

UNIwersytet IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU
WYDZIAŁ NEOFILOLOGII
INSTYTUT FILOLOGII ROMAŃSKIEJ

JAN MLČOCH

La estructura musical de *Los pasos perdidos*
de Alejo Carpentier

Rozprawa doktorska napisana
w Instytucie Filologii Romańskiej pod kierunkiem
prof. UAM dr hab. Barbary Stawickiej-Pireckiej

POZNAŃ 2014

A mis abuelos
Hana y Josef Juračákovi

En este lugar me gustaría expresar mi más sincero agradecimiento a la prof. Barbara Stawicka-Pirecka por su valiosa aportación y por haber hecho posible este trabajo. Su capacidad de guiarme en mis investigaciones, que tantas veces se encaminaban hacia un callejón sin salida, ha sido excepcional. Asimismo, quisiera dar mis gracias al prof. Piotr Sawicki que, en las clases que compartimos en la Universidad de Ostrava, me inició en el vasto mundo de las literaturas hispánicas. Por último, pero no por ello menos importante, merecen mi agradecimiento mis abuelos, Hana y Josef Juračákovi, por hacerse cargo de los costes de mis estudios de doctorado y, sobre todo, por haberme llevado, hace tanto tiempo ya, a mi primera clase de piano: un hecho que cambió mi vida por completo.

En Ostrava, a 30 de septiembre de 2014

.....

Jan Mlčoch

Haz lo necesario para lograr tu más ardiente deseo y acabarás lográndolo.

Ludwig van Beethoven

Índice

INTRODUCCIÓN.....	8
1 BREVE RETRATO DEL AUTOR Y SU ÉPOCA	10
1.1 La Habana.....	10
1.1.1 El grupo minorista.....	11
1.1.2 Alejo Carpentier y las propuestas intelectuales y vanguardistas de la época.....	14
1.2 París	16
1.2.1 La aventura surrealista.....	17
1.2.2 La apasionada defensa de la música cubana en París.....	18
1.3 Las búsquedas duales: música y ficción literaria ante el concepto del barroquismo americano y «lo real maravilloso»	22
2 LA MÚSICA Y LA LITERATURA: INVENCIONES A DOS VOCES	27
2.1 Estructuras	35
2.1.1 Aspectos externos.....	35
2.1.2 El tiempo, la repetición.....	36
2.1.3 La fuga.....	38
2.1.4 La sonata.....	40
2.1.5 El leitmotiv	42
2.1.6 La polifonía.....	43
2.1.7 Formas binaria y ternaria	45
2.2 La música como portadora de alusiones	47
2.3 La música como fondo sonoro	48
3 LA MÚSICA Y SU PRESENCIA POLIFACÉTICA EN LA NOVELÍSTICA CARPENTIERIANA.....	50
3.1 Propuestas estilísticas.....	50
3.1.1 Contextos; el lenguaje.....	51
3.1.2 Barroco	52
3.2 Apuntes sobre las técnicas narrativas	53
3.2.1 La música como ambientación: fondo sonoro	55

3.2.2	La música como vehículo de códigos connotativos	57
4	MODELOS ESTRUCTURALES DE <i>LOS PASOS PERDIDOS</i>	81
4.1	Ouverture.....	81
4.2	Aspectos externos: Suite.....	83
4.2.1	Capítulo primero: Preludio.....	85
4.2.2	Capítulo segundo: Allemande	86
4.2.3	Capítulo tercero: Courante	88
4.2.4	Capítulo cuarto: Zarabanda	90
4.2.5	Capítulo quinto: Intermezzo.....	93
4.2.6	Capítulo sexto: Giga	94
4.3	Repetición.....	96
4.3.1	Leitmotiv.....	97
4.4	La fuga, polifonía a más voces.....	108
4.5	La sonata	113
4.6	El rondó y el tema con variaciones	125
4.7	Formas binaria y ternaria.....	128
4.7.1	A: «arte falso como rutina».....	133
4.7.2	B: «arte como una revelación dolorosa»	136
4.7.3	A': «arte como un vehículo motriz del fracaso inevitable».....	149
4.7.4	Resumen: una cantata ternaria.....	153
	CONCLUSIONES.....	156
	FUENTES BIBLIOGRÁFICAS.....	160
	LISTA DE ABREVIATURAS.....	168
	LISTA DE TABLAS	169
	STRESZCZENIE	170

INTRODUCCIÓN

La música y la literatura. Dos ramas del mismo árbol. Dos corrientes del mismo caudal. Dos caras de la misma moneda. Todas esas definiciones poéticas nos llevan a una palabra, el arte: la actividad del hombre que lleva a la creación con un valor estético. A primera vista puede parecer que la música y la literatura tienen poco en común, pero como ya ha demostrado la crítica tanto literaria como musical, esa afirmación no se basa en la realidad. Ya el mismo origen de la música puede fundamentarse en la repetición de palabras y así crear patrones rítmicos, con un valor mágico. ¿O acaso no estaban los primeros versos de la lírica europea destinados a ser cantados? La música y la literatura tienen mucho en común y demostrarlo será uno de los objetivos de este trabajo.

Ha habido muchos escritores que en su obra supieron unir los elementos musicales con los literarios. Basta mencionar a Romain Rolland, Thomas Mann, Michel Butor, Lawrence Durrell y muchos otros que, de una u otra forma, introducían la presencia de la música en sus textos. No obstante, solo uno llevó a la perfección esta relación lúdica entre el arte sonoro y la escritura, y ese fue Alejo Carpentier. Suizo de nacimiento, pasó a la historia de la literatura como la figura clave de las letras cubanas del siglo XX.

Como afirma uno de los críticos que recientemente se han ocupado de la obra carpentieriana, Gabriel María Rubio Navarro, «es imposible abrir un libro de Carpentier por una página cualquiera y no tropezarse con alguna alusión a la música» (Rubio Navarro 1999: 11). Y, efectivamente, el uso que le da Carpentier al arte de los sonidos es múltiple: por un lado, los personajes son músicos, o simplemente recuerdan algún tema musical, o, incluso, se caracterizan por sus gustos musicales; por otro, la historia de la novela transcurre en un ambiente netamente musical, o la música sirve como escenario de los textos y las polémicas y alusiones al mundo de la música salen constantemente de las bocas de los protagonistas; y, por si fuera poco, hay casos en que se ajusta la novela a una estructura prefabricada tomada del mundo musical. No es extraño, por ello, encontrar novelas escritas a modo de cantata, concierto o sinfonía. Y es este uso múltiple de la música el que ocupará parte de nuestro trabajo: intentar, reconstruyendo las peripecias vitales, los estudios y las

andanzas de Carpentier, comprender cómo y por qué el autor incluía la música en su obra literaria.

Ahora bien, como venimos afirmando, el uso que le da Carpentier a la música es inescrutable. Sin embargo, hay uno que nos va a preocupar con más profundidad, es decir, al que vamos a prestar más atención: el de la estructura. La aparente dificultad de comparar una obra literaria con otra musical nos complica la tarea pero estamos convencidos de que, estableciendo ciertas pautas, se puede llegar a analizar las obras y, al fin y al cabo, encontrar una estructura musical que subyazga a la literaria.

Dicho eso, habrá que establecer un texto que nos sirva de corpus para nuestro análisis. Si quisiéramos encontrar el texto más musical de todos los textos de Carpentier, nos encaminaríamos a un callejón sin salida. Sin embargo, es necesario limitar la relativamente vasta obra carpentieriana a un texto que, por un lado, nos proporcione suficiente material analizable y, por otro, no se haya visto sometido a demasiados análisis, para que nuestro trabajo no resulte en vano. Por lo expuesto, nuestra elección ha recaído sobre la novela titulada *Los pasos perdidos*, la novela carpentieriana más experimental y artísticamente aclamada. El principal motivo de esta elección no es solo el amplio material analizable desde el punto de vista musical sino el hecho de que esta obra, publicada por primera vez en México en 1953, todavía no haya experimentado un análisis formal riguroso.

1 BREVE RETRATO DEL AUTOR Y SU ÉPOCA

En lo que se refiere al primer capítulo, lo dedicaremos a describir el ambiente en Cuba en los años de la juventud de nuestro autor. No pretendemos hacer un estudio histórico detallado, más bien nuestra intención es presentar las pautas básicas que orientaron al joven Alejo Carpentier al mundo en el cual se entrecruzarían su vocación musical con su profesión del literato.

1.1 La Habana

«Nací en La Habana, en la calle Maloja, en 1904,» dice Carpentier en una entrevista reproducida por César Leante bajo el título “Confesiones sencillas de un escritor barroco” (1970), sin embargo, hoy en día, los filólogos creen que su propia idea del lugar de nacimiento era falsa. Según los estudios más recientes (Belnap, 1993), Carpentier nació en Lausana, en Suiza, el 26 de diciembre de 1904. A decir verdad, el lugar y la época en las cuales nace el pequeño Alejo no son muy favorables a los intereses de sus progenitores. Europa estaba sumida en unos conflictos que pronto se abrirían paso para dar lugar a la Primera Guerra Mundial. Además, se respiraba el aire de la decadencia que, a los ojos del padre de Alejo, se manifestaba en el vacío filosófico absoluto del Viejo Continente. Por ello, y también por otros intereses de negocios, Jorge Julián Carpentier, el padre de Alejo, veía en Cuba un lugar ideal para empezar de nuevo. Asimismo, Cuba había ganado hacía poco su independencia y, por eso, se encaminaba, según Jorge Julián, hacia un futuro prometedor. Pese a esas expectativas idealizadoras, el padre de Alejo Carpentier, por cierto un gran admirador de la literatura española y la filosofía europea, nunca dejó de ver en América un continente con poca historia que jamás podría superar la primacía filosófica y artística de Europa. Estas ideas que Carpentier logró descartar por completo, entre otras cosas formulando sus postulados teóricos tanto de la literatura como de la música hispanoamericanas, aparecerán luego en *Los pasos perdidos*, en cuyas páginas se lleva a cabo un interesante debate sobre los valores de cada uno de los continentes (1978b: 86-98).

Por otro lado, la madre, Lina Valmont, era profesora de idiomas, de origen ruso, y compartía plenamente el interés de su marido por abandonar Europa e instalarse en América ya que tanto el uno como el otro se sentían atraídos por la cultura hispánica. Esa pasión parece que se hereda igual que la de la música. La madre tocaba el piano de una forma excelente, el padre estudió violonchelo con Pau Casals e, incluso, la abuela había sido discípula de César Franck (Rubio Navarro, 1999). De ahí que fuera bastante lógico que el pequeño Carpentier creciera en un ambiente lleno de cultura y los frutos no tardaran mucho en aparecer. A los siete años interpretaba fragmentos de Chopin, o de Debussy.

En lo que se refiere a su formación escolar, es conocido el hecho de que Carpentier estudiara, primero, en el Candrel College, un colegio inglés, en La Habana y, al cabo de un año, en el colegio Mimó. Mientras que su educación primaria la hizo más o menos regularmente, la secundaria se llevó a cabo de una forma externa. Por motivos familiares en 1913 visitó Rusia y los recuerdos de este viaje los utilizaría luego en *La Consagración de la Primavera*. De vuelta pasó unos meses en París, mejorando su francés en el Liceo Jeanson. Tras volver a Cuba, se instaló en la finca “El lucero” donde continuó su educación a distancia. Se presentaba a los exámenes en el Instituto de Segunda Enseñanza de La Habana. Luego, a principios de los años veinte, el joven Alejo ingresó en la universidad, escogiendo la carrera de Arquitectura como su favorita. Volvió entonces a la capital isleña y, como era un chico despierto y curioso, no tardó mucho en percibir lo que se podía observar en la ciudad.

1.1.1 El grupo minorista

La capital de Cuba estaba a principios del siglo XX en vías de desarrollo. La región se estaba llenando de fábricas y edificios y, en general, se vivía un crecimiento enorme, sobre todo en la industria azucarera. Sin embargo, a partir del 1920 bajó el precio del azúcar y muchas empresas hipotecadas en bancos norteamericanos quebraron y pasaron a las manos estadounidenses. Además, tampoco la situación política favorecía una evolución tranquila y paulatina de la capital isleña. A eso se unió la incesante inmigración de los negros de Jamaica y la política de los

norteamericanos que, de hecho, dirigían el país. Todas estas causas provocaron protestas en las cuales participaron también los jóvenes intelectuales encabezados por Rubén Martínez Villena.

Es precisamente ahora cuando entra en la isla el movimiento cultural y, sobre todo, literario, llamado Modernismo. Inaugurado por Rubén Darío que había visitado Cuba a principios de los noventa, el Modernismo se convirtió pronto en moda entre los intelectuales isleños. Como producto adyacente aparecieron los teatros chinos que hicieron del barrio chino habanero uno de los lugares más exóticos de la capital. En este ambiente del esteticismo absoluto que, en principio, estaba vinculado con el apolitismo intelectual¹, surgió un movimiento que cambió esta tendencia que tanto le convenía al público que venía a La Habana a divertirse y a despreocuparse de todo (Rubio Navarro, 1999).

No obstante, el ambiente empezó a cambiar. A finales del siglo XIX, al surgir el movimiento nacionalista en Cuba, se produjo una división de la sociedad en cuanto al papel de los indios como constituyente de la nación cubana. Los intelectuales de la época se dividieron en dos grupos y esta escisión parece perdurar hasta muy entrado el siglo XX. Así, mientras que para algunos lo nacional era lo afrocubano, para otros era lo precolombino. Se fundaron revistas especiales que apoyaban tanto a los indigenistas como a los afrocubanistas; incluso surgieron dos orquestas: La Filarmónica completó a partir del 1925 los carteles con música inspirada en el folclore cubano que se negaba a tocar la Sinfónica fundada un año antes. Y era de esperar que dentro de este ambiente naciera un grupo de intelectuales que poco a poco se convertiría en portavoz del afrocubanismo y de ciertos intentos regeneracionistas en Cuba: el grupo minorista.

De todas maneras, este grupo de intelectuales, músicos, pintores, filósofos y escritores, se estableció, ante todo, como un grupo de acogida de las recientes corrientes vanguardistas que poco a poco habían penetrado en la isla y a cuya difusión contribuían precisamente los minoristas. En 1916 se fundó la revista *Social* que, en principio, estaba destinada a los lectores de la alta sociedad cubana y norteamericana pero, con el paso de tiempo, se convirtió en una revista donde, por

¹ Recordemos aquí la famosa cita de Ruben Darío diciendo «no soy yo juez de Historia» (Anderson, 1976).

vez primera en Cuba, aparecían textos vanguardistas. Su importancia estriba también en el hecho de reunir a su alrededor a los personajes más ilustres de la época. Junto a su fundador, el caricaturista Conrado Massaguer, aparecían figuras como el poeta Rubén Martínez Villena, el ensayista Juan Marinello, los periodistas Andrés Núñez Olano y Enrique Serpa, a los cuales luego se unieron los escritores y ensayistas Jorge Mañach, Félix Lizaso y José Zacarías Tallet. Este grupo, que comenzó a llamarse «los sabáticos» por el día de su tertulia en el hotel Lafayette, luego dio paso a “los minoristas”, cuyos máximos representantes, al lado de los antes mencionados, eran también el político Juan Antonio Mella, los compositores Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán, el poeta Nicolás Guillén y, por supuesto, el joven Alejo Carpentier. Hay que destacar que el padre espiritual de todos los minoristas era Fernando Ortiz, el líder del movimiento afrocubano. Este antropólogo, autor de numerosos artículos, se convirtió en apasionado defensor del origen africano de la nación cubana.

Como ya hemos mencionado, los minoristas abrieron camino a las vanguardias europeas que llegaban a la isla. Aquí cabe hacer una breve mención, siguiendo la investigación de Luis Alonso Girgado (1990), al hecho de que el tema del «negro», al principio, interesó más a los vanguardistas europeos, por su vitalidad y espontaneidad, que a los propios cubanos.

A ello podemos añadir las afirmaciones de Jean Franco:

La cultura del negro había sido algo soterrada y hasta los años veinte fue desconocida por la mayor parte de los intelectuales. Los cultos de santería, por medio de los cuales se habían transmitido de generación en generación el folklore de África e incluso lenguas como el yoruba, quedaban fuera del alcance de los cubanos blancos hasta que los trabajos del antropólogo Fernando Ortiz y de la folklorista Lydia Cabrera las pusieron en evidencia (Franco, 1990: 229-230).

Se tuvo que esperar entonces a que los europeos les mostraran a los cubanos el propio valor de su folclore de origen africano. Es decir que

el minorismo, a través de una búsqueda inicial de la vanguardia, acaba volviendo los ojos a los elementos propios de la isla, viendo en ellos la representación de la modernidad que iban buscando (Rubio Navarro, 1999: 34).

1.1.2 Alejo Carpentier y las propuestas intelectuales y vanguardistas de la época

Ahora bien, es evidente que dada la situación que acabamos de exponer en el capítulo anterior, Carpentier no pudo quedarse de brazos cruzados. Sus relaciones y amistades, pues el grupo minorista era un grupo de amigos (cfr. Generación del 27), lo llevaron a ser jefe de redacción de la revista *Carteles* (a partir del 1924) lo que con sus 20 años le convirtió en el jefe de redacción más joven de Latinoamérica. En sus páginas aparece un sinfín de artículos dedicados tanto a la vida cultural y social de La Habana como a temas más hondos y preocupantes. Carpentier, desde su posición, pasó a ser uno de los promotores de las actividades culturales en La Habana, con lo que iba a continuar en París, como veremos más tarde. A la vida social cada uno contribuía como podía. Alejo Carpentier escogió aprovecharse de su vocación por las letras y, junto a su pasión por la música, presentar al público habanero obras que confirmasen la primacía del elemento negro en la música, la esencia del cubanismo. De estas ansias nació la colaboración con Amadeo Roldán que compuso un ballet titulado *Milagro de Anaquillé* (1929) sobre un texto que Carpentier redactó en 1927, u otro, titulado *La rebambaramba* (1928); Alejandro García Caturla luego puso música a dos poemas afrocubanos: *Marisabel* y *Juego Santo* y, al final, al ballet *Manita en el suelo* (1930).

En lo referente a estos logros, consideramos oportuno añadir algún que otro comentario más. Primero, a diferencia de lo habitual, esta vez es el autor del texto quien sugiere al compositor el tema de su obra; en nuestro caso fue Carpentier el que había buscado a García Caturla y a Roldán para pedirles su colaboración. Les sugirió el tema e, incluso, el género de las obras: el ballet. Otro comentario se refiere al género escogido. ¿Por qué precisamente el ballet, si en Cuba no había ni una sola compañía que pudiera ejecutarlo ni siquiera un coreógrafo que lograra estrenar la obra y, encima, el público no esperaba ver una obra de este tipo? Por muy chocante que resultara, Carpentier se defiende, diciendo:

[...] el ballet y el drama o comedia musical de asunto criollo o afrocubano nos abren una cantera riquísima de temas por explotar. Todo, en nuestro ambiente, puede transcribirse en gestos, cantos, coros o ritmos (Carpentier, 1983: 266).

Entonces, ¿qué género podría expresar mejor la esencia de lo cubano que tanto anhelaba Carpentier sino el ballet? El género que se basa en la danza, en el ritmo, los gestos y, en caso de Roldán y García Caturla, en los tambores, el elemento negro típico.

Claro está que la aventura afrocubanista no termina solo con los ballets arriba mencionados. Las obras que siguen, su primera novela *Écue-Yamba-Ó* que luego se vería musicalizada por Marius François Gaillard bajo el título *Yamba-Ó*, o los poemas coreográficos *Poèmes des Antilles* (1929), el libreto para *La pasión negra* (1932), el «Viaje a la semilla» u «Oficio de tinieblas» (1944) pertenecen a esta época de su vida que culminaría con la novela, que sintetiza su pensamiento afrocubano, *El reino de este mundo*, publicada en 1949 en México.

Después de todo, cada uno contribuía como podía y Carpentier apareció como figura clave de la época a través de la unión de la música y las letras; una unión que, al fin y al cabo, seguiría siendo el hito de toda su vida.

De todas maneras, la aventura minorista, pese a su enorme importancia en el ambiente cubano, no duró mucho. En 1927 apareció el primer número de la *Revista de Avance* que se convertiría en un fiel contrincante de *Social* en lo que respecta al contenido vanguardista. En el número cinco publicado ese mismo año los integrantes del grupo minorista firmaron un manifiesto, en el que, entre otras cosas, se mostraban abiertamente contrarios a las dictaduras, entre ellas la cubana, personificada en Gerardo Machado, al igual que a la dependencia de la economía cubana respecto a las relaciones con Estados Unidos². Dos días después de la firma de este manifiesto, hecho que ocurrió el 7 de mayo de 1927, Carpentier fue encarcelado y no vería la

² El contenido del «Manifiesto minorista» es el siguiente: Por la revisión de los valores falsos y gastados. Por el arte vernáculo y, en general, por el arte nuevo en sus diversas manifestaciones. Por la introducción y vulgarización en Cuba de las últimas doctrinas, teóricas y prácticas artísticas y científicas. Por la reforma de la enseñanza pública y contra los corrompidos sistemas de oposición a las cátedras. Por la autonomía universitaria. Por la independencia económica de Cuba y contra el imperialismo yanqui. Contra las dictaduras políticas universales, en el mundo, en la América, en Cuba. Contra los desafueros de la pseudodemocracia, contra la farsa del sufragio y por la participación efectiva del pueblo en el gobierno. En pro del mejoramiento del agricultor, del colono y del obrero en Cuba. Por la cordialidad y la unión latinoamericana. [En línea]

libertad hasta siete meses después. Luego, ya se preparó para su nueva experiencia, una experiencia europea.

1.2 París

Dada la situación de extremo peligro que representaría para Carpentier el hecho de quedarse en Cuba, el joven Alejo empezó a planificar su posible viaje de exilio. Debido al interés que desde siempre mantenía por el Viejo Continente y a sus lazos familiares, era lógico que sus ojos se volvieran hacia Europa. Sin embargo, a Carpentier le fue negado el pasaporte así que legalmente no podía abandonar el país. No obstante, como en tantas otras ocasiones, el destino le echó una mano.

En La Habana, en marzo de 1928, se celebraba un congreso de prensa que logró reunir en la isla a un gran número de personas destacadas tanto de América como de Europa. Carpentier, como estrella cubana del periodismo, estaba también presente y trabó amistades con varios personajes ilustres de la prensa parisina. Uno de ellos era Robert Desnos, uno de los protagonistas del más extravagante movimiento vanguardista, el surrealismo. Carpentier se sentía fascinado por el superrealismo, como lo denominaba, y también le hacía mucha ilusión conocer París. Desnos, un día, le invitó a viajar a Europa, pero, como ya hemos mencionado, Carpentier se encontraba sin pasaporte. Por ello, Desnos y él montaron una farsa y Carpentier, el día 15 de marzo, embarcó hacia Europa con la identidad del ilustre poeta francés. Así sucedió la precipitada huida de la isla de la libertad y los pasos de Carpentier se encaminaron hacia el Continente-de-mucha-historia³.

Carpentier llegó a la capital francesa con mucha ilusión e, incluso, con una documentación diplomática, que le había arreglado el embajador cubano en París al cruzar el Océano Atlántico. Los dos años, que Alejo había planeado quedarse en la capital de la cultura europea, al final, se prolongaron hasta casi once. Y desde el

³ Cfr. *Los pasos perdidos*. En la novela se emplea el término «Continente-de-poca-historia» para referirse a América. Nosotros, en analogía, hemos optado por el término «Continente-de-mucha-historia».

punto de vista intelectual y literario, añadimos, serían fundamentales en la maduración artística del escritor.

1.2.1 La aventura surrealista

Alejo Carpentier llegó a París como un gran admirador del surrealismo francés. Debido a su participación minorista, había conocido los textos vanguardistas ya en Cuba, pero siempre desde lejos; ahora, a las 48 horas de su llegada a la capital francesa, se vio absolutamente rodeado por las figuras más representativas de este movimiento vanguardista (Carpentier, 1976b). No pudo hacer otra cosa sino admirar a estos grandes que nada más llegar le pidieron a Carpentier sus opiniones, críticas y hasta sus textos. A sus 24 años Carpentier publicaba en las más prestigiosas revistas parisinas como *Documents*, *Biffure*, *L'Intransigeant*, y, claro está, en *Revolution Surrealiste*. Alejo poco a poco asumió la nueva estética del grupo así que pronto intentó publicar textos en francés (e.g. «El estudiante»). El surrealismo, cuyo concepto de la belleza era un tanto diferente del tradicional, le llevó a Carpentier a ver cuadros que luego estilizó en algunos textos suyos publicados, posteriormente, en *Carteles*. Asimismo, el surrealismo le haría, en el futuro, formular su mayor aportación a la teoría literaria: «lo real maravilloso».

A diferencia del minorismo, Carpentier nunca llegó a absorber del todo la estética surrealista. Por lo tanto, no nos encontramos con muchos textos suyos que pudieran clasificarse como tales; aun así, siempre, al referirse al grupo, utilizaba la primera persona del plural lo que prueba que se sentía miembro de esa cúpula. De todas formas, Carpentier empezó a buscar su propio camino en el mundo artístico. Lo comenta de la siguiente manera:

Me dije: ¿pero qué cosa voy a añadir yo al surrealismo, si lo mejor del surrealismo está hecho ya? ¿Voy a ser un epígono, voy a ser un seguidor, voy a seguir este movimiento que ya está hecho, que ya está maduro? Y de repente, como una obsesión entró en mí la idea de América (Carpentier, 1976b: 37).

Y esta es una de las claves: América, a cuyo concepto contribuyó de una manera decisiva el encuentro parisino entre Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Arturo Uslar Pietri (Becerra, 2008).

De todas maneras, habría que esperar unos años más para que Carpentier conociera dónde estaba la verdadera fuerza de lo maravilloso que tanto veneraban sus compañeros parisinos. Antes tendría que cuestionar varias veces su posición hacia el surrealismo y hacia sus amigos, cuyas relaciones se tornarían en cada vez más tensas y discordes. El líder del grupo, André Breton, optó por el activismo político del mismo con el cual no todos estaban de acuerdo⁴. Además, estaba claro que tarde o temprano el surrealismo tendría que vaciarse de inspiración.

1.2.2 La apasionada defensa de la música cubana en París

Se sabe muy bien que Alejo Carpentier era músico, aunque no un músico adiestrado, pero sí hábil y capaz de interpretar obras ya desde muy pequeño. Por ello, no es de extrañar que la música se convirtiera en una de sus vocaciones más prolíferas. Su estancia en París no suponía ninguna excepción al respecto.

Allí, en la ciudad donde residían Hector Villa-Lobos, Edgar Varèse, Darius Milhaud, Marius François Gaillard, la ciudad de todos los compositores, cuya música el propio Carpentier propagó de manera exuberante cuando estaba en Cuba, nuestro autor revirtió su tarea. Si, como ya hemos dicho, en Cuba había difundido lo moderno que venía de Europa, en París empezó a defender, comentar y pregonar lo cubano. Se convirtió así, otra vez, en un puente entre lo europeo y lo americano.

Como afirma Viviana Gelado, «Carpentier ha asumido el papel de abogado defensor de los ritmos cubanos» (Gelado, 2008: 69). Su actividad propagandística se desarrollaría, luego, en una serie de artículos publicados principalmente en la revista *Carteles*. Artículos como «Amadeo Roldán y la música vernácula», «Las nuevas ofensivas del cubanismo», «Dos festivales de música cubana y americana», «La

⁴ Cfr. «Segundo Manifiesto Surrealista», publicado en 1929/1930 que apoyaba claramente el comunismo y optaba por el compromiso del arte.

consagración de nuestros ritmos», «El alma de la rumba en el Plantation» o «Sóngoro Cosongo... en París», son solo algunos de los muchos dedicados a este tema.

No obstante, su actividad relacionada con la música no se limitaba solo a escribir textos en los cuales describía lo que ocurría en París, sino que también el mismo Carpentier se dedicaba a organizar eventos y a protagonizar citas que ayudaban a propagar la cultura cubana en la capital francesa. Para ilustrar su actividad organizadora, podemos añadir que una vez logró que en el Club du Faubourg, que en la época era

algo como un centro de información directa, una tribuna libre en que cualquier problema actual es expuesto, explicado, discutido, por aquellos mismos que lo han planteado, que lo impugnan, o que están más calificados para resolverlo (Carpentier, 1976a: 98),

se organizara una actuación en la que se presentaran ritmos y melodías procedentes de Cuba. Nada menos que Moisés Simons⁵ se ocuparía de la dirección musical de lo que iba a causar un escándalo entre el público parisino, no tanto por el rechazo que se suponía que iba a producir sino, antes bien, por el rotundo éxito que ganó este señor con su «cuadrilla»; y con la necesaria ayuda de Carpentier, añadimos nosotros. Toda la noche estaba llena de danzas y melodías folclóricas procedentes de Cuba. La rumba y el son habían entrado en París. Como concluye Gabriel María Rubio Navarro: «Carpentier irrumpió en la capital francesa con un nacionalismo orgulloso y enormemente activo, dispuesto a conseguir el reconocimiento de los valores cubanos en la capital de la cultura» (Rubio Navarro, 1999: 71).

Tal vez podemos preguntarnos por los motivos que llevaron a Carpentier a emprender esta aventura de presentar la música y la danza cubanas al público europeo. Claro está que ya mientras vivía en Cuba, con su participación en el grupo minorista y la desigual batalla sobre los orígenes del folclore cubano, este tema había de ser algo más que una simple cuestión de debate entre la intelectualidad de la época. No obstante, Carpentier había visto en este tema otro matiz: toda la música

⁵ Moisés Simons (1889-1945), compositor, pianista y director de orquesta cubano, muy valorado por Carpentier. Algunas melodías suyas pasaron a ser un punto de referencia de la música cubana en París sobre todo en los años treinta.

que se bailaba en Europa en aquella época tenía origen folclórico. ¿Qué otra cosa eran el jazz o el tango, tan populares en París, sino unos ritmos procedentes de la calle y del pueblo? Carpentier dice al respecto: «El tango, creado por el bajo pueblo de Buenos Aires. El jazz, forjado por los elementos de color de la Louisiana» (Carpentier, 1976a: 101) y, añade unas líneas más abajo, «El pueblo tiene siempre una maravillosa intuición musical y poética» (Carpentier, 1976a: 101).

Nuestro autor percibió entonces una gran oportunidad para empujar el elemento cubano en la que era la capital de la cultura mundial y, aunque tuviera presente la dificultad de esta tarea, estaba convencido de su futura victoria:

Por muy humilde que sea el núcleo generado de un elemento folclórico, ese elemento, una vez cristalizado, se muestra siempre dotado de una lozanía y un frescor incomparable (Carpentier, 1976a: 101).

Siendo consciente de la «barbarie intelectual» de la vieja civilización europea quería aportar a ella el ritmo, el sol y la vida del Caribe. Tres días después de este debate-presentación en el Club du Faubourg, la Orquesta Sinfónica de París tocó las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla, otra obra basada en el folclore cubano. Parece, pues, que la cultura de la isla caribeña fue introducida en la vida parisina y, por lo tanto, europea. El artículo, con fecha de 10 de abril de 1932, se cierra con dos frases de júbilo: «¡Gran semana para nuestros ritmos! ¡Gran semana para nuestros valores nacionales!...» (Carpentier, 1976a: 103).

La faceta de un Carpentier organizador, un Carpentier abogado-defensor⁶ está más que probada. Sin embargo, la labor relacionada con la música no se limitaba única y exclusivamente a organizar conciertos o actuaciones. Un hito en el trabajo carpentieriano lo constituye también la música que acompañaba a las películas surrealistas. Gracias a su puesto en una de las emisoras más prestigiosas de la Francia de entonces, Poste Parisien, Carpentier llegó a conocer métodos de trabajar con los discos, cómo grabar y cómo valerse de las grabaciones. Si a eso añadimos la estrecha colaboración con Edgar Varèse, el fundador de la música electrónica, el afán por experimentar había nacido. El compositor francés musicó el poema de Carpentier

⁶ Cfr. un artículo titulado «La consagración de nuestros ritmos» publicado en la revista *Carteles* el 10 de abril de 1932 (Carpentier 1976a: 99-103).

«Canción para la niña enferma de fiebre» y luego le encargó un libreto para una composición experimental: «The one all alone». Este trabajo le llevó, aunque no por vez primera, a experimentar con la estructura musical y su reflejo en el texto. Este se debería ajustar perfectamente a los pentagramas y, por ello, Carpentier

se veía obligado a manejar el texto como si se tratase de sonidos. Los sintagmas se distribuirían en distintas voces, algunas palabras servirían de motivos sobre los que organizar la expresión. Aparecerían en una voz, se matizarían en otra. Por supuesto, tendrían en cuenta las evoluciones de la música, sus modulaciones, sus efectos (Rubio Navarro, 1999: 73).

Ya se va destapando ante nosotros el que tanto experimentará con la relación estructural entre la literatura y la música.

Al lado de su labor organizadora y la de compositor, queda aún otra faceta de Carpentier, la de teórico. Debido a su colaboración con los músicos, Carpentier era bastante severo en lo que se refiere a las características de un buen escritor. Según él, el escritor debe saber casi tanta música como el compositor; de eso se puede deducir que el conocimiento de procedimientos armónicos o contrapuntísticos deberían estar en el repertorio de cualquier escritor. Además, la capacidad de ajustar el texto a una estructura determinada es fundamental. Y no solo a ella. Reflejar la agógica también es una de las tareas del escritor:

Según el compositor proyecte escribir un lento o un allegro, se elegirán palabras cortas o largas. Se cuidará de que los momentos de intensidad, en que el cantante debe producir el máximo de sonoridad con su garganta, sean contruidos con palabras que incluyan vocales abiertas, propias para la emisión del sonido. Se emplearán términos sencillos y directos, que el oído perciba fácilmente a través de la música. Se eliminarán los adjetivos rebuscados, que sólo crean confusión en el verso musical, sin dotarlo de mayor sentido. Se abandonará el metro y la rima –inútiles, musicalmente hablando– por una prosa rítmica, cuyos acentos ayuden a escandir el texto (Carpentier, 1983: 16).

Según su criterio, «las palabras han de ser capaces de expresar la intención musical [y] se deben identificar con ella» (Rubio Navarro, 1999: 77).

Al mismo tiempo, el escritor debe seguir las mismas pautas también respecto a la obra entera. Según Carpentier,

el poeta debe ser capaz de construir fugas, cánones, corales o imitaciones, con simples palabras, de acuerdo con los ejemplos de forma musical (Carpentier, 1983: 16).

Los requisitos que se plantea Carpentier son bastante duros, pero no representan, ni más ni menos, sino lo que él luego haría en sus novelas. Por lo tanto, de esas bases, en su debido momento, partiría a la hora de escribir, o mejor dicho, componer sus novelas.

Resumiendo, el tiempo que Alejo Carpentier pasó en París fue bastante fructífero. Su vida en la capital francesa estuvo llena de acontecimientos musicales y culturales. Carpentier, por su labor periodística, se convirtió una vez más en un puente entre el Viejo y el Nuevo Mundo y mientras que su período minorista le llevó a Europa, ahora fueron los once años en Europa los que le hicieron cruzar otra vez el puente y volver a América. Adquirió así una experiencia que vivieron también otros escritores hispanoamericanos como Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias o antes Andrés Bello y que más tarde comentaría en *Concierto barroco*, diciendo:

A veces es necesario alejarse de las cosas, poner un mar por medio, para ver las cosas de cerca (Carpentier, 1974: 76),

o sea, una experiencia que le había permitido conocer mejor lo propio, observando lo ajeno.

1.3 Las búsquedas duales: música y ficción literaria ante el concepto del barroquismo americano y «lo real maravilloso»

A lo largo del capítulo anterior hemos asistido a los pormenores de la vida de Alejo Carpentier en París y, constantemente, hemos comentado su maduración. Los años en

París eran decisivos tanto para su personalidad como para su forma de escribir y pensar.

Alejo Carpentier volvió a Cuba en 1939, a la víspera de la Segunda Guerra Mundial, cansado de París y con la nostalgia de reencontrarse con su patria. Ya en el capítulo anterior hemos comentado algunos momentos de su vida que ahora iban a fundirse en un Carpentier maduro, en su filosofía y en su modo de ser.

Carpentier en París era surrealista, afrocubanista y teórico estético. A la vuelta a La Habana todos estos elementos se reunirían en una teoría llamada «lo real maravilloso americano».

Ya en París, Carpentier se dio cuenta de lo vacío que se había quedado el surrealismo y, sobre todo, de lo equivocado que estaba. Él mismo no pudo contribuir de manera alguna al movimiento surrealista, pero sí que este le llevó, a través de caminos bifurcados, a interesarse aún más por América. «Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano», confiesa a César Leante, «por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos,» añade (Leante, 1970: 21). Comprendió ya en París que su obra iba a estar dedicada íntegramente a América.

A esa sensación se agregó otra. En 1943 Carpentier viajó a Haití. Este viaje, como es bien sabido, lo podemos percibir como un momento crucial en su formación. Allí visitó la ciudad de Cabo Haitiano en la que confrontó la realidad y los mitos. Comprendió precisamente allí lo vacío que estaba el surrealismo, lo falso de lo maravilloso que construían los poetas franceses a la hora de combinar un paraguas y una máquina de coser en una mesa de disección, lo errónea que era la búsqueda de lo surreal en lo irreal. En el famoso Prólogo a *El reino de este mundo* dice lo siguiente:

Después de sentir el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití, de haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central, de haber oído los tambores del Petro y del Rada, me vi llevado a acercar la maravillosa realidad vivida a la acotante pretensión se suscitar lo maravilloso que caracterizó ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años (Carpentier, 1978a: 51).

Y añade una severa crítica que ridiculiza los principios del movimiento que tanto adoraba hacía unos veinte años, pero que le llevó a comprender en dónde reside la verdadera maravilla.

Lo maravilloso, buscado a través de los viejos clisés de la selva de Brocelianda, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo. Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria –¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su *Alquimia del Verbo?*–. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas. O, todavía, lo maravilloso literario: el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo (Carpentier, 1978a: 51-52).

La dura crítica que hace Carpentier al redactar su Prólogo a *El reino de este mundo* se centra sobre todo en lo artificial y artificioso que era, según él, el surrealismo. Comenta que los autores quieren suscitar lo maravilloso, de una manera forzosa, invocarlo por medio de fórmulas consabidas que, al fin y al cabo, no hacen nada más que formar unos códigos que se repiten constantemente, lo que tiene que llevar a una pobreza imaginativa⁷. Y advierte:

⁷ Eva Lukavská (2003: 34) añade al respecto: «Quince años después de la primera publicación de la novela, cuyo Prólogo es más famoso que la misma obra, Carpentier precisó su actitud hacia el surrealismo: acepta alguna influencia positiva en la moderna literatura hispanoamericana, que gracias a él se deshizo de los esquemas nativistas» (trad. J. M.). Por otro lado, un estudio interesante de Ángel Rama (1982) destaca el papel decisivo que tenía el surrealismo a la hora de enseñar a la naciente generación de escritores latinoamericanos el modo de interpretar la realidad de América Latina.

Pero es que muchos se olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite» (Carpentier, 1978a: 53).

Y es ahora cuando añade el necesario presupuesto de su teoría, la fe. Los que no creen en santos, no pueden curarse con sus milagros, los que no son Quijotes, no pueden vivir en el mundo de los caballeros andantes, los que no creen en licántropos, nunca podrán verlos. Se trata de creer en las cosas maravillosas que existen dentro de la propia realidad.

En su novela *El reino de este mundo*, publicada por primera vez en 1949 en México, Carpentier une esa crítica dura al surrealismo con otra faceta que culminó en su etapa parisina, es decir, con su defensa del elemento negro en el Caribe, concretamente en Cuba. Su viaje a Haití estaba salpicado por la presencia negra. Uno de los protagonistas de la narración, Mackandal, no poseía capacidades de licantrópía porque algún escritor las hubiera inventado, no escapó de las llamas de la hoguera porque así artificiosamente hubiera podido salvar su vida, sino porque la genta creía en estos hechos y dotes. El papel de escritor, según Carpentier, consiste en anotar estas cosas. En Europa se inventaban estos elementos de una forma artificial. Pero es en América donde los fenómenos maravillosos todavía existen. La realidad americana es maravillosa en sí misma. Solo basta abrir los ojos, observar y creer. Concluye Carpentier el Prólogo: «¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso» (Carpentier, 1978a: 57)?

Entonces, en un texto, su primera novela de verdad, Carpentier unifica tanto su posición antisurrealista como la favorable de los negros, unificándolas en una teoría literaria. Además, por el hecho de haber publicado el cuento «Viaje a la semilla» en 1944, su estilo estaba definido.

El interés por América que se había despertado en Carpentier en París y se completó con el viaje a Haití en 1943, concluyó en 1945 con su traslado a Caracas.

Iba allí con la intención de ayudar a crear una emisora de radio y aprovechó la estancia en Venezuela para conocer la selva del río Orinoco. El mismo escritor luego confiesa que estas vivencias «habrán de tener una influencia decisiva para mi obra futura» (Carpentier, 1976: 42) y que gracias a los viajes podía conocer el Cuarto día de la Creación, un motivo que aparecería en su novela cumbre, *Los pasos perdidos*.

2 LA MÚSICA Y LA LITERATURA: INVENCIONES A DOS VOCES

Después de trazar un brevísimo panorama de las experiencias vitales de Alejo Carpentier, este capítulo lo dedicaremos al difícil entramado de las dos vertientes del arte: la música y la literatura que juntas, como ya venimos afirmando desde el principio de nuestro trabajo, constituyen un hilo conductor en la vida y la obra carpentierianas. Dada la inexistente unanimidad entre los musicólogos y los teóricos de la literatura hemos optado por presentar aquí algunas teorías e hipótesis acerca de los dos conceptos sin entrar en polémicas que, posteriormente, no estén al servicio de nuestra propia investigación. De ahí que, a primera vista, pueda parecer poco profundo pero, dado el carácter de nuestra investigación, preferimos no entrar en demasiados detalles que, al fin y al cabo, no aportarían nada indispensable para nuestro análisis.

Por una parte, la música como tal es un concepto cuya definición no es fácil de formular. Entre los musicólogos existe un gran número de hipótesis que tratan de englobar todos los aspectos que sirvan para describir el cuarto arte. Nosotros, por no embrollarnos en una polémica que no tenga cabida en nuestro análisis, nos limitaremos a afirmar unos cuantos postulados que consideramos imprescindibles para comprender nuestro trabajo.

Primero, es preciso señalar que desde siempre la música ha acompañado la actividad humana y ha sido considerada una parte esencial en lo que se refiere a la creación del hombre. A ello se añade que sus orígenes se desconocen, o mejor dicho, se han formulado algunas hipótesis que pretenden responder a esta pregunta. Hay dos básicas que se disputan la primacía una sobre otra. En cuanto a la primera, se basa en la mimesis aristotélica, eso quiere decir en la imitación de los sonidos de la naturaleza. Esto no pudo ocurrir mientras el hombre no supiera coordinar su cuerpo, sus extremidades y su movilidad. Luego, la creación de instrumentos primitivos suponía un juego y la imitación podría haber adquirido un valor lúdico⁸. Por otro

⁸ En la Antigua Grecia había dos conceptos del origen de la música: uno, mítico, protagonizado por Orfeo; otro científico, representado por los descubrimientos de Pitágoras. Además, Jean Jacques

lado, existe una teoría sobre el origen mágico-explicativo de la música. En este caso, el hombre manifestaría a través de elementos artísticos (pinturas rupestres, esculturas, bailes, etc.) su deseo de comprender, poseer y explicar el mundo que le rodeaba. Al mismo tiempo podemos afirmar que el ansia del hombre de ser proyectado en un objeto artístico es patente ya desde la Edad de Piedra. Además, hay que añadir el valor estético que era necesario para poder denominar a cualquier manifestación con la palabra «arte» (Navrátil, 2003). La música como tal sirvió para acompañar los rituales mágicos antes de independizarse y hacerse valer por sí misma. Nada más producirse esta independización el camino de la música estaba abierto.

Cabe añadir aquí el papel que jugaban en la formación musicológica de Carpentier sus propios estudios sobre el origen de la música. Un interesante estudio nos presenta Katia Chornik (2010) en el que analiza las propias ideas de Alejo Carpentier referentes a los orígenes de la música. Nos permitimos destacar el valor de este estudio, aprovechándonos de algunas partes de dicho texto.

En primer lugar, es necesario resaltar el panorama histórico que traza Chornik acerca de las teorías etnomusicológicas que aparecieron en la 2ª mitad del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX. Resume las ideas de Herbert Spencer (1858), que basó su investigación sobre el origen de la música en el habla emocional, añade luego el punto de vista del propio Charles Darwin (2004) que, como es bien sabido, veía en la música primitiva el cortejo, es decir, el intento de atraer y seducir al sexo opuesto. Nos limitamos a comentar que Darwin en su texto utiliza la palabra música en un sentido bastante amplio ya que atribuye cualidades musicales a los sonidos producidos por los animales lo que dificulta la percepción exacta de la noción de música.

Acaso el texto más interesante lo publicara Richard Wallaschek (1893). Como representante de la naciente psicología de la música rechaza la concepción darwiniana al igual que rehúsa la teoría de la mimesis que hemos comentado más arriba. Según él, la música nace por su propio carácter humano, o sea, por la necesidad de sentir y crear ritmo.

Rousseau (2007) opina que la música nacía de la imitación de los gritos que, subyugados por ciertas pasiones humanas, obtenían un valor lúdico, basándose en la melodía.

Como veremos más adelante, esta idea repercute bastante en el propio Carpentier a pesar de que, según Katia Chornik (2010), el cubano al escribir su novela musicológica *Los pasos perdidos* parece desconocer las investigaciones de Wallaschek.

Por otra parte, en lo que se refiere a la literatura, la situación es incluso más complicada. Igual que en el caso de la música, los orígenes de la literatura están también envueltos en las tinieblas. La palabra «literatura» viene de una voz latina que designaba la letra, es decir, de la noción de «litera». Es evidente que la invención de la escritura marcó un hito importante en la historia de la humanidad y nos atrevemos a decir que fue imprescindible para el nacimiento de lo que tradicionalmente se denomina literatura.

Sin embargo, cabe añadir que la crítica e historia literarias no han prestado suficiente atención a la tradición oral (para la que en las zonas eslavas se acuñó el término «slovesnost⁹»), relegándola al ámbito de los estudios folclóricos o sociológicos de lo que tenemos testimonios, por ejemplo, en los estudios de Vansina (1961), Ong (1982) o Foley (1991). Debido al enfoque de este trabajo no vamos a profundizar más en esta problemática y vamos a concentrarnos única y exclusivamente en lo que suele considerarse como literatura en Occidente.

Como ya hemos advertido, parece que detrás del nacimiento de la literatura se halla la necesidad del hombre de recordar mensajes. Aunque conocemos culturas en las cuales se contaban historias de una generación a otra y aun cuando hoy en día también hay personas que conocen largos textos de memoria, la urgencia que inducía al hombre a fijar los mensajes era más fuerte y más práctica. Sin embargo, no todo mensaje puede ser considerado literatura, así que a la función informativa, que es la más propia de cualquier mensaje, hubo que añadir, primero, la función formativa y, más tarde, la estética que trabó diferencia entre los textos en general y lo que normalmente se conoce como literatura (Petrů, 2000).

De todas maneras, la delimitación basada en las funciones de los textos no es la única que se haya empleado para intentar definir la literatura. Ya hemos avisado de

⁹ En español se suele emplear el término «oralitura», aunque con más enfoque hacia las muestras culturales de las civilizaciones indígenas de América Latina. Cfr. Álvarez del Real, María Eloísa (1990).

que la definición de la literatura es muy complicada y sostenemos que a lo largo del siglo XX, sin olvidar las ideas anteriores, surgió un sinfín de teorías literarias y actitudes hacia los textos que, entre otros fines, intentaron definir toda la disciplina, es decir, todo el conjunto de la literatura. Dejando al lado la cuestión, sin ninguna duda importante, de si el poema es una obra de arte cuando está escrita o solo cuando se lee, que en nuestra opinión pertenece más bien al ámbito de estudios filosóficos o estéticos que al campo de nuestra investigación¹⁰, aproximémonos ahora, en resumidas cuentas –insistimos–, a las teorías más importantes que surgieron durante el siglo pasado.

En principio, podemos postular que el siglo XX es el siglo de la lingüística. Desde el *Curso de Lingüística General* saussuriano, publicado por primera vez en 1916, el aporte de los lingüistas al mundo filológico ha sido fundamental. Como afirma Ricardo Senabre: «Inevitablemente, todo esto debía repercutir en la teoría literaria» (Senabre, 2008: 13), que a principios del siglo XX se limitaba a unos supuestos historicistas y carecía de una teoría rigurosa que no estuviera basada en la retórica. La teoría literaria, pues, se vio arrasada por las corrientes lingüísticas que la convirtieron en un caos.

Lo que cambió fue, sobre todo, el enfoque básico. Mientras que la crítica romántica, o sea la del siglo XIX, quedó anclada en los aspectos trascendentales, es decir, en reflexiones sobre las sensaciones y sentimientos, la crítica del siglo XX se centró en el estudio inmanente, es decir, en las estructuras lingüísticas, recuperando su valor clásico¹¹. Entre los que más influyeron en la teoría literaria estuvieron los formalistas rusos (Victor Vinogradov, Victor Shklovski, Mijaíl Bajtín) que se inspiraron en el estructuralismo lingüístico (Roland Barthes, Roman Jakobson, Tveztan Todorov), o los teóricos de la estilística (Jan Mukařovský, Dámaso Alonso, Leo Spitzer). Aún más radicales fueron las teorías del New Criticism americano (Thomas Stearns Eliot) o de la deconstrucción (Jacques Derrida). Claro está que las teorías literarias no quedaron excluidas de las ideologías imperantes de modo que

¹⁰ Sobre la cuestión véase Wellek y Warren (1996).

¹¹ No negamos que lo que denominamos crítica romántica tuviera su valor en el siglo pasado y en la actualidad, centrándose sobre todo en el contexto y en los estudios psicológicos.

apareció la sociología de la literatura de carácter marxista (Jean Paul Sartre, Georg Lukács). Asimismo, podemos hablar de la psicología en la literatura.

Volviendo al principio, la clave está en la función estética. Ya Aristóteles concedió a los textos dicha función al postular que todo el mundo goza al reconocer algo que se conoce antes,¹² aludiendo así a la función reconocitiva de la que, más tarde, hablará Mijaíl Bajtín (1988) en marco de las habilidades estéticas del autor. Immanuel Kant, a pesar de su desconfianza en el carácter científico del arte, sí le concede cierta autonomía estética y si bien descarta la posibilidad de dar una noción clara a los juicios estéticos, sus opiniones acerca de su concepción estética sirven de base a la actitud que cuenta con elementos subjetivos e irracionales a la hora de valorar el arte. La subordinación del arte la perfeccionó Georg Friedrich Wilhelm Hegel al postular que el arte se diluye en el espíritu. Las cuestiones estéticas eran fundamentales también en todas las teorías esbozadas en el párrafo anterior¹³.

Ahora bien, después de trazar brevemente el desarrollo de la estética con relación a la literatura y a la música, centrémonos ahora en la posibilidad de relacionar las dos artes entre sí. En primer lugar, volvamos a mencionar el imprescindible papel que juega la estética. Su función, tanto dentro de la música como en la literatura, representa el primer aspecto en común.

De todas formas, puede parecer que, salvo este hecho, las letras y la música tienen poco en común pero no es así. En primer lugar se trata de su naturaleza. A partir de la década de los sesenta del siglo pasado, los estéticos y filólogos empezaron a analizar las obras literarias desde el punto de vista de la naciente semiótica. Esta parte de la lingüística se basa en el estudio de los signos lingüísticos. Se establecieron pautas de estudio de la literatura que se han transferido a otras ramas del arte y que, al mismo tiempo, han servido como instrumento de comparación. Según Umberto Eco (1967) la aplicación de las observaciones realizadas en la lingüística a la literatura o al arte en general, no supone ningún forzamiento ya que el lenguaje está debajo de toda la comunicación como una estructura subyacente. Por ello podemos desarrollar sus ideas diciendo que, si el lenguaje es un sistema de signos, toda manifestación artística deberá ser también un sistema de signos o símbolos propios de cada rama del

¹² Para más información véase Burguera, María Luisa (2008).

¹³ Cfr. Zima, Peter (1998).

arte. Y podemos continuar: tanto la música como el lenguaje verbal son sistemas de sonidos, poseen una secuencia fónica como base del enunciado. Por eso podemos hacer comparaciones basándonos en las características fónicas: paralelismos entre estructuras de entonación y melodías, aunque según Wellek y Warren (1996) la musicalidad de la poesía no equivale a la melodía. A pesar de la no existente unanimidad entre los científicos, la semiología nos proporciona ideas interesantes. Ahora nos limitaremos a postular que los análisis comparativos entre la música y la literatura que parten de la teoría de los signos son posibles tanto al nivel estructural como al nivel de manifestación cultural o de comunicación.

Calvin S. Brown (1987) añade en su estudio el factor del tiempo del cual nos ocuparemos más adelante¹⁴. Otro motivo de comparación lo pueden representar los patrones rítmicos que presentan tanto la música como la literatura, sobre todo en el caso de la poesía. El ritmo es fundamental en la versología y, al mismo tiempo, es precisamente una de las características básicas de la música. La importancia del ritmo llevó a algunos estudiosos a formular hipótesis sobre el origen tanto de la música como de la literatura, o mejor dicho, del lenguaje. Entre aquellos investigadores destaca Richard Wallaschek (1893) que en su texto titulado *Primitive Music* demostró que tanto el lenguaje como la música se originaron a partir del ritmo, de la creación de patrones rítmicos y, a diferencia de lo que se creía hasta entonces, que surgieron de manera simultánea, infiriendo un proceso mental. Octavio Paz (1972) es entre los poetas el que más ha destacado el papel del ritmo que vincule la poesía, es decir, la literatura, con la música. De hecho, Paz menciona que al principio tanto la lírica como la épica estuvieron destinadas al canto, o sea, que cantar y contar no estaban tan distantes como hoy.

Otro elemento de comparación muy interesante lo representa el timbre. La definición, según la RAE, de uno de los rasgos característicos del sonido es la siguiente: «calidad de los sonidos, que diferencia a los del mismo tono y depende de la forma y naturaleza de los elementos que entran en vibración». El papel tímbrico en la música estriba en el carácter emitido por diferentes instrumentos musicales o voces. Esta diversidad posibilita muchas combinaciones de sonidos que en otras

¹⁴ Cfr. Cap. 2.1 de este trabajo.

circunstancias resultarían baldías. Dichas combinaciones producen en el oyente una impresión concreta (el tono puede sonar claro, lleno, completo, redondo u oscuro, para dar algunos ejemplos). Es el compositor, entonces, quien decide qué instrumento emplear para cada una de las combinaciones/impresiones. En la literatura el timbre suele relacionarse con la capacidad de sugerir. El sonido de una palabra bien escogida sugiere en el lector el efecto deseado. Mediante un rico vocabulario clasificado según ciertas figuras literarias, el escritor es capaz de recrear en la mente una serie de sonidos y evocar situaciones o producir impresiones. El timbre juega un papel importante en ciertos estilos musicales como la música tímbrica o la *Klangfarbenmelodie*¹⁵. La misma función luego la desempeña la musicalidad tímbrica en la poesía modernista, por mencionar algún otro ejemplo. El timbre es decisivo, entre otras cosas, en los textos de óperas o canciones. La técnica del canto favorece las vocales en legato y, por otro lado, las consonantes oclusivas sirven para intensificar el staccato.

Otro elemento fónico que también entra en el juego relativo a las comparaciones entre la música y la literatura es la apertura de las vocales. Esto, según Rubio Navarro (1999), corresponde a los cambios de dinámica en la música. Incluso, este investigador español está convencido de que la preposición unida al sustantivo es similar a la *appoggiatura* en la música.

Hay algunas comparaciones más, acaso menos formalistas, como el hecho de encontrar similitudes entre la agogía en la música y en un cierto uso de las palabras, por ejemplo, un crescendo o una ascensión de la melodía se pueden comparar con los preparativos para el clímax dentro de una narración.

Al mismo tiempo, podemos encontrar similitudes en lo referente al *tempo* de las obras. Igual que en la música existen los fenómenos de acelerando y ritardando, en la literatura hay procedimientos para conseguir estos efectos en la velocidad de la narración tal como la percibe el lector. El empleo de un pasaje dialogístico puede percibirse como más dinámico, más rápido, en tanto que una descripción del ambiente suele parecerle al lector más lenta. Este fenómeno suele llamarse ritmo narrativo y

¹⁵ El término procede de Arnold Schönberg, un famoso compositor vienés, fundador de la 2ª escuela vienesa, uno de los máximos representantes de la música moderna de la 1ª mitad del siglo XX.

está vinculado con el tiempo narrativo, es decir, con el tiempo de la percepción subjetiva del argumento.

No obstante, este capítulo lo concluiremos con una afirmación que puede parecer redundante pero que es necesaria para tomar conciencia de que, si bien existen muchas similitudes, tanto la música como la literatura mantienen su independencia una respecto a la otra. Al principio de este capítulo hemos mencionado que ambas disciplinas del arte se basan en el sonido. Esta afirmación resulta verdadera siempre y cuando no entremos en polémica sobre la naturaleza del sonido producido. Mientras que el sonido en la música no posee ningún referente en la realidad, es un *sonido qua sonido*, el sonido literario no puede desprenderse del referente que representa la palabra. O dicho de otro modo, el significado del significante musical existe solo en la música, el significado del significante literario posee un valor real^{16 17}. Irene López dice al respecto:

La diferencia [entre música y literatura] reside en que la música no es un medio de comunicación idéntico al lenguaje cotidiano ya que no designa y no es referencial. Se constituye desde el principio como un tipo de práctica simbólica equiparable a otras tales como los textos literarios, los textos pictóricos, las tradiciones, las leyendas, los mitos, sistemas a los que Bajtín denomina «modelizantes secundarios». En tal sentido, la significación de los textos musicales no está dada por una suma de frases, períodos y temas (aunque esta

¹⁶ Para más información sobre las teorías referencialistas véase e.g.: Meyer (1973), Gilson (1963) o Hanslick (1947).

¹⁷ Por motivos de espacio, hemos dejado al lado la evidente unión de la música y literatura que desde sus propios orígenes se puede percibir en los siguientes aspectos: las tragedias de la Antigüedad clásica se parecían más a las óperas que a las funciones del teatro de la actualidad; la lírica y épica medievales estaban destinadas al canto, acompañado de unos instrumentos primitivos; el Renacimiento buscó la mejor fusión entre la música y la literatura en los madrigales; la ópera clasicista y los *lieder* románticos son ejemplos claros de la inseparable coexistencia de las dos artes en cuestión; el interés por «narrar» las historias a través de los sonidos guió a los compositores románticos a los poemas sinfónicos, un género de la música de programa que se inspiran en hechos literarios, entre otros. En la música contemporánea hay, además, un sinfín de composiciones que, de una forma u otra, relacionan la palabra con la música. Basta mencionar la vasta obra coral de prácticamente todos los compositores contemporáneos.

sea una cuestión de base que no podemos obviar). La música es un lenguaje, es «discurso» y en tanto tal, es «práctica social». Es importante el análisis del discurso, pero, en definitiva, son las prácticas las que confieren «sentido» a los textos (López, 2006: 19).

2.1 Estructuras

No obstante, el mayor campo de comparación lo representan las estructuras, hecho confirmado también, si bien con cierto escepticismo, por autoridades de la teoría literaria como René Wellek y Austin Warren (1996). Un texto interesante es el que nos proporciona E. Tarasti (1994), que postula los «programas narrativos» en las composiciones musicales. Delimita tres niveles estructurales: el espacial, fijado por la tonalidad; el temporal, que gira en torno al ritmo y la agógica; y, por último, el actoral, conformado por los temas que funcionan como actantes musicales, «cuya función está representada por las apariciones, las transformaciones y las modulaciones de los temas» (Tarasti, 1994: 181).

Otro enfoque que nos gustaría presentar al principio de este capítulo lo representa la teoría de las gramáticas musicales, cuyos representantes recurren a la hora de describir la estructuración musical a los términos lingüísticos (Alonso, 2001).

Tampoco podemos pasar por alto la teoría de la «novela sinfónica» elaborada por Paul-Émile Cadilhac (1924), postulando que dicha novela va a crear un ambiente musical a través del uso de imágenes, comparaciones y palabras tomadas del vocabulario musical.

Veamos ahora, en qué consisten y cuáles son las estructuras musicales que aparecen con más facilidad en el mundo literario.

2.1.1 Aspectos externos

Para empezar, podemos centrarnos en los aspectos externos que presentan tanto las obras literarias como las musicales. Se suele emplear la palabra género o forma para

denominar los diferentes tipos de estructuras externas globales que se registran en la literatura y la música. No vale la pena ni es nuestra intención mencionar aquí todos los géneros literarios y todas las formas musicales, pero sí nos gustaría hacer alusión a la necesidad de estructurar la obra, bien sea literaria, bien musical.

Para tal tarea es imprescindible contar no solo con el texto y la música, respectivamente, sino también con una pausa, o silencio. Un capítulo presenta una secuencia cerrada después del cual el lector debería poder respirar, descansar un poco. Igual que una pausa entre los movimientos juega el mismo papel: un momento de descanso no es solo para los músicos sino también para el auditorio. De cualquier forma, el silencio no se representa del mismo modo en el ambiente musical y literario. Mientras que en el primero, no hay más posibilidades que una pausa, en casi cualquier momento de la ejecución, dejando al lado el hecho, más que discutible, de que la obra musical empieza y termina en silencio¹⁸, en la literatura el silencio puede adquirir más dimensiones.

Por un lado está un renglón en blanco que separa los capítulos o las estrofas de un texto. No obstante, por otro lado existe la posibilidad de expresar el silencio mediante palabras, es decir evocar en la mente del lector la sensación del silencio.

En definitiva, el silencio representa una gran pieza estructural importante tanto en las obras musicales como en las literarias.

2.1.2 El tiempo, la repetición

Ya hemos indicado que tanto la literatura como la música son artes de tiempo, o sea que el tiempo es un actante determinante a la hora de consumir las obras, a diferencia de las artes plásticas para las cuales el tiempo no es clave.

De todas maneras, a pesar de guardar muchas similitudes, el tratamiento del tiempo es diferente en la literatura y en la música. Por un lado, el escritor puede jugar

¹⁸ Hay músicos que incluso niegan la propia existencia del silencio, diciendo que este fenómeno es imposible de crear. Entre tales destaca John Cage con su libro *Silence* (1961) que descarta por completo la tradicional percepción de la música como combinación de sonidos y silencios, ya que, según él, el silencio verdadero nunca se ha producido.

con el tiempo, puede volver hacia atrás, hacer un salto hacia adelante, puede, incluso contar varias historias simultáneamente. Por otro lado, raras veces aparece en un texto literario una repetición, mientras que en la música la repetición es uno de los recursos más utilizados. Además, en el texto literario cabe la posibilidad de la relectura en caso de que se le escape al lector cualquier detalle, mientras que la música transcurre en el tiempo y con él. No es posible volver hacia atrás. De ahí que los compositores tuvieran que crear una serie de procedimientos para paliar esta desventaja del arte sonoro. Y precisamente uno de ellos es la repetición. Esta ayuda a crear unas estructuras prefabricadas que proporcionan al oyente una serie de pautas orientativas.¿ Pues qué otra cosa son formas musicales como el tema con variación que se basa en introducir unos pequeños cambios al tema anunciado al inicio de la obra, siempre que el tema sea reconocible a lo largo de la obra¹⁹; o el rondó, que se basa en una repetición total de una parte de la obra después de la otra²⁰? C. S. Brown en su texto ya clásico *Music and Literature. A comparison of the arts* del año 1963 dice «repetición y variación pueden verse en las unidades estructurales más pequeñas tanto de la música como de la literatura» (Brown, 1963: 103), es decir, gracias a estos procedimientos –la repetición y la variación– se formaron esquemas que con el paso de tiempo lograron un importante grado de fijación y pasaron a ser canónicos, es decir, formas convencionales.

¹⁹ Tema con variación: es una forma que consta de varias partes, en la cual el tema inicial se repite siendo variado. El esquema básico es de A, A1, A2, A3, A4, A5, etc. El tema suele estar compuesto de dos o tres partes y es de carácter melódico. Debe proporcionar suficiente material para ser variado. Las variaciones, luego, podrán ser de diferente índole: de ornamentación, de contrapunto, o aquellas que cambian el carácter de la variación más profundamente, por ejemplo, cambiando la tonalidad de mayor a menor. La última variación suele ser la más difícil o se repite el tema en su versión inicial. Para más detalles, véase el Cap. 4.6 de este trabajo.

²⁰ El esquema esencial del rondó es A-B-A-C-A, etc., según el cual la parte A designa al tema mayor que se repite después de un otro tema. Para más detalles, véase el Cap. 4.6 de este trabajo.

2.1.3 La fuga

Como hemos dicho antes, es evidente que mediante procedimientos estructurales como la repetición o la variación se llega a la fijación de ciertos temas en la mente del oyente lo que facilita su audición y, al fin y al cabo, su comprensión.

De todas maneras, las formas que han sido bastante imitadas a lo largo de la historia de la música son la fuga y la sonata.

La primera, nació cómo un resultado de los logros de la polifonía. Apareció por primera vez en el siglo XIV aunque con un significado diferente; con el sentido actual se sigue utilizando desde siglo XVII. Su definición más fácil puede ser la siguiente: se trata de la más compleja composición polifónica basada en la imitación de uno a más temas según ciertas reglas.

En lo que se refiere a la composición, esta consta de tres partes: Exposición – Desarrollo – Final y suele ser de tres o más voces. La clave en la comprensión de la fuga está en dar con el tema, con el cual se inicia toda la composición. Suele ser bastante bien reconocible y se repite en las voces según unas reglas muy estrictas, siempre una quinta más arriba o más abajo. El tema (o los temas, ya que existen fugas que tienen más de un tema) está, con mayores o menores modalidades, presente en toda la obra en diferentes voces. Según Rubio Navarro,

el tema musical es un fragmento breve pero de sentido completo, constitutivo del elemento básico de una composición o parte de ella, y susceptible de posteriores desarrollos y repeticiones. Tiene suficiente personalidad para ser rápidamente reconocido y asimilado (Rubio Navarro, 1999: 128).

Además, el tema puede entrar en la tónica, en tal caso se denomina «el sujeto» («dux» en latín) o en la dominante, en este caso se llamará «la respuesta» («comes» en latín). Lo que es sumamente importante es la aparición de las voces –denominada repercusión– ya que ésta también está sometida a imperativos que, al romperse, dificultan la comprensión de la composición. En cualquier caso, la fuga empieza siempre con la tónica y, además, en una voz que no está cubierta por otra de, al menos, una parte. Es decir, si tomamos como caso ejemplar una fuga de cuatro voces

que denominaremos, según se suele hacer, el soprano, el contralto, el tenor y el bajo, la aparición de las voces sería una de las que mencionamos abajo como ejemplo:

	Voces	Voces	Voces	Voces
Repercusión 1	Contralto	Soprano	Tenor	Bajo
Repercusión 2	Tenor	Contralto	Soprano	Bajo
Repercusión 3	Tenor	Contralto	Bajo	Soprano
Repercusión 4	Contralto	Tenor	Bajo	Soprano

I Repercusión de voces

Asimismo, hay que tener presente que la respuesta siempre entra en la dominante y el sujeto continúa modulando, como «el contrasujeto» hasta reaparecer otra vez. De ahí que se construya una compleja red de voces.

En cambio, el Desarrollo de la fuga no está sometido a unas reglas tan severas como la Exposición. El tema –siempre presente– modula a tonalidades paralelas menores o mayores y el compositor, en general, goza de mayor libertad de expresión, amplificando o recortando el tema según su parecer.

En el Final, en resumidas cuentas, se vuelve a citar el tema en la tónica y con «estrettos» se llega a una gradación final, pasando muy a menudo por una cadencia armónica (Tónica – Subdominante – Dominante – Tónica) que refuerza la sensación de la última.

En definitiva, el recorrido que hace el tema a lo largo de la fuga se puede observar en la siguiente tabla.

Exposición	Desarrollo	Final
Sujeto (Tónica) → Contrasujeto	Tema en tonalidades paralelas	Sujeto (Tónica)
Respuesta (Dominante) → Modulación		Estrettos → Gradación final (T – S – D – T)

II Esquema de la fuga

Después de todo, hay que añadir que la fuga aquí expuesta corresponde a la práctica de los siglos XVII y XVIII, respectivamente, por lo cual no se trata de una composición estrictamente polifónica ya que en su textura intervienen las funciones

armónicas. El máximo representante de las composiciones fugadas fue Johann Sebastian Bach.

En definitiva, la fuga constituye uno de los géneros más importantes a lo largo de la historia de la música y, prácticamente hasta hoy, figura en los repertorios de todos los compositores.

Esta textura de repetición y modulación, permite al compositor «contar varias historias al mismo tiempo», siempre que respete las reglas indicadas y, sobre todo, desarrollando el mismo tema. En la literatura esta textura, dada su dificultad, no suele ser imitada completamente ya que los escritores, en caso de estar interesados, prefieren optar por una estructura polifónica menos complicada, como aquella que comentaremos en el capítulo 2.1.6.

2.1.4 La sonata

Otra forma que también ha sido muy imitada es la sonata. Esta asimismo consta de tres partes: Exposición – Desarrollo – Reexposición, pero a diferencia de la fuga, no emplea el contrapunto, o sea, no es capaz de dejar sonar varios temas a la vez. La textura de la obra es estrictamente homofónica, es decir, que nunca llega un tema a sobreponerse a otro.

Ahora bien, veamos con más detalles la estructura. En la Exposición, el compositor presenta varios temas que guardan una relación de tonalidad entre sí. El primero –suele llamarse masculino– está en la tónica, el segundo –el femenino– contrasta con el primero en la tonalidad, ya que suele estar en la dominante, pero también su carácter suele ser diferente, o sea, si el primer tema es enérgico, con un ritmo bien marcado, el segundo será luego más bien lírico y más «cantabile». El tercer tema, si lo hay, es de rango inferior que los dos anteriores y guarda parecido al segundo. En la Exposición suele hablarse de zonas de temas ya que estos no raras veces se repiten o se transforman en las respuestas. Sobre todo en el Clasicismo, los compositores creaban zonas con hasta tres temas del mismo rango y carácter, de ahí que no sea de extrañar que existan sonatas que, al fin y al cabo, tengan más de tres

temas. No obstante, los tipos más frecuentes de los temas de la sonata se pueden apreciar en la siguiente tabla.

Exposición	1º tema	2º tema	3º tema (opcional)
Denominación	Masculino	Femenino	-
Tonalidad	Tónica	Dominante	Dominante
Carácter	Enérgico, bien marcado y definido	Lírico, cantabile	De rango inferior
Duración	Largo	Breve	Solo insinuado

III Cualidades musicales de la sonata

En el Desarrollo, como ya indica su nombre, se trabaja con los motivos que han proporcionado los temas, con la prioridad que se da al tema masculino. A diferencia del Desarrollo de la fuga, el de la sonata ofrece al compositor la máxima libertad salvo que se desvíe de las normas vigentes de la armonía. Mientras que el Desarrollo de la fuga suele ser la parte más larga de la obra, el de la sonata es más bien breve y en algunas composiciones de carácter inferior, como las sonatinas, es omitido.

La Reexposición llega a repetir la Exposición casi por completo, con solo un cambio respecto a la primera parte de la sonata: los dos o tres temas están en la tónica y por lo tanto podemos concluir que la Reexposición sirve para reafirmar la tonalidad de la obra, como se ve en la siguiente tabla.

Temas	Exposición	Reexposición
1º	Tónica	Tónica
2º	Dominante	Tónica
3º (opcional)	Dominante	Tónica

IV Tonalidad en Exposición y Reexposición de la sonata

2.1.5 El leitmotiv

No obstante, un procedimiento musical que tiene una imitación frecuente en la literatura, es el leitmotiv. En principio, los leitmotiv son según Wolfgang Kayser, «los motivos centrales que se repiten en una obra» (Kayser, 1968: 90). O, aquellos motivos que según las palabras de Marie-Pierre Lassus poseen un «espesor sincrónico [o sea] son unificadores de un personaje, de una situación o de un objeto a los que evocan en su permanencia» (Lassus, 2005: 52). Añadiendo una definición más, podemos acogernos a un artículo recogido en *Crónicas* en el que dice Alejo Carpentier:

Será útil que un texto se componga de versículos rítmicos, ya que esa forma, forma de parábolas bíblicas, contribuye a fijar las ideas en la mente del oyente, mediante una hábil repetición de las frases (Carpentier 1985: 550).

De eso se desprende que mediante la repetición, en este caso de los patrones rítmicos, se llega a la fijación de ciertos motivos en la mente del oyente. Sin embargo, el leitmotiv no siempre se tiene que relacionar con el ritmo, la mayoría de las veces se relaciona con la melodía ya que esta es más detectable durante la audición de una obra. Por ello, podemos afirmar que

[...] la utilización wagneriana del motivo conductor asociaba a personajes o situaciones una determinada secuencia de sonidos que hacía sonar de modo diferente según lo requiriese la peripecia. Esta breve melodía podía parecer más alegre, más sombría, según las necesidades del compositor, pero identificando siempre a tal o cual personaje (Rubio Navarro, 1999: 135).

Cabe añadir, como ya lo hemos hecho en su lugar correspondiente²¹, que la repetición es un recurso netamente musical, no tiene cabida en la literatura, aunque sí haya figuras literarias –anáforas, anadiplosis, aliteración, etc.– que se basan en ella. No obstante, dejando al lado estas figuras retóricas, su transformación en un procedimiento literario se puede conseguir también mediante el tratamiento del tiempo, o sea, empleando tal estructura temporal gracias a la cual la obra llega a

²¹ Cfr. Cap. 2.1.2 de este trabajo.

percibirse como una repetición: por ejemplo, utilizando una estructura temporal cíclica.

2.1.6 La polifonía²²

El tiempo también es clave en el último recurso musical que nos gustaría comentar en este trabajo: la polifonía. Ya hemos mencionado este término al hablar de la fuga, máxima representante de este procedimiento. La polifonía nació en la Edad Media con el fin de ornamentar el canto llano. Simplificándolo, podemos afirmar con Marie-Pierre Lassus que consiste en «crear líneas melódicas que se perciben independientemente unas de otras, sin dejar de formar una armonía coherente» (Lassus 2005: 54), o sea, a una melodía principal se van añadiendo otras melodías superpuestas o subyacentes cuyo fin es, en principio, ornamentar dicha melodía. Al principio, estas melodías de ornamentación se permitían solo en unos intervalos determinados. Luego, las reglas se fueron debilitando hasta que las melodías formaron una armonía coherente. Y ahora bien, ¿cómo se puede esta polifonía manifestar en la literatura? ¿Cómo conseguir que al mismo tiempo suenen más voces? A pesar de las discrepancias que generan estas preguntas²³, Juan Miguel González Martínez habla de tal llamado discurso multifónico que se logra «mediante la superposición de diversos discursos lineales» (González Martínez, 2006: 24).

Es obvio que la tarea resulta un tanto difícil. En general, hay tres maneras de resolver esta transformación de un recurso musical en el literario. Primero, el escritor puede valerse de un procedimiento gráfico. Es de sobra conocido el caso de *Rayuela*, que es el mejor ejemplo. En el capítulo 34, Julio Cortázar logró mediante un interlineado gráfico contar dos historias a la vez. A pesar de la evidente dificultad que presenta la lectura de esta parte de la obra magna de Cortázar, es este el método más fácil para transformar un recurso musical en literario.

Otra posibilidad subyace en la metaforización, o sea en la capacidad del escritor de generar otra realidad-historia mediante metáforas presentes en el relato.

²² La palabra polifonía se interpreta en español de dos formas básicas: la primera, cualquier tipo de discurso musical de más de una voz; la segunda, luego, en el sentido estricto del contrapunto.

²³ Rubio Navarro (1999) habla de la imposibilidad de imitar la polifonía en la literatura.

Esta transformación, no obstante, requiere una gran competencia lectora y suele emplearse más que en la narrativa en la poesía de la que suele ser uno de los recursos más emblemáticos. Brown (1987), por su parte, defiende esta transformación diciendo que el contrapunto se encuentra en las historias paralelas bien definidas respecto a la historia principal.

El tercer método guarda parecido al primero que hemos mencionado, pero, a diferencia de él, no se llega a romper la narración gráficamente sino mediante un juego de tiempo.

El tiempo es la clave de esta polifonía. Supongamos una situación en la cual un protagonista además de vivir en el presente narrativo recuerda algún hecho pasado. Aquí asistimos a un procedimiento polifónico. Al lector se le presenta al mismo tiempo lo que sucede en la realidad narrativa y lo que recuerda el protagonista. La narración permite así al escritor jugar con más niveles temporales a la vez y estos niveles, aún percibiéndose independientemente, forman un conjunto. Mario de Andrade (1991) habla, en este caso, del polifonismo y de la simultaneidad.

Además, no se puede descartar del todo el tiempo de la lectura, que en cierto sentido representa otro nivel temporal que los dos precedentes que hemos tomado como ejemplo, de ahí que, de repente, tengamos hasta tres niveles sobrepuestos que, incluso se pueden ampliar hasta cuatro²⁴.

Por otro lado, Mijaíl Bajtín (1988) entiende por polifonía la capacidad de los personajes de tener su propia voz, horizonte social y base ideológica. Confronta textos polifónicos y los monológicos, es decir, aquellos en los que predomina solo un punto de vista ideológico.

Para completar este párrafo remitimos a la teoría de los puntos de vista²⁵ que, en cierto modo, parte de los procedimientos contrapuntísticos de los que habla Bajtín, aunque optando por distintas perspectivas. A diferencia de la polifonía bajtiana la teoría de los puntos de vista no implica movimiento, no es una técnica de composición, sino más bien una focalización estática. Además, hay que añadir que la motivación del crítico ruso ha sido ideológica, mientras que la teoría de los puntos de vista opera única y exclusivamente en el nivel del discurso. Como matiza Pierrette

²⁴ Cfr. Cap. 4.4 de este trabajo.

²⁵ Cfr. Van Rossum-Guyon (1989).

Malcuzyński (2002), los conceptos bajtianos deben pensarse en el nivel del enunciado. Por lo tanto, el enunciado polifónico conlleva un diálogo, no la fusión de voces, es decir, un procedimiento claramente contrapuntístico.

2.1.7 Formas binaria y ternaria

De lo anteriormente dicho parece deducirse que la música solo gira en torno a las formas complejas y elaboradas, sin embargo, desde un punto de vista lógico no es verdad. Una canción con estribillo o una redondilla poseen también su estructura musical, es decir, que al lado de un claro esquema literario existe un molde que rige a los compositores o –en este caso más bien a los cantautores– a la hora de componer música para tales textos. Estas estructuras musicales se dan, sobre todo, en las composiciones de origen popular o folclórico pero no es extraño encontrar estos esquemas en composiciones más elaboradas de compositores famosos.

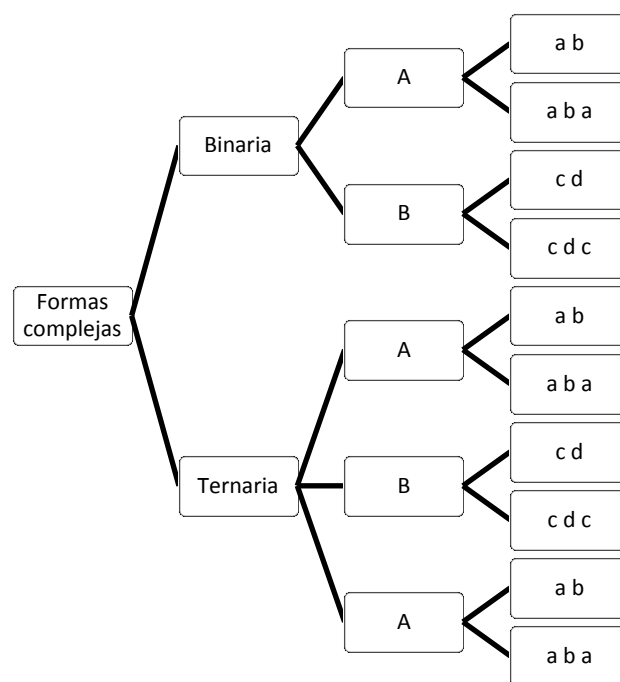
Hablando desde el punto de vista musical, estas formas «pequeñas» se pueden agrupar en dos clases: por un lado existe la forma binaria, por otro, la ternaria.

En lo que se refiere a la primera, la composición se divide en dos partes tajantemente contrastantes. Tal es el caso de la ya mencionada canción con estribillo, en la que la primera parte corresponde a las estrofas y la segunda al estribillo que, además, tiene una función repetitiva. Del mismo modo, aludiendo al texto, se puede decir que este cambia en cada una de las estrofas, al tiempo que el del estribillo sigue siendo igual a lo largo de toda la canción, llegando así a reafirmar una idea tanto literaria como musical. Cabe añadir que desde el punto de vista musical, el estribillo suele ser más melódico y fácilmente recordable que la estrofa cuya principal función estriba en «contar la historia».

En cuanto a la forma ternaria, es mucho más frecuente que la anterior, sobre todo en las composiciones barrocas y posteriores (Zenkl, 1984). Desde el punto de vista formal, después de las primeras dos partes que guardan un cierto grado de contraste entre sí –contrastan en la tonalidad, carácter y longitud– se llega a repetir la primera, ya sea de una manera total o parcial. Así surgió la famosa forma «da capo» de la cual se aprovechaban los autores a la hora de componer las arias de las primeras óperas, por dar el más conocido ejemplo. De todos modos, la repetición de la primera

parte suele sufrir cambios y variaciones, de ahí que sea más común encontrar composiciones que tengan la última parte modificada que aquellas cuya parte final corresponda literalmente a la primera.

En último lugar, es necesario precisar que las formas binaria y ternaria suelen combinarse entre sí, y también con otras formas más elaboradas. Eso se halla, sobre todo, en composiciones de música clásica en la cual no es raro encontrar formas complejas que se basen en lo que acabamos de exponer. Para ilustrar tales casos véase el siguiente gráfico:



V Formas binaria y ternaria

En resumidas cuentas, podemos decir que tanto la forma binaria –AB– como la forma ternaria –ABA– puede constar de partes menores –abcd– que a la vez forman formas binarias –ab/cd– o ternarias –aba/cdc– según el deseo del compositor. Además cabe resaltar que muchas veces se llega a repetir algunas de las partes de la forma. Por todo ello no es de extrañar que sea posible encontrar estas formas no solo en la música folclórica sino más bien en composiciones de música clásica, sobre todo, como hemos dicho, en el Barroco, aunque no en exclusiva.

Vistas algunas de las formas y procedimientos musicales más adaptados al mundo literario podemos declarar que para que una partitura musical pueda narrar una

historia, o viceversa, es imprescindible buscar ayuda en las coordenadas espacio temporales. Como dice Irene López, «Una determinada forma o estructura surge en la configuración de un tiempo y un espacio» (López, 2006: 93). Esta estudiosa remite a la obra de Paul Ricoeur (1984) que determina dos clases de tiempo: la sucesión, es decir, el argumento de la obra y la configuración, o sea el efecto poético inducido por el texto en el lector. Sería también interesante valorar las diferentes concepciones del tiempo a las que remite López; no obstante, basta concluir que el tiempo es «también una forma de ordenar, de concebir un cierto orden, de estructurar un caos» (López, 2006: 94).

2.2 La música como portadora de alusiones

Ahora bien, después de trazar brevemente las relaciones entre la música y la literatura podemos afirmar que el empleo del arte sonoro en las obras literarias es múltiple. No obstante, hasta este momento nos hemos ocupado de las relaciones formales entre estas dos ramas del arte. Sin embargo, es más que evidente que la música puede ser utilizada también como símbolo –portadora de alusiones– o como ambientación.

En lo que se refiere al uso como símbolo, la situación se nos plantea de un modo bastante accesible. Al escritor se le proporciona una serie de posibles herramientas gracias a las cuales la música puede desempeñar el papel de una alusión en una obra literaria.

En primer lugar, un símbolo por antonomasia lo puede representar el nombre de un compositor o de una obra musical. Como caso ejemplar baste mencionar al novelista alemán Thomas Mann que comentó en *La montaña mágica* la ópera *Aida* de Giuseppe Verdi, *Preludio a la siesta del fauno* de Claude Debussy, las óperas *Carmen* de Georges Bizet o *Fausto* de Charles Gounod. No obstante, la mayor repercusión simbólica la adquirió en esta obra un famoso lied de Franz Schubert *Der Lindenbaum* que simboliza la muerte romántica que se avecina.

A través del hecho de que en una obra aparezca un compositor o una obra suya, el escritor nos hace llegar un mensaje simbólico, tal y como lo hace también Carpentier en las obras que comentaremos más adelante.

Otro uso de la música como portadora de alusiones lo representa el empleo de los diferentes instrumentos musicales. Ya desde la Antigüedad clásica, ciertos instrumentos se vienen relacionando o con personajes o con sentimientos. De ahí que la lira se asocie a unas melodías embelesadoras, convirtiéndose con el paso del tiempo en el símbolo mismo de la Música. El laúd suele emplearse con referencia a la armonía o la flauta, tradicionalmente, se asocia con los dioses.

Por último queda la música como mera metáfora, como una ilusión, como un fluir de una melodía que se nos va figurando en la mente mientras leemos poesía.

2.3 La música como fondo sonoro

Otro fenómeno no menos importante es la ambientación que se genera a través de los sonidos. Estos son capaces de crear un fondo sonoro que acompañe a los protagonistas y a la trama de una obra literaria. De hecho es una de las maneras más naturales del empleo de la música. El escritor se aprovecha de la capacidad evocadora del arte sonoro para crear en la mente del oyente un ambiente que corresponda a un momento dado en la trama. Este hecho se puede crear mediante dos herramientas: primero, a través de los sonidos descritos, segundo, a través de las figuras literarias que juegan con el sonido: aliteración, onomatopeya o paronomasia son solo algunos ejemplos. El susurro se puede generar no sólo a través de la descripción sino también gracias al empleo de la consonante «s». Hay consonantes que son cacofónicas, hay otras que producen sensaciones agradables. Estos usos básicos de la esfera fónica del lenguaje están presentes en todas las obras literarias, pero hay autores en cuyas obras este empleo fónico juega un papel más importante. No es de extrañar que sean sobre todo los poetas quienes aprovechan los valores sonoros de los sonidos producidos por una lectura en voz alta.

En su lugar correspondiente hablaremos de cómo, de una manera extraordinaria, Carpentier sabe aprovecharse de estos procedimientos musicales en la literatura. De todas maneras, son más bien los poetas –Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Alfonso Reyes o el checo Karel Hynek Mácha– los que mejor se movían en

el terreno de la eufonía, si bien no podemos descartar los casos de prosistas como don Ramón María del Valle-Inclán o el ya mencionado Julio Cortázar.

3 LA MÚSICA Y SU PRESENCIA POLIFACÉTICA EN LA NOVELÍSTICA CARPENTIERIANA

«Abrir una novela de Alejo Carpentier es abrir una puerta a la cultura universal» (Rubio Navarro, 1999: 97), postula Gabriel María Rubio Navarro y nosotros añadimos que a la cultura y a la música, sobre todo. En el capítulo precedente nos hemos ocupado de los procedimientos musicales en la literatura en general, ahora nos centraremos en el diverso empleo de la música que hace Alejo Carpentier, en particular.

No obstante, en primer lugar, adentrémonos en las generalidades del estilo carpentieriano antes de sumergirnos en el océano musical de su obra.

3.1 Propuestas estilísticas

Alejo Carpentier en más de una ocasión afirmó que todo en sus obras lo hace a propósito. A César Leante le confesó:

Respecto a mi método de trabajo, soy muy riguroso. Antes de escribir trazo una suerte de plan general que comprende: planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares donde va a transcurrir la acción. Escojo cuidadosamente los nombres de los personajes, que responden siempre a una simbólica que me ayuda a verlos (Leante, 1970: 30).

Todo lo que entra en las novelas de Alejo Carpentier aparece a propósito. Los muchos elementos de cualquier ámbito de la cultura que aparecen en la novela siempre quieren decir algo, simbolizar algo, y eso hace la labor crítica a la vez más interesante y mucho más difícil.

3.1.1 Contextos; el lenguaje

Ya en París, Carpentier se dio cuenta de que si hay algo que importaba y que debiera emplearse en las novelas, eso serían los contextos. Siguió a Jean Paul Sartre²⁶ quien también hizo hincapié en esta problemática. Y son precisamente los contextos los que ayudan a Carpentier a integrar en sus novelas la arriba mencionada cultura universal. Carpentier es arquitecto de carrera, músico, musicólogo de profesión y teórico de la literatura y cultura por afición. Todo ello se manifiesta en los contextos. No hay ninguna novela de Carpentier en la cual no haya alusiones a la arquitectura, a la política, a la comida, a la marinería, al vestuario, a la naturaleza, a las ideologías, a otras obras literarias, pero, sobre todo, a la música y a la cultura americana. Tanto la música como la presencia de elementos indígenas y afroamericanos en su narrativa son herencia del período minorista enriquecida por los años de estudios que hizo a lo largo de su vida.

Fue en París cuando se dio cuenta de que quería ayudar a difundir la cultura americana. Se le ocurrió una idea que se convertiría luego en su programa de toda la vida, y es que la cultura americana, la cultura latinoamericana, tiene que hacerse universal. Un fenómeno que le debería ayudar es el lenguaje: en el ensayo titulado «Problemática de la actual novela latinoamericana» Carpentier escribe sobre la inutilidad del lenguaje de la época, sobre la incapacidad del lenguaje de describir los fenómenos latinoamericanos e invita a los escritores latinoamericanos a que empleen las palabras americanas para la realidad americana.

Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal (Carpentier, 1984: 27).

De lo citado se desprende que Carpentier no limitaría su lenguaje al empleo de las voces corrientes. Los términos de las esferas antes mencionadas son implantados a la realidad latinoamericana y, al mismo tiempo, intensificados. Ya que para un europeo la lluvia no representa el mismo fenómeno meteorológico que para un

²⁶ Alejo Carpentier menciona los diferentes contextos en un ensayo suyo titulado «Problemática de la actual novela latinoamericana» recogido en la colección *Ensayos*.

caribeño que la puede asociar con un huracán, las montañas europeas no llegan a tales altitudes como las cordilleras latinoamericanas y, por último, la selva americana, que bien deriva de la palabra latina *silva* que significa bosque, no se puede comparar con los bosques del Viejo Continente. No extraña entonces que haya sido precisamente la selva la que se ha convertido en uno de los primeros tópicos literarios latinoamericanos, representando un hábitat de dimensiones difícilmente imaginables para un europeo.

Otro rasgo que dificulta la lectura, a la par que la hace más placentera, es el empleo de los arcaísmos. Palabras de diferentes ámbitos de la actividad humana, que caían en el desuso, son rescatadas por Carpentier, de ahí que muchos afirmen que sus novelas deben leerse con enciclopedias a mano.

A estas alturas cabe añadir que Carpentier usa pocos diálogos. El contenido, que los demás escritores expresan mediante un intercambio de ideas de los personajes, lo expresa Carpentier con ayuda de la descripción de pensamientos de los protagonistas. No supone ninguna excepción el caso de encontrar un capítulo entero sin ninguna voz directa; no obstante, el lector sí que siente unos diálogos implícitos como si ocurrieran en las mentes de los protagonistas: el monólogo interior es muy frecuente.

3.1.2 Barroco

En el ensayo ya mencionado Carpentier destacó otro fenómeno típico del arte latinoamericano y, en consecuencia, del suyo: el barroquismo. Este estilo que supo fusionar el arte precolombino y la implantada cultura europea se convirtió en el mayor logro del arte de América Latina. Carpentier afirma: «El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco» (Carpentier, 1984: 28). Pero, ¿cómo se manifiesta lo barroco en la prosa carpentieriana?

Primero, habrá que mencionar el especial uso de adjetivos. Ya hemos mencionado el empleo de las palabras desusadas o arcaicas pero lo que nos sorprende verdaderamente es la cantidad de adjetivos que en el texto de Carpentier adquieren un nuevo significado o un significado renovado. Carpentier defiende este procedimiento

por el anhelo de los escritores latinoamericanos de nombrar las cosas, de desempeñar este papel de Adán en el paraíso y hacer que el lector vea la realidad americana descrita con su propio lenguaje americano. De ahí que algunas voces adquieran su segundo sentido respecto al oficial. Además, el Barroco era un período que se podría englobar bajo el lema de «déjate llevar por las sensaciones», es decir, si mientras que el Renacimiento intentaba buscar y crear la belleza en ambientes idealizados, del Barroco palpaba la realidad que se manifestaba a través de los sentidos. El sensualismo se convirtió en la filosofía oficial de la época. Por consiguiente, no nos puede sorprender que Carpentier mediante el uso de los adjetivos haga que la novela se convierta en un concierto de sensaciones. Ayudado por los verbos como sentir, oír, escuchar, oler, palpar, tocar, etc. el lector se convierte en consumidor de todas las sensaciones que emanan del texto.

Otro rasgo típicamente barroco es el contraste, que deriva de la filosofía barroca que enfrentaba al hombre con Dios. Los dos conceptos opuestos entre sí generaron en el período barroco una serie de contrastes que se manifestaban en todos los aspectos del arte. Al lado del afamado «claroscuro», podemos encontrar las marcas del contraste en la música (contraste en la dinámica, en el tempo, etc.) y también en la literatura. En caso de Carpentier, el contraste es patente no solo en el uso de ciertas palabras empleadas en figuras de paradoja u oxímoron sino también en el comportamiento de personajes o en la secuenciación dentro de las novelas. Como en una suite barroca, en las novelas alternan pasajes con más ritmo narrativo con los de menor intensidad. Otro rasgo del estilo carpentieriano, que se adscribe en las propuestas estilísticas del Barroco, es la ironía: el contraste entre el significado real y el tergiversado.

3.2 Apuntes sobre las técnicas narrativas

Hemos mencionado ya más arriba lo estricto que era Carpentier consigo mismo y también con los demás. Su primera novela *–Ecue-Yamba-Ó–* publicada en 1933 fue repudiada más adelante por Carpentier será causa de su escasa profundidad. A pesar del gran interés de esta pequeña novela, su autor tenía razón al considerar su primera

novela una obra prematura. Tampoco la segunda novela *–El reino de este mundo* (1949)– resiste la comparación. Y no es hasta el año 1953 cuando apareció una obra madura, de pleno estilo de Carpentier: *Los pasos perdidos*. No obstante, no se puede decir que en sus textos anteriores no se vieran algunos de los rasgos que luego pasarían a ser típicos de su obra madura.

Uno de los rasgos más comentados gira en torno a la música. Carpentier, antes de publicar obras literarias, es decir novelas y cuentos, colaboraba con los músicos y aprendió a ajustar el lenguaje a las exigencias del arte sonoro. ¿Cómo lo hacía Carpentier?

Primero, intentaba conectar lo máximo posible con el compositor. Si conocía su estilo, podía luego adaptarse a sus requisitos. Luego, aprovechaba al máximo las posibilidades fónicas del lenguaje:

Se cuidará de que los momentos de intensidad, en que el cantante debe producir el máximo de sonoridad con su garganta, sean construidos con palabras que incluyan vocales abiertas, propias para la emisión del sonido (Carpentier, 1983: 16).

Después, la agogía de la música tenía que ser apoyada por el texto:

Según el compositor proyecte escribir un lento o un allegro, se elegirán palabras cortas o largas (Carpentier, 1983: 16).

En fin, el texto debe ser compuesto como si fuera una partitura ajustada en el pentagrama. Según Carpentier,

si [...] la acción lo requiere, el poeta debe ser capaz de construir fugas, cánones, corales o imitaciones, con simples palabras, de acuerdo con los ejemplos de forma musical (Carpentier, 1983: 16).

Estas pautas las utilizaba Carpentier al componer-escribir sus primeros textos. Es evidente que la sintaxis literaria se empleaba conforme a la sintaxis musical. No obstante, Carpentier insistía en el hecho de no perder la libertad a la hora de crear un texto literario. Más bien comprendía la competencia del escritor de amoldarse a la música como un artificio que luego se vería completado con la literatura, con el arte.

Ya hemos mencionado su fructífera colaboración tanto con los músicos cubanos como la con los franceses. Es precisamente esta labor la que ayudó a formar lo que hoy admiramos como un ejemplo de su buen estilo. Su colaboración temprana con músicos de prestigio y la erudición que había ganado a lo largo de los años de estudios le ayudó a crear una serie de rasgos que definen bien su personalidad de escritor.

Ahora bien, detengámonos con más detalle en algunos de los rasgos musicales que definen a Carpentier.

3.2.1 La música como ambientación: fondo sonoro

Ya en uno de los capítulos anteriores²⁷ nos hemos ocupado de las generalidades del empleo de la música como ambientación. En este apartado pretendemos llevar los postulados teóricos a la práctica de Carpentier. Algunos críticos se manifiestan en este sentido como, por ejemplo, la especialista polaca Monika Przystalska que afirma que

el concepto de la musicalidad del lenguaje, es decir, uno de los niveles de la existencia de la música en la literatura, se marca con mucha claridad en la creación de [...] escritores hispanoamericanos. El ejemplo más brillante lo es todo Carpentier, con su humor basado en la música, con las voces, con los pasos y otros efectos sonoros, así como, con sus juegos lingüísticos y también con la simple manera musical de hablar (Przystalska, 2003: 153).

Ahora bien, el uso de la música, como ya venimos diciendo, es múltiple. Uno de esos usos es la creación de un fondo sonoro: el uso de la música como ambientación. Dejando de lado la simbología que puede conllevar tal empleo del arte sonoro en la novelística carpentieriana, ya que nos ocuparemos de ella más adelante, podemos señalar que también el uso de la música como ambientación está presente en las novelas a propósito. El método que emplea Carpentier es el siguiente: primero, se aprovecha de las palabras de la sensación musical, o sea, las palabras cuyo

²⁷ Cfr. Cap. 2.3 de este trabajo.

significado por sí solo representa un sonido, luego utiliza las palabras que desde el punto de vista fónico producen sonidos, apoyándose en las figuras retóricas de carácter fónico, y, por último, utiliza las palabras que evocan la sensación musical. Veamos ahora con más detenimiento cada uno de estos tipos.

En lo que se refiere al primer grupo, es decir, a las palabras que expresan un sonido, podemos mencionar, para ilustrar, la siguiente estadística:

	ERDEM	LPP	SDL	CB
gritar	23	45	65	18
cantar	42	77	52	31
canturrear	0	1	0	1
tocar	4	34	15	7
silbar	1	4	8	2

VI Verbos que expresan sonidos en novelas escogidas de Alejo Carpentier

En las novelas *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces* y *Concierto barroco* hay en total 426 entradas que derivan de los verbos gritar, cantar, canturrear, tocar y silbar, y eso que hemos omitido un gran número de palabras que también expresan algún sonido como, por ejemplo, susurrar, ejecutar música o hacer música, y también los sonidos emitidos por la naturaleza y los objetos como martillar, repicar, bullir, mugir, croar, bramar, etc. No hace falta comentar que uno de los verbos más empleados –incluidos sus derivados– es el verbo sonar.

En cuanto a las figuras retóricas que se pueden encontrar en la novelística de Carpentier, es casi obligatorio citar el comienzo de la novela *Concierto barroco* que es la esencia pura del trabajo carpentieriano con el sonido:

De plata los delgados cuchillos, los finos tenedores; de plata los platos donde un árbol de plata labrada en la concavidad de sus platos recogía el jugo de los asados; de plata los platos fruteros, de tres bandejas redondas, coronadas por una granada de plata; de plata los jarros de vino amartillados por los trabajadores de la plata; de plata los platos pescaderos con su pargo de plata hinchado sobre un entrelazamiento de algas; de plata los saleros, de plata los cascanueces, de plata los cubiletes, de plata las cucharillas con adorno de iniciales... Y todo esto se iba llevando quedamente, acompasadamente, cuidando de que la plata no topara con

la plata, hacia las sordas penumbras de cajas de madera, de huacales en espera, de cofres con fuertes cerrojos, bajo la vigilancia del Amo que, de bata, sólo hacía sonar la plata, de cuando en cuando, al orinar magistralmente, con chorro certero, abundoso y percutiente, en una bacinilla de plata, cuyo fondo se ornaba de un malicioso ojo de plata, pronto cegado por una espuma que de tanto reflejar la plata acababa por parecer plateada... (Carpentier, 1974: 9)

Mediante las anáforas, anadiplosis, aliteraciones y paronomasias, variando las palabras o simplemente algunos sonidos, se llega a un efecto de melodía fluida que, además de una sonoridad extraordinaria, posee su propio carácter rítmico.

Por último, quedan las palabras que emplea Carpentier para evocar algún sonido, es decir, no se trata de una voz cuyo significado se atribuyera directamente a un sonido, como lo hemos visto en la página anterior, sino que el especial uso carpentieriano de estas palabras hace que el lector tenga la sensación de un sonido, como, por ejemplo, las frases que extraemos de *Los pasos perdidos*:

Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos [...] un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño [...] sierras que mordían leños [...] cosas que se zambullían, martillaban, crujían [...] (Carpentier, 1978b: 161).

Ni estremecerse ni reír ni morder ni zambullir, martillar o crujir son palabras que expresen sonidos pero la maestría de Carpentier estriba en el hecho de que el lector, al imaginarse el ambiente de la narración, oiga todos estos sonidos que se producen a través del texto.

3.2.2 La música como vehículo de códigos connotativos

Otro uso –y quizás el más frecuente en la obra de Carpentier– es el referente a la música como símbolo que se entiende en nuestro trabajo como cualquier connotación procedente de un término musical.

Ya hemos comentado que todo lo que Carpentier introduce en sus novelas lo hace a propósito y es precisamente la simbología musical la que le favorece este tipo de trabajo. Pues es lógico que utilizando la música como referente simbólico nos

quiera hacer llegar un mensaje que la mayoría de las veces es imprescindible para la comprensión de la obra literaria. Centrémonos ahora en algunos ejemplos tomados de la obra carpentieriana para apoyar nuestras ideas mencionadas más arriba.

Al principio, recordemos que uno de los grandes temas de Alejo Carpentier es el enfrentamiento mutuo entre el mundo occidental, representado por Europa o América del Norte, y el ambiente latinoamericano que representa para Carpentier lo puro y lo verdadero como ya hemos señalado al comentar el Prólogo a *El reino de este mundo*. Esa dicotomía, que se puede traducir en el conflicto entre la civilización y la barbarie, está entre los grandes temas de la literatura hispanoamericana²⁸, aunque de forma inversa. En *Los pasos perdidos*, la novela que mejor, en nuestra opinión, sintetiza el pensamiento musical carpentieriano, este conflicto también está presente²⁹. A continuación, por lo tanto, procederemos a un análisis de este texto, a través del cual veremos cómo Alejo Carpentier manejaba los códigos musicales y artísticos, dejándolos expresar diversas connotaciones³⁰.

En principio, podemos encontrar un sinfín de alusiones que confirman la teoría carpentieriana que da prioridad a América Latina frente a una Europa podrida: «una dialéctica eterna de Hispanoamérica versus Europa y Estados Unidos» (Becerra, 2008: 17), que ha ocupado tantas páginas de textos de autores latinoamericanos.

Primero veamos con detenimiento algunos aspectos externos relacionados con la música que adquieren un valor simbólico. Es de sobra conocida la coincidencia del

²⁸ Uno de los grandes temas de la moderna literatura hispanoamericana que llegó a convertirse en un tópico. Introducido en la literatura por Domingo Faustino Sarmiento en 1845 con su obra tradicionalmente llamada *Facundo. Civilización y barbarie* encontró ecos en la posterior narrativa hispanoamericana. Como casos típicos podemos mencionar *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos o las recientes novelas de dictador como *El señor presidente* de Miguel Ángel Asturias o *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa, para poner algún ejemplo. En la concepción de Domingo Faustino Sarmiento se enfrentaban la pampa representada por el gaucho, como símbolo del atraso, y la ciudad que encarnaba la sociabilidad, las garantías legales y la educación (Franco, 1990).

²⁹ Cfr. González Echevarría (2000), según el cual la obra *Los pasos perdidos* es, entre otras cosas, un interesante estudio antropológico que más que una novela se asemeja a un discurso narrativo y antropológico de la mitología americana.

³⁰ Asimismo, este comentario servirá de base para otros análisis efectuados en siguientes capítulos debido a que ahora, prácticamente, se aclara la trama de la narración.

subcapítulo nueve de *Los pasos perdidos*, en el que el protagonista recapacita, al escuchar en plena selva americana la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, con el número que tiene la obra dentro de la creación sinfónica del compositor vienés. Se trata de uno de los episodios más reflexivos dentro de la novela y es precisamente aquí donde Carpentier nos transmite su opinión acerca del enfrentamiento de los dos mundos. Esta coincidencia provocó fervor entre los críticos que buscaron lazos entre el texto y la sinfonía y no se limitaron solo a señalar lo simbólico. Gladys de Expósito afirma que «la estructura literaria del capítulo seguirá fielmente la estructura musical beethoveniana» (De Expósito, 1985: 54), Leonardo Acosta (1981) incluso sugiere la idea de una cantata. No obstante, no hay unanimidad y ni siquiera suficientes estudios acerca de la problemática. Nos ocuparemos de los problemas estructurales más adelante.

Volviendo a este subcapítulo nueve podemos postular que es solo una pequeña parte de la simbología que gira en torno al conflicto arriba mencionado. Detengámonos ahora para ver cómo expone Carpentier su visión de este enfrentamiento.

La *Novena Sinfonía* de Beethoven es una de las mejores obras jamás escritas del repertorio sinfónico. El compositor vienés desde su juventud mostraba el anhelo de musicalizar un poema de Friedrich Schiller «An die Freude» cuyos versos resonaban en el joven Beethoven y despertaban en él un deseo de componer una obra que correspondiese a los ideales de la Ilustración. El hecho de querer crear un nuevo hombre en un nuevo mundo fue uno de los principios de la época a caballo de los siglos XVIII y XIX, y Ludwig van Beethoven fue quizás el compositor que más logró vincular su música a la filosofía de entonces. A pesar de romper con Napoleón, al que admiraba mucho, Beethoven seguía confiando en la libertad y, asimismo, demostraba su fe en un futuro mejor (Navrátil, 2003). Beethoven quería impresionar y convencer a la gente de que solo en la fraternidad y unidad existiría un futuro mejor. La obra de Schiller la conoció ya en los efervescentes años noventa del siglo XVIII, pero no fue hasta 1817, cuando recibió el encargo de componer esta sinfonía por parte de la Sociedad Filarmónica de Londres. La obra tuvo su estreno el 7 de mayo de 1824 en Viena y fue vitoreada y recibida con grandes aplausos.

No es de extrañar que fuera precisamente esta sinfonía la que sirvió a Carpentier de material gracias al cual logró representarse Europa. Como ya hemos mencionado, el contraste que viene descrito a la hora de formular su teoría de lo real maravilloso americano se puede percibir también aquí. La *Novena Sinfonía* es utilizada por Carpentier como símbolo del fracaso de la cultura europea. La realidad vivida en Europa durante la Segunda Guerra Mundial contrasta con el texto de la oda de Schiller. Esta tensión se ve aumentada también gracias a los recuerdos que tiene el protagonista de la novela³¹ acerca de los debates con su padre³². Mientras que para el padre «el Viejo Continente que añoraba era un seno de intelectuales, un lugar de respeto a los derechos humanos, a la vida; en definitiva, un lugar donde la ciencia estaba sustituyendo a las supersticiones» (Mlčoch, 2011: 93), para el protagonista Europa era

[...] testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones, entre murallas salpicadas de sangre y de excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas, sin hablar de las muertes peores, logradas en frío, por manos enguantadas de caucho, en la blancura aséptica, neta, luminosa, de las cámaras de operaciones. A dos pasos de aquí, una humanidad sensible y cultivada –sin hacer caso del humo abyecto de ciertas chimeneas, por las que habían brotado, un poco antes, plegarias aulladas en yidish– seguía coleccionando sellos, estudiando las glorias de raza, tocando pequeñas músicas nocturnas de Mozart [...] (Carpentier, 1978b: 96).

Esta experiencia del viaje que había efectuado el protagonista de la novela en su juventud le hace recapacitar sobre lo vacía que está la civilización occidental³³.

³¹ Cfr. Padura Fuentes (2002): un estudio en el que el autor destaca las características del protagonista, sobre todo su capacidad de comparación, su educación, «su no agotada capacidad de asombro, y su comprensión de lo distintivo americano ante la mitificación europea» (Padura Fuentes, 2002: 294).

³² Cfr. Cap. 1 de este trabajo en el que se relatan las opiniones del padre de Alejo Carpentier sobre la dicotomía América y Europa.

³³ El mismo motivo lo utilizó Carpentier en *La consagración de la primavera* cuando el protagonista al visitar Weimar, una ciudad de la Ilustración, uno de los lugares de actividad de Johann Sebastian

Puede parecer que con esto Carpentier muestra un cierto desprecio por la *Novena*, pero no sería él si se contentara con tan poco. La *Novena Sinfonía* aparece en *Los pasos perdidos* en dos ocasiones. Primero, al principio de la novela, todavía en Nueva York³⁴, el protagonista asiste más bien por equivocación que intencionadamente a la ejecución de dicha obra. No obstante, el incipiente entusiasmo se transforma bruscamente en enfado. Mientras que al principio el protagonista afirma que

[p]or lo mismo, hallaba el placer de lo inhabitual al verme traído, casi por sorpresa, al rincón oscuro de las cajas de los contrabajos, desde donde podía observar lo que en el escenario ocurría en esta tarde de lluvia cuyos truenos, aplacados, parecían rodar sobre los charcos de la calle cercana (Carpentier, 1978b: 19) ,

ya en la siguiente frase nos hace notar su indignación.

Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso, como caídas de los arcos primeros y de las violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbito desatada (Carpentier, 1978b: 19-22);

y añade:

[m]e levanté con disgusto. Cuando mejor dispuesto me encontraba para escuchar alguna música, luego de tanto ignorarla, tenía que brotar esto que ahora se hinchaba en crescendo a mis espaldas. Debí suponerlo, al ver entrar a los coristas al escenario (Carpentier, 1978b: 20).

Bach, se da cuenta de que nadie en la ciudad se preocupa por la cercana existencia del campo de concentración de Buchenwald.

³⁴ En la novela en ningún lugar aparece una denominación exacta de la ciudad donde vive el protagonista. No obstante, siguiendo a varios críticos y nuestra intuición, que parte de la lectura de la novela, estamos convencido de que se trata de esta singular ciudad norteamericana que se ha convertido a lo largo de la historia en uno de los mejores emblemas de la civilización occidental.

De momento, Carpentier se reserva un mayor grado del contraste antes mencionado para más tarde y resuelve la indignación del protagonista con unas cuantas comparaciones del texto de la oda con la Cena de Montsalvat y la Elevación del Grial por un lado, y con un ansia de alcohol que como una posible solución siente el protagonista nada más huir del auditorio, por otro.

Otro episodio que gira en torno a la *Novena Sinfonía* es el ya antes mencionado subcapítulo nueve. En este momento Carpentier no se contenta con unas cuantas copas de licor sino que nos presenta el contraste aumentado por el lugar en el cual se lleva a cabo la audición.

Ahora el protagonista escucha la obra en plena selva americana, en una posada antigua donde:

alguien había dejado prendido un aparato de radio, de viejísima estampa, entre las mazorcas y cohombros de una mesa de cocina. Iba a apagarlo cuando sonó, dentro de aquella caja maltrecha, una quinta de trompas que me era harto conocida (Carpentier, 1978b: 86).

Ahora, a diferencia de la vez anterior, el protagonista procede a las reflexiones antes comentadas y prácticamente no apaga la radio hasta casi los últimos acordes de la sinfonía. Al recordar la indiferencia de la humanidad frente a los campos de concentración formula una drástica denuncia:

Jamás hubiera podido imaginar una quiebra tan absoluta del hombre de Occidente como la que se había estampado aquí en residuos de espanto (Carpentier, 1978b: 96).

Por fin, ha comprendido el verdadero mensaje del texto de Schiller que le laceraba a sarcasmos ahora cuando se ha dado cuenta de lo falso que suena al lado de la realidad vivida en Europa y su indignación culmina en el momento en el que dice:

Corto la transmisión, preguntándome cómo he podido escuchar la partitura casi completa, con momentos de olvido de mí mismo, cuando las asociaciones de recuerdos no me absorbían demasiado. Mi mano busca un cohombro cuya frialdad parece salirle de tras de la piel; la otra sopesa el verdor de un ají que rompe el pulgar para bañarse del zumo que luego recoge la boca con deleite.

Abro el armario de las plantas y saco un puñado de hojas secas, que aspiro largamente. En la chimenea late aún, en negro y rojo, como algo viviente, un último rescoldo. Me asomo a una ventana: los árboles más próximos se han perdido en la niebla. El ganso del traspatio desenvaina la cabeza de bajo el ala y entreabre el pico, sin acabar de despertarse. En la noche ha caído un fruto (Carpentier, 1978b: 98).

En esta cita también resalta el ambiente selvático que es descrito de una forma casi idealizada y que recobra, frente a la música alemana, un sentido casi mítico. Y es precisamente el lugar de la audición el que ayuda «a aumentar enormemente la visión negativa de la sociedad occidental frente a la visión de una América inocente, intacta, casi paradisíaca» (Mlčoch, 2011: 95). Graciela Perosio (1972) comenta el pasaje con las siguientes palabras:

Así finalizada la audición de la Sinfonía cierra [Carpentier] el Capítulo IX con un último carbón encendido en la chimenea que aluda a la pequeña esperanza que todavía alienta en el personaje, que es por un lado ese ganso que aún no ha despertado, y por otro ya el fruto que ha caído por su propio peso en la noche, como culminación de la jornada (Perosio, 1972: 136).

Asimismo podemos añadir que es en este subcapítulo en el que la obra cobra una

verdadera validez [...] cuando, a través de la audición de la *Novena Sinfonía*, condicionada ahora por un ámbito afectivo distinto, el proceso narrativo se internaliza y cobra valores sustanciales para el conocimiento del protagonista, de esa historia personal que se descubre, historia que permite, a la vez, la percepción de la actividad vital frente a la historia de la humanidad asumida por el escritor y que da fórmulas fundamentales para encarnar los valores de este mundo nuevo, el mundo americano que empieza a descubrir el protagonista (Palermo, 1972: 100).

La novela proporciona otros momentos que confirmarán esta tesis carpentieriana de la dicotomía América vs. Europa³⁵. Para ponerla más en evidencia, añadiremos otros momentos del libro.

Al principio del relato nos enteramos del hecho de que el protagonista está relacionado con el mundo de la música. A pesar de que desconozcamos sus características más típicas tales como el nombre o su descripción física, poco a poco se nos presenta mediante la arriba mencionada teoría de los contextos. En la página diecisiete el lector ya sabe que está ante un compositor:

pero ahí estaba también el *Prometheus Unbound* que me apartó prestamente de los libros, pues su título estaba demasiado ligado al viejo proyecto de una composición [mía] que, luego de un preludeo rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía [...] (Carpentier, 1978b: 17).

En esta cita ya se pueden ver acentuadas otras características del personaje principal de la novela. Su fracaso como compositor solo intensificó su melancolía y una absoluta decepción de la vida. Según Carpentier el protagonista vive en la «era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo sino al Contable o al Cómitre» (1978b: 14). Animado por el alcohol y por la «condena perpetua» a la que está sometida su mujer Ruth, el protagonista cae en una depresión profunda por no encontrar no solo la inspiración para componer sino tampoco el sentido de la vida. Su visión de un hombre fracasado que precisa al lado de su mujer a una amante llamada Mouche³⁶ es comparada con el destino del mítico

³⁵ La dialéctica omnipresente entre la civilización occidental y la realidad hispanoamericana, que venimos comentando, difícilmente se podría descontextualizar del anhelo de los escritores latinoamericanos de presentar «otra realidad, cuyos valores pudieran servir de alternativa a los de la denostada y decadente civilización occidental» (Gálvez Acero, 2008: 79), que tenían los escritores que podemos tildar de regionalistas. Este estudio titulado *La narrativa regionalista* presenta un interesante panorama de las circunstancias vitales y existenciales que formaron la moderna literatura hispanoamericana.

³⁶ El hecho de tener una amante es, a pesar de su condición de pecado, generalmente aceptado en la civilización occidental. Esto lo utiliza Carpentier para acentuar aún más el enfrentamiento entre la falsa civilización occidental y la verdadera América en la cual el protagonista encuentra a su amor de

Sísifo que fue condenado a portar sin sentido alguno una piedra hasta la cima de una colina. Esta misión de la vida ilustra la mala imagen que tiene Carpentier de la sociedad occidental, de lo que ofrece al hombre, que se convierte en un peón sin importancia alguna.

No obstante, el protagonista logra escapar de esta opresión precisamente mediante el viaje a la selva que se le ofrece como una salvación. Las vacaciones de Sísifo, de las que habla Carpentier, no solo proporcionan al protagonista una inspiración para su obra sino que también le ofrecen una visión nueva de la realidad, unas perspectivas diferentes que contrastan con el mundo occidental. La posibilidad de hacerse valer por sí mismo es realzada por el hecho de encontrar un amor verdadero, Rosario.

En lo que se refiere a otros momentos donde Carpentier nos hace ver su opinión acerca de la dicotomía Occidente – América Latina, podemos escoger un episodio que transcurre ya en el mismo continente latinoamericano. Entrado en América Latina, el protagonista y su amante Mouche se instalan en un hotel en una ciudad mediana que representa el prototipo de una ciudad colonial³⁷. Nada más establecerse se produce en la ciudad una revolución que hace cambiar los planes iniciales de la pareja de viajeros. El hecho ofrece muchos datos analizables desde diferentes perspectivas, no obstante, centrémonos otra vez en la simbología musical.

Puede parecer que el simple asunto de la revolución no guarda relación alguna con la música y, de hecho, es así; sin embargo, lo que sí importa es el conjunto de personas que se ven atrapadas en el hotel, debido al altercado social. Entre estas

toda la vida. Relacionado con Mouche, Carpentier nos hace ver otro motivo bastante interesante: el sexo. Mientras que el sexo con Mouche es para el protagonista solo una forma de desahogo y el sexo con su propia esposa Ruth un deber de esposo dominical, el acoplamiento que vivirá en la selva con Rosario representa la plena satisfacción de su hombría.

³⁷ Como afirman varios críticos, entre los cuales citemos a Eva Lukavská (2003), el tiempo en la novela, por muy complicada que sea la percepción de esta palabra, transcurre desde el Apocalipsis hasta la Génesis, hasta el Cuarto día de la Creación. Conforme viaja el protagonista, el lector asiste a la dirección inversa del paso del tiempo, por lo tanto aparece una ciudad colonial, un pueblo en la selva, una fundación religiosa, una mina de los buscadores de El Dorado, un asentamiento del hombre paleolítico, etc. Este tratamiento temporal ya lo había utilizado Carpentier en su famosísimo cuento «Viaje a la semilla».

personas destaca una que, al estallar la sublevación, se hace cargo de la dirección del hotel apelando a su autoridad natural. Se trata del «Kappelmeister» austriaco que, invitado por la Sociedad Filarmónica de la ciudad, iba a dirigir el *Réquiem* de Johannes Brahms.

Ante su cabeza desmelenada, su mirada severa y cejuda, se hizo el silencio. Lo mirábamos con esperanzada expectación, como si hubiese sido investido de extraordinarios poderes para aliviar nuestra angustia. Usando de una autoridad a que lo tenía acostumbrado su oficio, el maestro afeó la pusilanimidad de los alarmistas, y exigió el nombramiento inmediato de una comisión de huéspedes que rindiera exacta cuenta de la situación, en cuanto a la existencia de alimentos en el edificio; en caso necesario, él, habituado a mandar hombres, impondría el racionamiento (Carpentier, 1978b: 58-59).

En primer lugar, hagamos notar que Carpentier utiliza la palabra «Kappelmeister», o sea una voz alemana, en vez de una palabra en español. La explicación puede ser de dos tipos: por un lado, es notorio el desprecio del autor por la supuesta supremacía de la raza alemana, por otro, mediante el arcaísmo alemán Carpentier pudo dotar al personaje de más simbolismo y autoridad.

Durante la revolución los huéspedes se vieron obligados a permanecer encerrados en el hotel. El tiempo lo mataban leyendo o con una botella del licor. Pese a que el humor del colectivo no alcanzaba un nivel alto es observable que el Kappelmeister era el único que se proclamaba abiertamente contrario a lo que sucedía fuera de los muros del hotel, como se puede apreciar en la siguiente cita.

La tensión nerviosa de las últimas horas se había transformado, para los más, en un desaforado afán de beber, mientras el hedor de la carroña se hacía más penetrante y los insectos estaban en todas partes. Sólo el Kappelmeister seguía de pésimo talante, imprecando contra los agitados que, con su revolución, habían malogrado los ensayos del *Réquiem* de Brahms. En su despecho evocaba una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada, «por siempre librada de sus locas y febriles conmociones». «¡Aquí, selva!», rugía, estirando sus larguísimos brazos, como cuando arrancaba un *fortissimo* a su orquesta (Carpentier, 1978b: 60).

Por el contrario, los habitantes de la ciudad perciben la revolución como un método normal, cotidiano, de cambiar el rumbo de la historia latinoamericana, apelando a un tal «Gusano» que es el origen de todo el mal.

De acuerdo con el repertorio filosófico³⁸ de Carpentier, se puede observar el guiño positivo que hace el autor a este acontecimiento histórico. Como un elemento emblemático de la sociedad alemana y, por consiguiente europea, el director de la orquesta aparece muerto al terminar la revolución.

Haciéndome acompañar por un sargento llegué por fin al hotel. Cuando abrieron la reja y entré en el *hall* me detuve estupefacto: sobre una gran mesa de nogal transformada en túmulo, yacía el Kappelmeister, con un crucifijo entre las solapas de su frac. Cuatro candelabros de plata, con adornos de pámpanos, sostenían –a falta de otros más apropiados– las velas encendidas: el maestro había sido derribado por una bala fría, recibida en la sien, al acercarse imprudentemente a la ventana de su cuarto (Carpentier, 1978b: 66).

La figura de Kappelmeister como símbolo europeo viene acompañada de otras dos alusiones musicales más. Por un lado, se trata de la obra que iba a ejecutar el director con la orquesta. Se planeaba interpretar el *Réquiem*, una pieza musical que acompañaba la misa de los difuntos. ¿Acaso ha podido Carpentier escoger mejor símbolo para ilustrarnos lo que opinaba sobre Europa? Una música que desde la Edad Media es considerada la más macabra y triste. Grandes figuras como Mozart, Verdi o Dvořák pusieron música a tal texto logrando componer así sus obras cumbre, no

³⁸ Nótese la constante presencia de los acontecimientos revolucionarios en las obras de Carpentier. Tanto *El reino de este mundo* como *El siglo de las luces* transcurren durante la Revolución francesa. *La consagración de la primavera* está plagada de revoluciones, desde la bolchevique hasta la cubana. Carpentier tenía una posición un tanto ambivalente hacia las revoluciones. Por un lado, no dejaba de resaltar todo el mal que conllevaban, como se puede observar en el personaje de Víctor en *El siglo de las luces*, o en la vida de Vera, la protagonista que sufre todos los cambios revolucionarios en *La consagración de la primavera*; por otro lado, Carpentier siempre ve las revoluciones como un comienzo de un nuevo ciclo, de una nueva etapa que supuestamente será mejor, como es observable en Sofía y Esteban en *El siglo de las luces*, por poner algún ejemplo. Esta visión, acaso, corresponde a la cosmogonía cíclica que era propia de las civilizaciones precolombinas, que había asimilado el propio Carpentier.

obstante, siempre con el tema de la muerte presente. Por mucho que el texto de la «missa pro defunctis» nos arrope de esperanza siempre simbolizará el ocaso, la decadencia y la muerte.

Tampoco creemos que la elección de Johannes Brahms fuera arbitraria. Este autor austríaco es una de las figuras más representativas del Romanticismo alemán. Junto con Richard Wagner, Gustav Mahler, Johann Sebastian Bach o Georg Philipp Telemann, entre otras figuras mencionadas en el libro, simboliza al lado de Ludwig van Beethoven, sobre el cual ya hemos hablado, la cima de la cultura europea de procedencia alemana. Es más que conocido el rechazo que mostraba Carpentier hacia la supremacía de la raza pura alemana. Al contrario, siempre se pronunciaba a favor de la civilización greco-mediterránea como la cuenca donde se hallan orígenes de la cultura y literatura universal de la cual la americana es heredera. En este episodio de *Los pasos perdidos* le toca a Johannes Brahms representar el auge de la cultura que unos años después de la muerte del compositor se volverá la más sangrienta y cruel de toda la historia de la humanidad³⁹.

Hay un sinfín de acontecimientos musicales que podrían apoyar aún más la tesis sobre la dicotomía Viejo Mundo vs. Nuevo Mundo que venimos sosteniendo. Sin embargo, escojamos un episodio más que se relaciona tanto con esta visión como con la experiencia personal de Carpentier.

Ya hemos mencionado la estancia del joven Alejo Carpentier en París y su actividad cultural. Ya antes de llegar a París Carpentier conoció a las nuevas teorías vanguardistas que había propagado junto con el grupo minorista en La Habana. Una de ellas era la dodecafonía. Esta teoría musical, de corte atonal, creada por el compositor vienés Arnold Schönberg (1874 – 1951) consiste en la repetición de una serie de doce tonos que es elaborada mediante procedimientos contrapuntísticos. La tradición musical basada en las relaciones tricotómicas, melodía – armonía – ritmo, es reemplazada por las exposiciones de doce tonos que generan una tensión interna, la cual se convierte en el principal atractivo para los oyentes (Navrátil, 2003). La innovación introducida por el fundador de la Segunda escuela vienesa encontró

³⁹ Cfr. *Entrevista de J. Soler «A fondo»* (1977).

muchos seguidores y discípulos y pronto se convirtió en una de las técnicas más innovadoras del primer tercio del siglo XX⁴⁰.

No es necesario mencionar que las novelas de Alejo Carpentier son al mismo tiempo obras literarias y abanicos de pinceladas culturales de la época. *Los pasos perdidos* no representa ninguna excepción. Una encarnación del espíritu de la época la representa una de las figuras secundarias, aunque de suma importancia: Mouche. La amante del protagonista es miembro de un círculo de artistas, pensadores, pero también borrachos y chiflados que, entre copa y copa, comentan la vida cultural y artística. El especial interés por astrología, a la que es aficionada la amante, demuestra la poca fiabilidad que le otorga Carpentier a Mouche; por otro lado, representa el extremo hasta donde se puede llegar. Al principio, el protagonista se siente atraído por el círculo de amigos de su amante, ya que él mismo también es compositor de música moderna:

«La música verdadera es una mera especulación sobre frecuencias», decía mi asistente grabador, arrojando sus dados chinos sobre el piano, para mostrar cómo podía conseguirse un tema musical por el azar (Carpentier, 1978b: 32)⁴¹,

lo alaban al protagonista por haber hecho un acompañamiento musical para una película (¡cuántos había hecho el propio Carpentier!) y, en definitiva, se siente

⁴⁰ Las otras técnicas y estilos se correspondieron con las vanguardias europeas: el expresionismo encontró en el mundo musical mucha repercusión. Las obras de Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern como representantes más típicos se complementan con otras, ahora de la pluma de Leoš Janáček, Serguéi Prokofiev, Dmitri Shostakovich o Arthur Honneger, para ilustrar la problemática con algunos nombres. Además, la fascinación por los nuevos logros de la humanidad, que se manifiesta en la literatura y en las artes plásticas a través del futurismo, es adaptada en el mundo musical por el ruidismo de Luigi Russolo, Henry Cowell o, al fin y al cabo, de Edgar Varèse. La incomprensión de la civilización moderna es reflejada en las obras de *Les Six* en París. Sin embargo, ante tal «deshumanización» si empleamos el término acuñado por Ortega y Gasset, se levantan las tendencias neoclasicistas y neofolclóricas que intentan, además de dar orden y forma a las composiciones, buscar inspiración en la historia y en el folclore de las naciones. Entre las figuras más destacadas de este movimiento están Ígor Stravinski, Leoš Janáček o Béla Bartók.

⁴¹ Nótese la similitud a la cita orteguiana: «La poesía es hoy el álgebra superior de las metáforas».

cómodo. No obstante, a pesar de la inicial satisfacción poco a poco se da cuenta de la artificiosidad de su labor.

Sin embargo, la absoluta revelación de la absurdidad de semejantes teorías musicales como la dodecafonía no ocurre hasta el viaje a la selva tropical, en el municipio de Los Altos. Es un pueblecito al cual el protagonista y su amante son invitados por una pintora canadiense, una noche, en un debate, Mouche se convierte en la principal atracción de un grupo de tres artistas jóvenes «que la interrogan como los cristianos del Medioevo podían interrogar al peregrino que regresaba de los Santos Lugares» (Carpentier, 1978b: 72). El tema principal: París. Mouche se jactaba de conocer a las grandes figuras del surrealismo francés y a los músicos más conocidos. Según uno de los jóvenes artistas la cultura no estaba en la selva, sino en los lugares del pensamiento. No obstante, el protagonista, nada más huir del lugar de la confrontación, comenta la situación con las siguientes palabras:

Una vez más me alcanzaban aquí las discusiones que tanto me hubieran divertido, a veces, en la casa de Mouche. Pero acodado en este balcón, sobre el torrente que bullía sordamente al fondo de la quebrada, sorbiendo un aire cortante que olía a henos mojados, tan cerca de las criaturas de la tierra que reptaban bajo las alfalfas rojiverdes con la muerte contenida en los colmillos; en este momento, cuando la noche se me hacía singularmente tangible, ciertos temas de la «modernidad» me resultaban intolerables (Carpentier, 1978b: 74).

En la selva no se admitían estos temas. La mayor sorpresa, sin embargo, estaba por venir. La confrontación entre Europa y América Latina se hace patente a través de una secuencia de episodios que realzan los valores americanos.

Primero, uno de los tres artistas antes mencionados empieza a tocar el piano:

Arriba, en el piano de la pintora, se inició un tanteo de acordes. Luego, el joven músico —la dureza de la pulsación revelaba la presencia del compositor tras de los acordes— empezó a tocar. Por juego conté doce notas, sin ninguna repetida, hasta regresar al *mi bemol* inicial de aquel crispado andante. Lo hubiera apostado: el atonalismo había llegado al país [...] (Carpentier, 1978b: 75).

Irritado por la inconveniencia de la dodecafonía en el ambiente de la selva tropical donde todo tiene un valor mucho más alto que los juegos sin sentido europeos, sale a una taberna donde se encuentra con el polo opuesto de la música: un arpista.

Descalzo, con su instrumento terciado en la espalda, pidió permiso para hacer un poco de música. [...] Hubo un silencio, y con la gravedad de quien oficia un rito, el arpista colocó las manos sobre la cuerda, entregándose a la inspiración de un preludio, para desentumecerse los dedos, que me llenó de admiración (Carpentier, 1978b: 75).

El arpista interpretó su música de tal forma que el protagonista recordó los preámbulos de órgano de la Edad Media, así como el estilo de improvisación le evocaba la tradición eclesiástica de este instrumento. En todo caso, lo que más le impactó fueron las danzas,

danzas de un vertiginoso movimiento, en que los ritmos binarios corrían con increíble desenfado bajo compases a tres tiempos, todo dentro de un sistema modal que jamás se hubiera visto sometido a semejantes pruebas (Carpentier, 1978b: 76).

Fue tal la admiración que le causó el arpista que quiso

subir a la casa y traer al joven compositor arrastrado por una oreja para que se informara provechosamente de lo que aquí sonaba (Carpentier, 1978b: 76).

Acabamos de comentar unos momentos en la novela que están vinculados con la dicotomía que enfrenta la civilización occidental y la específicamente americana.

De todas maneras, la música no juega un papel simbólico refiriéndose solo a este conflicto. Por el contrario, se pueden encontrar muchos otros lugares en los que la música es protagonista aunque ya no de una forma constante como en los casos anteriores.

Veamos ahora con detenimiento uno de los momentos más intensos que aparecen en la novela. Sabemos bien que el protagonista es al mismo tiempo musicólogo. Al principio de la novela nos enteramos de que había formulado una

teoría del nacimiento de la música. El lector se entera de ello gracias a un episodio que ocurre justo después de que el protagonista salga indignado del auditorio en el que se está ejecutando la *Novena Sinfonía*. Estando fuera del edificio topa por azar con un antiguo profesor suyo y amigo. Este, al entablar una conversación poco grata al protagonista, le sugiere un viaje a la selva amazónica en busca de instrumentos primitivos que confirmen su teoría del origen de la música. Lamentablemente, la situación es un poco complicada. Primero, porque hace ya mucho tiempo que el protagonista formuló dicha hipótesis y, segundo, porque siente que para ella le falta un soporte que la sostenga. Este conflicto interno de un personaje fracasado lo podemos ilustrar con las siguientes citas sacadas del episodio en el que se describe el encuentro fortuito del protagonista y su antiguo profesor, el Curador del Museo Organográfico.

«Te buscaba —dice—, pero había perdido tus señas.» Y el Curador, a quien yo no veía desde hacía más de dos años, me dice que tiene un regalo para mí —un extraordinario regalo— en aquella vieja casa de comienzos de siglo, con los cristales muy sucios, cuya platabanda de grava se intercala en este barrio como un anacronismo (Carpentier, 1978b: 20).

El encuentro no es nada agradable al protagonista ya que intuye que éste puede resultar inoportuno y desagradable. Se siente absolutamente inadecuado en este lugar.

Pregunto por la hora, con tono urgido, pero me responden que no importa; que la lluvia ha oscurecido prematuramente esta tarde de junio, que es de las más largas del año. Llevándome de una *Pangelingua* de los monjes de St. Gall a la edición príncipe de un *Libro de Cifra* para tañer la vihuela, pasando, acaso, por una rara impresión del *Oktoechos* de San Juan Damasceno, trata el Curador de burlar mi impaciencia, hostigada por el enojo de haberme dejado atraer a este piso donde nada tengo que hacer ya, entre tantas guimbardas, rabeles, dulzainas, clavijas sueltas, mástiles entablillados, organitos con los fuelles rotos que veo, revueltos, en los rincones oscuros (Carpentier, 1978b: 21-22).

Y ¿en qué consiste el regalo extraordinario anunciado por el Curador?

Lo que trae para mí es un disco a medio grabar, sin etiqueta, que el Curador coloca en un gramófono, eligiendo con cuidado una aguja de punta muelle. Al menos –pienso yo– el engorro será breve: unos dos minutos, a juzgar por el ancho de la zona de espiras. Me vuelvo para llenar mi copa cuando suena a mis espaldas el gorjeo de un ave (Carpentier, 1978b: 22).

Así que se trata de una grabación que, a primera vista, emite un sonido de un pájaro cualquiera en la selva. El protagonista no presta mucha atención ya que el supuesto pájaro emite solo tres notas que se repiten «con un timbre que tiene la sonoridad de un alfabeto Morse sonando en la cabina de un telegrafista» (Carpentier, 1978b: 22). Sin embargo, nada más terminar la grabación, el Curador, visiblemente emocionado, le pregunta al protagonista:

«¿Te das cuenta? ¿Te das cuenta?» Y me explica que el gorjeo no es de pájaro, sino de un instrumento de barro cocido con que los indios más primitivos del continente imitan el canto de un pájaro antes de ir a cazarlo, en rito posesional de su voz, para que la caza les sea propicia. «Es la primera comprobación de su⁴² teoría», me dice el anciano, abrazándoseme casi con un acceso de tos (Carpentier, 1978b: 22-23).

Y ahora, estupefacto, el protagonista confiesa haber formulado una teoría que se basaba en la imitación de los patrones rítmicos de los sonidos emitidos por la naturaleza. De acuerdo con su estado de decepción, de una depresión profunda causada por su modo de vida y por la civilización occidental que no le permite desarrollar su personalidad teme lo que va a venir, o sea, una pregunta del Curador sobre el estado de su investigación. Esta le encoleriza aún más y le espanta al Curador con un «[a]demás –gritaba yo ahora–, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!» (Carpentier, 1978b: 25). No obstante, en vez del rechazo que se merecería un «tramposo agarrado con naipes marcados en las mangas» (Carpentier, 1978b: 25), el Curador le ofrece un

⁴² En este lugar preferiríamos poner el adjetivo posesivo «tu» en vez de «su», ya que corresponde más a la situación y al anterior tuteo entre el protagonista y el Curador, lo que confirma también la traducción al checo de Eduard Hodoušek (1979), diciendo: „To je první důkaz tvé teorie,“ říká mi stařec, v záchvatu kašle mě téměř objímaje (p. 18). De todas maneras, queríamos preservar el adjetivo «su» que aparece en el original, en la edición que manejamos.

viaje a la selva cuya misión debería ser la búsqueda de instrumentos primitivos que confirmasen la teoría formulada por el protagonista hacía ya mucho tiempo.

La hipótesis sobre el origen mimético del arte es una de las hipótesis más abiertamente aceptadas en la historia del arte y en la historia de la música⁴³. Carpentier mismo la rechaza como veremos más adelante. Lo hace en el capítulo de *Los pasos perdidos* en el que el protagonista asiste al «Nacimiento de la Música».

Ya en la selva, durante su camino a Santa Mónica de los Venados, ya con Rosario y el grupo de amigos que le acompañan, el narrador, más bien por casualidad que intencionadamente, descubre el motivo de su viaje. En un pueblo el Adelantado – uno de los personajes secundarios– le brinda los instrumentos musicales. Este hecho es crucial en el peregrinaje del protagonista pero, al mismo tiempo, simboliza la entrada en otra dimensión del viaje. Su misión ha sido cumplida.

En el mismo pueblo ocurre también otro acontecimiento que contrasta con lo escrito anteriormente. Hablamos de la teoría del origen de la música. Frente a la generalmente aceptada hipótesis sobre el origen mimético del arte, Carpentier postula la teoría del origen mágico. El protagonista ve al hechicero del pueblo que intenta reanimar a un recién fallecido. Utiliza para ello una especie de ensalmo. Carpentier describe la situación con las siguientes palabras:

Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla — único instrumento que conoce esta gente— para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra (Carpentier, 1978b: 181).

Y es precisamente la Palabra –Carpentier también la destaca con mayúscula– que es la base de toda la música. Es símbolo de posesión, del poder de poseer al muerto. Sin embargo, el discurso del curandero pronto cambia de carácter:

Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados

⁴³ Cfr. Cap. 2 de este trabajo.

por cuatro notas que son el embrión de una melodía (Carpentier, 1978b: 181-182).

No obstante, todavía falta mucho a que surja un canto o una música de verdad. Repitiendo los patrones rítmicos se crea una base sobre la cual se puede cimentar lo que tradicionalmente se puede denominar música («está muy lejos aún del canto [...] pero ya es algo más que palabra» (Carpentier, 1978b: 182).)

De todas formas, siempre predomina el carácter mágico de los sonidos emitidos por el hechicero que cree que mediante el canto —o el ensalmo— puede arrebatar al moribundo de las manos de la Muerte. El protagonista observando todo el ritual lo comenta:

Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el *Treno* —pues esto y no otra cosa es un *treno*—, dejándome deslumbrado por la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música (Carpentier, 1978b: 182).

El hecho de presenciar el nacimiento de la música es importante desde varios puntos de vista. Primero, de este modo el narrador descarta su teoría sobre el origen mimético del arte:

Pienso en las tonterías dichas por quienes llegaron a sostener que el hombre prehistórico halló la música en el afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros —como si el trino del ave tuviese un sentido musical-estético para quien lo oye constantemente en la selva, dentro de un concierto de rumores, ronquidos, chapuzones, fugas, gritos, cosas que caen, aguas que brotan, interpretado por el cazador como una suerte de código sonoro, cuyo entendimiento es parte principal del oficio. Pienso en otras teorías falaces y me pongo a soñar en la polvareda que levantarían mis observaciones en ciertos medios musicales aferrados a tesis librescas (Carpentier, 1978b: 198).

Luego, se da cuenta de que el arte es esencial para todos los hombres en cualquier estado de desarrollo. Se percata de que si algo le une con las civilizaciones en estado prehistórico es precisamente el arte, la música. Incluso en las tribus más

primitivas encuentra objetos artísticos, objetos de culto⁴⁴. El carácter mágico de los objetos predomina sobre la posible mimesis estética.

En un ensayo inédito, titulado «Los orígenes de la música y la música primitiva», Carpentier se percata de la falsedad de la hipótesis mimético-estética sobre el nacimiento de la música. No obstante, no descarta por completo el papel de la estética. Según él, el canto ya es una creación estética, aunque destaca que el hombre en el estado primitivo de la evolución no era capaz de sentir el valor estético en los sonidos que le rodeaban, como hemos comentado antes.

Carpentier, además, en este ensayo confirma su teoría de que el canto surgió a partir del ritmo y de acuerdo con el surgimiento del lenguaje. Con ello está vinculado el concepto de la repetición⁴⁵. Según Carpentier, el mero hecho de repetir una palabra dota al discurso de valor místico. La necesidad de poseer que hemos comentado con anterioridad provoca en un cantor o en un hechicero un impulso irresistible de repetir la palabra invocada hasta crear en su mente la satisfacción de haberla poseído. Además, la repetición, según se creía, correspondía mejor al estado de evolución de ciertas culturas primigenias que, en su estado de desarrollo, se comparaban con la niñez y es precisamente en este estado de desarrollo del ser humano en el que la repetición juega un papel de suma importancia. Cuantas veces más repetimos algo a un niño, mejor.

Otro factor interesante de mencionar es que la repetición puede producir un éxtasis, lo que en los curanderos indígenas es una cosa común. Este efecto psicofísico originó la creencia popular de las dotes curativas que poseían los chamanes ya que el éxtasis se atribuía a fuerzas inexplicables. En definitiva, no es necesario volver a mencionar que la repetición juega un papel indispensable a la hora de la creación formas musicales⁴⁶.

Por último, está precisamente la oposición entre lo mágico y lo estético. Mientras que para las personas que pertenecen a una civilización desarrollada algunos rituales se han convertido en puro afán estético, en la selva, en los pueblos prehistóricos o medievales, los rituales siguen siendo verdaderos, es decir, auténticos.

⁴⁴ Cfr. Lukavská (2003).

⁴⁵ Cfr. Cap. 2 de este trabajo.

⁴⁶ Cfr. Cap. 2.1 de este trabajo.

Para ilustrar esta tesis podemos mencionar el asombro que le produce la celebración de la misa en la selva:

Yo veía con creciente sorpresa cómo el Cáliz y la Hostia se dibujaban sobre la Piedra de Ara; cómo el Purificador se abría sobre el Cáliz, y el Corporal se situaba entre las dos luminarias rituales. Todo aquello, en semejante lugar, me parecía a la vez absurdo y sobrecogedor (Carpentier, 1978b: 173).

No obstante, pronto se da cuenta de la veracidad de los hechos, de la profunda fe que tienen estos hombres medievales, Rosario incluida, en los mitos cristianos. Lo relaciona con la festividad del Corpus Christi que había visto unos días antes en Santiago de los Aguinaldos y que en el ambiente de una ciudad selvática adquiere unas dimensiones inquietantes. Se sacó a la figura de Santiago Apóstol y «ante su corona de oro retrocedieron los diablos despavoridos, como atacados de convulsiones, tropezando unos con otros, cayendo, rodando en tierra» (Carpentier, 1978b: 116).

En los ejemplos anteriores hemos visto que el carácter mágico prevalece sobre la estética que en «aquella época» no importaba tanto. Carpentier destaca la verdadera fe que tiene la gente y, por consiguiente, la autenticidad de los ritos.

En comparación, al final de la novela podemos encontrar una situación parecida ya de vuelta a Nueva York, donde el protagonista pasea al lado de una iglesia en la que se celebra una misa. Se da cuenta de la artificiosidad de la imagen que tiene ante sí:

Nadie de los que aquí ha congregado el fervor en este oficio nocturno entiende nada de lo que dice el sacerdote. La belleza de la prosa les es ajena. Ahora que el latín ha sido arrojado de las escuelas por inútil, esto que aquí veo es la representación, el teatro, de un creciente malentendido (Carpentier, 1978b: 247).

Lo que importa a los congregados no es lo que se dice o lo que se escucha sino la tradición, la belleza artificial, la estética del momento: «canto que se oye y no se escucha, como se oye, sin escucharse, el muerto idioma que lo acompaña» (Carpentier, 1978b: 248). Lo compara con lo que acaba de vivir en el mundo en el que, según él, todo es verdadero, todo el ritual posee su sentido que es comprensible a todos:

En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado, el baño de yerbas, el gaje de alianza, el baile de reto, el espejo velado, la percusión propiciatoria, la luciferada del Corpus, son prácticas cuyo alcance es medido en todas sus implicaciones (Carpentier, 1978b: 248).

La falsedad y la incompreensión se pueden adscribir no solo al esteticismo de la sociedad occidental sino también a la dicotomía antes mencionada, que resulta ser la base de lo real maravilloso americano

El esteticismo del arte se debe a la pérdida de la fe (Lukavská, 2003). La desacralización del cosmos, la comprensión del mundo hacen que el hombre haya dejado de sentir la necesidad de los valores míticos y mágicos del arte. Y es precisamente en las páginas de *Los pasos perdidos* donde Carpentier reformula su hipótesis sobre el papel de la estética en el proceso de la comunicación artística. Según él «el arte desligado de su originaria función mágico-religiosa pasa a ser la fuente de emociones puramente estéticas» (Lukavská, 2003: 78). El arte contiene tanto lo sacro como lo profano que nace del dolor de la confrontación entre el hombre y la historia. Por ello, el protagonista de la novela no puede volver a Santa Mónica de los Venados. No ha logrado superar la tercera y última prueba⁴⁷. El arte que vence a la muerte no se conforma con compromisos, necesita personas fuertes, convencidas de su misión artística,

porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy (Carpentier, 1978b: 272).

Puede que el protagonista hubiera ganado su batalla si no fuera compositor.

⁴⁷ El protagonista, a lo largo del viaje, es confrontado con las tres pruebas míticas. La primera, durante el remar en las canoas, que representaba el miedo a la noche en la jungla; la segunda, más adelante, que ocurría por el miedo a la tormenta; y la tercera, que es la tentación de volver.

Ahora bien, con la composición se relaciona otro episodio relacionado con la música -quizás el más significativo- que ocurre durante el viaje del protagonista. Ya hemos mencionado el carácter mitológico del viaje de iniciación, el «regresus ad uterum», la vuelta al Cuarto día de la Creación que vive el protagonista y que, a su vez, se transforma en un viaje de revelación ya que, como hemos comentado, durante su transcurso ocurren cosas significativas para el protagonista.

Sin embargo, el punto culminante de la idealización de la selva y del ambiente de la ciudad fundada por la voluntad de un hombre es representado en la novela por la vuelta de la inspiración que alcanza al protagonista en un momento.

Al cabo de algún tiempo de sueño —lejos debe estar el alba todavía— me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y compactación de elementos informes, disgregados, sin sentido al estar dispersos, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso. Una obra se ha construido en mi espíritu; es «cosa» para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándose por la lógica de su ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran (Carpentier, 1978b: 209).

Y es ahora cuando el protagonista empieza a componer, primero en su mente, luego sobre un papel —una cosa tan escasa en el ambiente en el que se encontraba— pero otra vez entra en escena la dicotomía de lo real maravilloso americano. En Nueva York, en la sociedad occidental el protagonista se sentía vacío, sin inspiración; se identificaba con un Sísifo cuya labor nunca daría sus frutos, mientras que en la selva, tras conocer a la gente que todavía cree en mitos más verdaderos que cientos de libros, le viene la inspiración. Busca, conforme a sus teorías musicológicas, una relación entre la palabra y la música, un poema que se hará música de modo casi insensible, un «verbo-génesis» (Carpentier: 1978b: 211).

Y así nace *el Treno*, el ensalmo que tomó su inspiración en la actuación del curandero que el protagonista había presenciado con anterioridad; fue aquella noche cuando la composición empezó a germinar en el protagonista. «Esa noche me fue dada una gran lección por los hombres a quienes no quise considerar como hombres»

(Carpentier, 1978b: 213), dice el narrador. La oposición entre el Occidente y la Selva no podía haber sido mayor.

4 MODELOS ESTRUCTURALES DE *LOS PASOS PERDIDOS*

4.1 Ouverture

En los capítulos anteriores hemos intentando esbozar la dificultad que presenta el intento de analizar la estructura de las obras literarias. Y podemos añadir que tampoco a nosotros nos será muy fácil determinar la estructura concreta de *Los pasos perdidos*. No obstante, iremos comentando diferentes elementos estructurales que, al final, nos darán un resultado satisfactorio.

Antes de comenzar, resumamos las diferentes opiniones sobre la posible estructura musical subyacente en dicha novela. Realcemos que ni las autoridades de la crítica literaria son capaces de ponerse de acuerdo sobre una posible solución.

En uno de los primeros textos sobre la novela nos dice Leonardo Acosta lo siguiente:

[...] ese gran fresco americano en *Los pasos perdidos* sería sin duda una cantata, dato que nos viene indicado por el propio autor a través del personaje protagónico de la novela: «De primer intento [...] yo hubiera querido trabajar sobre el *Prometeo desencadenado* de Shelley, cuyo primer acto ofrece por sí solo –como el tercero del Segundo Fausto– un maravilloso tema de cantata». Finalmente, el compositor y musicógrafo se decide por el episodio de la invocación de los muertos por Ulises, que coincide con el Treno escuchado en la selva: «He degollado las bestias, he derramado su sangre, y veo aparecer las sombras de los que duermen en la muerte[...]» (Acosta, 1981: 23-24).

Se basa en su comentario en el texto de *Los pasos perdidos* donde el protagonista presenta su interés por escribir una cantata; Leonardo Acosta no aporta otro dato que confirme su hipótesis. No obstante, su tesis sobre la estructura subyacente de la cantata la apoya, en su estudio, José Antonio Sánchez Zamorano (1990).

Otra opinión, en esta ocasión basada en su propia experiencia como traductor de la novela al checo, la presenta Eduard Hodoušek, diciendo:

La música penetra en los trabajos literarios de Carpentier no solo a través de los temas interesantes, sino que también repercute directamente en su forma artística. El modo de narrar carpentieriano [...] evoca una obra musical, y en caso de *Los pasos perdidos*, una sinfonía (Hodoušek, 1979: 246) (trad. J. M.).

Hodoušek se basa en su reflexión en el constituyente cambio de motivos que evoca el uso de las variaciones. Además, la presencia de unos pocos temas centrales que son desarrollados a lo largo de todo el texto es, según él, una forma típica de esta factura musical. Asimismo, añade que el aspecto externo del texto interrumpido por pequeños párrafos o diálogos emana directamente de la música.

Vera Kuteischikova (1975) habla de la armonía sinfónica, basándose en el constante desenvolverse de dos temas musicales representados por las mujeres: Mouche, la amante, y Rosario, la mestiza de la selva.

Por otro lado, Roland E. Bush (1985) en su artículo «The Art of the Fugue: Musical Presence in Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*» afirma que si hay una estructura musical subyacente en la novela, esta es en forma de fuga. Dice:

En *Los pasos perdidos* Carpentier simula dentro de los límites de un medio lineal (la novela) aquellos efectos del contrapunto musical que están vinculados con la forma de la fuga (Bush, 1985: 130).

En sus observaciones se basa sobre todo en el tratamiento temporal, un tanto específico, de la novela.

Después, existen interesantes estudios que se centran solo en alguna parte de la obra o en algunos aspectos. Para poner algunos ejemplos podemos mencionar el artículo de Gladys de Expósito que se centra única y exclusivamente en el subcapítulo IX e intenta buscar un paralelismo entre el texto y la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven, diciendo que «la estructura literaria del capítulo seguirá fielmente la estructura musical beethoveniana» (De Expósito, 1985: 54).

4.2 Aspectos externos: Suite

En el capítulo correspondiente hemos trabajado este tema de una forma más general. Ahora veamos con más detalle los posibles paralelismos entre la novela y la música desde el punto de vista externo.

Creemos conveniente recordar que tanto los textos literarios como las obras musicales suelen presentar alguna división externa, aunque existan obras que solo poseen una división interna que no se manifieste en el aspecto interior.

Los pasos perdidos se divide en seis capítulos y cada uno de ellos en los subcapítulos correspondientes como se puede apreciar en la siguiente tabla:

Capítulo	Subcapítulos
Primero	I, II, III
Segundo	IV, V, VI, VII
Tercero	VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII
Cuarto	XIX, XX, XXI, XXII, XXIII, XXIV
Quinto	XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII
Sexto	XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX

VII Adaptación de *Los pasos perdidos* al molde estructural de una suite

De la tabla anterior se pueden deducir algunas generalidades.

Primero, que cada capítulo posee un diferente número de subcapítulos. Luego, por consiguiente, que cada capítulo tiene una longitud distinta respecto al capítulo anterior y ulterior, es decir que el capítulo primero corresponde a las páginas 7 – 38; el segundo a 39 – 76; el tercero a 77 – 154; el cuarto a 155 – 184; el quinto a 185 – 234; y el último a 235 – 273, como se puede apreciar con más claridad en la siguiente tabla.

Capítulo	Nº de páginas	Paginación
Primero	31	7 – 38
Segundo	37	39 – 76
Tercero	77	77 – 154
Cuarto	29	155 – 184
Quinto	49	185 – 234
Sexto	38	235 – 273

VIII Número de páginas

Al mismo tiempo es imprescindible, en este apartado dedicado a los aspectos externos, aludir otra vez a la escasa división del texto como tal. No es raro que todo el capítulo aparezca como un solo párrafo aunque tenga una longitud de varias páginas.

Si el autor quisiera que la novela desde el aspecto externo adquiriera alguna estructura fija, lo lógico sería que hubiera adjudicado un parecido número de páginas a todos los capítulos o, por lo menos, tal paginación guardara alguna lógica interna. De ello podemos deducir que, pese al gran cuidado que prestaba Carpentier a la forma, intencionadamente no quiso otorgar un valor formal a los aspectos externos, de ahí que sea muy difícil encontrar una estructura musical que pueda corresponder a esta división.

De todas maneras, sí que hay una que, con más o menos precisión, correspondería a tal división literaria: la suite⁴⁸. Esta forma, originaria del barroco, se basa en la alternancia de los bailes. Estos se ordenaban según el tempo de la música, es decir según la rapidez con la cual transcurrían, siguiendo el principio del contraste, un rasgo típicamente barroco. La búsqueda de los orígenes de esta forma resultaría en vano ya que no hay testimonios sobre su surgimiento, pero parece que su evolución se debe a la constitución de dos bailes de contraste.

En su época clásica, eran cuatro los bailes que formaban dicha estructura: allemande, courante, zarabanda, giga⁴⁹. Este orden se podía –y muchas veces se

⁴⁸ En *Los pasos perdidos* aparecen varias veces citados autores como Georg Philipp Telemann, Jean-Philippe Rameau, Johann Sebastian Bach o Georg Friedrich Händel, algunos de los mayores representantes de este género musical.

⁴⁹ A lo largo de la historia han aparecido varias denominaciones para tales bailes.

hacía— ampliar por, al menos, otras dos partes: el preludio, y el intermezzo. El primero, como ya indica su nombre, se ponía al principio de la obra, y el intermezzo se introducía entre la zarabanda y la giga. No obstante, el contraste estribaba, sobre todo, en el tempo y no en la tonalidad, que solía ser la misma a lo largo de toda la obra, o bien en el carácter.

Teniendo en cuenta lo expuesto, podemos proceder al análisis de *Los pasos perdidos*.

4.2.1 Capítulo primero: Preludio

El primer capítulo de la novela, tal y como se ha indicado en la tabla correspondiente, comprende tres subcapítulos y 31 páginas en la edición que comentamos. En la esfera de la música barroca, el preludio servía para presentar los temas principales de la obra y tenía, como era de esperar, un carácter introductorio. Era breve y normalmente con una o dos melodías bien definidas.

En *Los pasos perdidos* nos encontramos en este capítulo con el protagonista, su mujer y su vida todavía en Nueva York. Nos enteramos de las principales características del protagonista-narrador, de su condición de hombre fracasado, tanto en su vida profesional —compone música para publicidad, las teorías musicales que había formulado con anterioridad no han sido confirmadas—, como en la privada —su mujer, Ruth, es una actriz de teatro de baja categoría, condenada a representar desde hace muchos años el mismo personaje sobre los escenarios—, tiene una amante que es un arquetipo de mujer caída, dada a la brujería, fascinada por una vida alternativa y rodeada de amigos extraños.

Al mismo tiempo, en el preludio el autor nos describe la visita del protagonista a su antiguo maestro, el Curador del Museo Organológico, que le propone el ya mencionado viaje en busca de instrumentos primitivos. Este encuentro, junto con la partida inesperada de su mujer, provoca el cambio de rumbo de la vida del protagonista, que se consideraba Sísifo, sintiendo la inutilidad de su labor.

Además, en el primer capítulo el lector empieza a darse cuenta de los «motivos menores» que se irán desarrollando a lo largo de la obra, como, por ejemplo, la

Novena Sinfonía de Beethoven, el personaje de Mouche, la erudición del protagonista, etc.

De todo ello se desprende lo siguiente: en primer lugar que, si en la música el prelude sirve para presentar los principales temas –hemos dicho que, al menos, dos, pero no es obligatorio–, pues en la novela podemos ver al protagonista, alrededor del cual gira toda la obra, ya que es el único personaje que está presente en toda su extensión, debido a que se trata de un diario de viaje. Este se podría considerar el tema principal de nuestra suite literaria. También podemos ver que prácticamente todo lo que luego ocurrirá en la novela está ya esbozado en este primer capítulo. No cabe duda, en este caso, de que el primer capítulo de la novela pudiera interpretarse como prelude a lo que va a suceder.

4.2.2 Capítulo segundo: Allemande

En lo que se refiere al segundo baile, podemos decir que en la tradición musical la allemande era una danza en tempo moderato, de carácter más bien solemne, en compás binario. Constaba de dos partes no separadas, pero bien definidas: una más rápida, otra más lenta.

En cuanto a *Los pasos perdidos*, el capítulo segundo está dividido en cuatro subcapítulos, en 37 páginas en total. Prácticamente, el capítulo entero transcurre en una ciudad colonial, ya en América Latina, adonde llegan el protagonista y su amante, Mouche. En el subcapítulo IV el protagonista revive su niñez, sobre todo, a través de su lengua materna, que es el español. Como un cronista castellano del siglo XVI describe la ciudad y la compara con todo lo que conoce; le explica a su amante, con «orgullo de quien [...] será su guía e intérprete en la ciudad desconocida» (Carpentier, 1978b: 44), las faltas de ortografía de algunos letreros. También en este subcapítulo aparece la primera mención a Santa Rosa de Lima, la patrona de toda América Latina, que luego –transformada– se convertiría en una de las protagonistas de la novela: Rosario. Gracias al perfume de albahaca se acuerda el protagonista del amor de su infancia.

De todo el subcapítulo se desprende la satisfacción de la vuelta al continente de su niñez e infancia. Esta sensación de felicidad es interrumpida en el subcapítulo siguiente por el estallido de la revolución, aunque, al principio de este, se sigue disfrutando de la realidad americana, recientemente redescubierta por el protagonista. En el subcapítulo VI el tempo de la narración crece a pesar del sitio en el que se encuentran los protagonistas. Aparece también el ya comentado episodio con el Kappelmeister y el *Réquiem* de Brahms, por lo que sube la tensión que se percibe del texto. Asimismo, los amantes conocen a una pintora canadiense que, de una forma negativa, repercute en su mutua relación ya que les invita a pasar una temporada en su chalé en el campo, hecho que ocupa el séptimo subcapítulo, en el cual Mouche se convierte en un arquetipo de mujer occidental, envenenada por la civilización, que empieza a molestar al protagonista por su falsedad. Esto se ve perfectamente en los debates que tiene Mouche con los amigos de la pintora sobre los excesos de la cultura moderna que considera el protagonista en fuerte oposición al arte tradicional de América Latina⁵⁰.

Si bien Carpentier invirtió el orden de la danza, ya que los primeros dos subcapítulos son más descriptivos y los otros dos más vivos y tensos, podemos decir que sigue las pautas básicas del baile, es decir, en primer lugar la división del capítulo en dos partes bien definidas, luego, el tempo de la narración todavía no es demasiado rápido aunque sí podemos encontrar partes que son de un ritmo narrativo más vivo; y, por último, la solemnidad de la danza se aprecia en las sensaciones de felicidad y complicidad con el ambiente, en cuanto a la actitud del protagonista con América Latina. Dicho de otro modo, el narrador se siente feliz cuando oye el español, cuando huele la albahaca que le recuerda su infancia y su primer amor, María del Carmen, y cuando toca los objetos artesanos en una tienda en la ciudad.

No obstante, es precisamente en este capítulo cuando, por primera vez, aparecen las fechas en la cabecera de cada subcapítulo. Por una parte, esto corresponde a la forma de diario, pero, por otra, empieza ya el juego con el tiempo que está presente en toda la novela. A la dirección inversa del transcurso del tiempo hace referencia también el cambio de las dos partes de la *allemande*, ya que en una

⁵⁰ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

típica suite la parte un poco más rápida precedería a la parte con un tempo más pausado, mientras que en *Los pasos perdidos* las partes son al revés.

4.2.3 Capítulo tercero: Courante

La courante significa en su acepción original la carrera, es decir, se trata de un baile de tempo allegro, rápido, en claro contraste con la allemande precedente. A pesar de presentar cierta dificultad rítmica y métrica la sensación que percibe el oyente es la de una viveza bastante grande. De todas maneras, hablando de la música barroca, hay que tener presente que los tempos de la ejecución de las obras no era tan rápidos como lo son en la actualidad. Ante todo se debía a las posibilidades técnicas de los instrumentos y, claro está, también a las de los intérpretes. En cualquier caso, la percepción de la fugacidad de la vida no era tan febril como lo es en la actualidad.

En el caso del este capítulo, la comparación será más difícil, ya que no notamos ningún cambio significativo en el modo de narrar, aunque sí podemos encontrar ciertos retoques que aceleran el ritmo narrativo.

El capítulo tercero está dividido en diez subcapítulos y consta, en total, de 77 páginas, de ahí que los subcapítulos sean más breves lo que obviamente aumenta la sensación lectora de la rapidez. Además, el capítulo parece ser crucial desde el punto de vista de los personajes –secundarios o no–, los lugares que visitan o las situaciones que surgen, ya que es en este capítulo en el que ocurren los hechos más importantes que dan una diferente perspectiva al texto.

Ya en el primer subcapítulo, es decir en el número VIII, entra en escena un nuevo personaje que pronto cobrará importancia comparable con la del mismo protagonista. Después de partir de Los Altos, el protagonista siente una especie de Descubrimiento, como si entrara en una nueva realidad. El corte entre el pasado y el presente es intensificado por la aparición de Rosario, una mujer mestiza que sirve a Carpentier de modelo del encuentro de las razas, un arquetipo de la belleza, una Geneveva de Brabante en lo referente a la fidelidad conyugal. Es en este capítulo donde el protagonista se da cuenta del posible enamoramiento que culminará unas páginas más adelante en un amor verdadero y sincero.

El subcapítulo número IX lo hemos comentado en las páginas anteriores⁵¹, por ello, no consideramos oportuno mencionar aquí las conclusiones otra vez.

De todas formas, el capítulo X nos proporciona también interesantes datos analizables. Primero, se reanuda el viaje, en el que ya participa Rosario, es decir, el dúo de protagonistas se ha ampliado a un trío. El papel significativo de las mujeres en esta obra lo comentaremos en otras partes⁵², pero podemos adelantar que mientras que Mouche pasa a un papel secundario y cada vez más es repudiada por el narrador (hecho que se convierte en un motivo principal de este capítulo), Rosario, como veremos, pasa a desempeñar una función más importante y será la fiel acompañante del protagonista lo largo de su viaje.

En los subcapítulos siguientes (XI, XII, XIII) aparecen otros personajes secundarios que acompañan al protagonista: Yannes, un buscador de diamantes, de origen griego; Fray Pedro de Henestrosa, misionero capuchino, Montsalvatje, un herborizador catalán, y, por fin, el Adelantado, el fundador de la ciudad; en otras palabras, asistimos a la creación de un grupo de exploradores de la Conquista del Nuevo Mundo que, en busca de diamantes, oro y nuevos feligreses, cruza la selva, recuperando así el mito de El Dorado, del que se hablará luego en el subcapítulo n°. XVI.

Al mismo tiempo, en estas páginas referentes al capítulo tercero podemos observar el retroceso del tiempo. De la modernidad, a través de la época de la Colonia hasta la Conquista; de la Tierra del Caballo a la Tierra del Perro.

El papel crucial lo juegan las mujeres. Como ya hemos adelantado, Mouche se vuelve cada vez más extraña al protagonista, lo que desemboca en su relación sexual con Yannes. Rosario, al enterarse de la muerte de su padre, decide acompañar al protagonista en su viaje. La presencia de las dos mujeres crea una tensión, interpretada como una lucha entre ellas por el hombre, que culmina con una pelea entre ellas, después de la cual Mouche es enviada de regreso, acompañada del herborizador.

⁵¹ Cfr. Cap. 3.2.2 en este trabajo.

⁵² Cfr. Cap. 4.5 en este trabajo, cuando a la hora de analizar la forma sonata, nos fijamos con detalle en el papel que juegan las protagonistas femeninas en la novela y su consecuente importancia.

En líneas generales, podemos confirmar que igual que en una suite, la courante es la pieza clave, la más larga, la más crucial en la construcción formal, también en *Los pasos perdidos*, el capítulo tercero cumple con estas características.

Por una parte, prácticamente se nos revela a todos los personajes secundarios –no menos importantes–, por otra, se acelera el regreso en el tiempo, lo que corresponde al tempo rápido de la courante.

De todas maneras, lo más importante es el hecho de que el protagonista se deshaga definitivamente de Mouche, su amante, que representaba el último reducto de la civilización. La courante se caracteriza también por un constante cambio de acentuación de las notas en los compases, de ahí que el oyente perciba una tensión interna, que a veces es apoyada por una modulación a una tonalidad mayor o menor, según convenga. Dicho de otro modo, la tensión entre Mouche y Rosario, por un lado, y entre Mouche y el protagonista, por otro, se corresponde con esta percepción que tiene el oyente sobre la agitación musical.

4.2.4 Capítulo cuarto: Zarabanda

El capítulo cuarto posiblemente hace referencia a la zarabanda, la cuarta parte de la suite. La zarabanda, como ya el nombre indica, proviene de América Latina y la palabra por vez primera aparece, como lo indica *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) en el poema «Vida y tiempo de Maricastaña» escrito por Fernando de Guzmán Mejía en 1539. De un baile rápido, en metro ternario, se convirtió en Europa en uno más lento y solemne. Conservó el metro ternario pero ralentizó los pasos de tal forma que se llegó a acentuar el segundo tiempo, lo que era muy inhabitual. Para muchos compositores representaba la parte más popular de la suite.

En *Los pasos perdidos* corresponde a la zarabanda el capítulo cuatro. Este se divide en seis subcapítulos que comprenden en total 29 páginas, lo que hace de él el capítulo más breve en lo que se refiere a la paginación y el segundo más breve en lo referente al número de los subcapítulos.

Igual que en la suite, la zarabanda no era la parte más larga, más bien al revés, representaba un pequeño descanso entre la rápida courante y la incluso más viva giga. El texto de todo el capítulo está lleno de reflexiones y, aunque pueda parecer que no ocurre nada importante, no es así. Al contrario, el capítulo es clave y representa el centro de toda la novela si bien el ritmo narrativo es más reflexivo y menos vivaz. El protagonista experimenta dos pruebas⁵³ para vencer su miedo y poder seguir adelante, a la par que reflexiona sobre el poder de la selva y la importancia del cristianismo, que ve como el último rescoldo de la civilización. El viaje a contratiempo culmina en el Cuarto día de la Creación.

De todas maneras, no menos importantes son dos hechos que dotan a este capítulo de suma importancia. El primero es el hallazgo de los instrumentos cuya búsqueda le había sido encomendada. Esto ocurre en una aldea en plena selva:

Acababa de dar con lo que yo buscaba en este viaje: con el objeto y término de mi misión. Allí, en el suelo, junto a una suerte de anafre, estaban los instrumentos musicales cuya colección me hubiera sido encomendada al comienzo del mes. Con la emoción del peregrino que alcanza la reliquia por la que hubiera recorrido a pie veinte países extraños, puse la mano sobre el cilindro ornamentado al fuego, con empuñadura en forma de cruz, que señalaba el paso del bastón de ritmo al más primitivo de los tambores. Vi luego la maraca ritual, atravesada por una rama emplumada, las trompas de cuerno de venado, las sonajeras de adornos y el botuto de barro para llamar a los pescadores extraviados en los pantanos. Ahí estaban los juegos de caramillos, en su condición primordial de antepasados del órgano. Y ahí estaba, sobre todo, dotada de la cierta gravedad desagradable que reviste todo aquello que de cerca toca a la muerte, la jarra de sonido bronco y siniestro, con algo ya de resonancia de sepultura, con sus dos cañas encajadas en los costados, tal cual estaba representada en el libro que la describiera por vez primera (Carpentier, 1978b: 172).

⁵³ Cfr. La teoría del viaje de iniciación en el cual el viajero tiene que superar tres pruebas, de la que hablamos en el cap. 3.2.2 de este trabajo.

Este hecho ocurrió quince días después de la salida de Nueva York, pero a muchos siglos de distancia temporal ya que el protagonista a la hora de encontrar los instrumentos primitivos se encontraba en el pleno Medioevo, esperando a que se celebrase la misa. Esta le provoca una gran fascinación porque ante sus ojos se figura un posible escenario del año 1540, año que por su fecha pertenece al Renacimiento, pero en la opinión de Carpentier pertenecería más bien a la Edad Media.

Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Media. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval. Los enlistados en la magna empresa no salen del Viejo Mundo por puertas de columnas tomadas al Palladio, sino pasando bajo el arco románico, cuya memoria llevaron consigo al edificar sus primeros templos del otro lado del Mar Océano, sobre el sangrante basamento de los teocalli. La cruz románica, vestida de tenazas, clavos y lanzas, fue la elegida para pelear con los que usaban parecidos enseres de holocausto en sus sacrificios. Medievales son los juegos de diablos, paseos de tarascas, danzas de Pares de Francia, romances de Carlomagno, que tan fielmente perduran en tantas ciudades que hemos atravesado recientemente (Carpentier, 1978b: 175).

El otro hecho importante ya lo hemos comentado⁵⁴, se trata del nacimiento de la música, un momento clave dentro de toda la narración de *Los pasos perdidos*.

Para concluir, podemos afirmar que es evidente que a pesar de lo lenta que transcurre la narración, el capítulo revela muchas cosas importantes para poder comprender bien la novela.

De igual forma que la zarabanda de un baile de menor duración e importancia se convirtió, poco a poco, en la pieza clave dentro de la suite, conservando su tempo lento y solemne, el capítulo cuarto es crucial desde el punto de vista de la formación del protagonista. Los dos hechos clave, el hallazgo de los instrumentos primitivos que le permitió cumplir con su misión y la revelación del origen de la música son de

⁵⁴ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

suma importancia en cuanto a su integridad personal. En el fondo, todo lo que ocurre en el capítulo le hace sentirse mejor persona.

Además, es digno de comentar que para revelar los hechos trascendentales, como la fundación de una ciudad llevada a cabo por el Adelantado, Carpentier escogió la mejor parte posible también desde el punto de vista musical.

4.2.5 Capítulo quinto: Intermezzo

El intermezzo servía en la suite para prolongar la duración total de la obra y, como se puede suponer por su denominación, tenía un carácter menos importante y menos privilegiado dentro de la ordenación de los bailes. Continuaba con la alternancia de los tempos de los bailes, por ello, se puede deducir que tenía un tempo parecido o un poco más rápido que la zarabanda anterior y servía como una pequeña preparación para la giga final. El intermezzo podía y, de hecho muchas veces tenía, la forma de otro baile; a saber: menuet, gavotte, musette, passacaille, passepied, chacona, forlana o boureé, por poner algunos ejemplos. De todas maneras, de ningún modo restando importancia a la giga que se avecinaba al final de cada una de las suites.

De lo anterior se podría desprender que el intermezzo no tenía un lugar fijo dentro de la obra. Algunos compositores lo empleaban, otros no. Por consiguiente, resulta bastante complicado adjudicar un correcto paralelismo con la parte correspondiente de *Los pasos perdidos*, es decir, al capítulo quinto.

Tal afirmación se debe a lo siguiente: si a lo largo de la descripción de la posible correspondencia formal entre la novela y la suite nos hemos basado en el contenido de la obra y en el ritmo narrativo, lo que Carpentier escribe en dicho capítulo no corresponde en absoluto a una parte de menor importancia en la obra, ya que es precisamente en este capítulo cuando el protagonista llega a Santa Mónica de los Venados, decide no regresar y, sobre todo, empieza a componer su obra soñada, *el Treno*.

Si se puede encontrar algún parecido entre el intermezzo musical y el capítulo quinto, que comprende 49 páginas divididas en nueve subcapítulos, sería el tratamiento del tiempo. Ya hemos dicho que el intermezzo servía de puente entre dos partes

contrastantes, la zarabanda y la giga, y, al mismo tiempo, solía tener un tempo relativamente lento y pausado para seguir el juego del contraste. A ello corresponde la desaparición de las fechas que hasta el subcapítulo XXVII están presentes en el encabezamiento de cada subcapítulo. Este hecho da la sensación de un transcurso de tiempo paulatino, –o casi de la desaparición de la dimensión temporal–, de un carácter tranquilo y acorde con el curso del sol. A pesar de que los hechos que ocurren dentro de la narración de este capítulo son de suma importancia, los aspectos externos, es decir, su anclaje espacio-temporal no corresponde a tal importancia.

El carácter sosegado de la parte lo transgrede solo el avión que viene en busca del protagonista. Este, tras un período de vacilación, sucumbe a la tentación de poder regresar y decide subir a bordo y volver a Nueva York. Así pierde su última prueba y prácticamente este hecho da un vuelco total a la narración y a la trama de la novela. El protagonista, en un lapso de tres horas, logra saltarse miles de años hasta llegar a la civilización –entiéndase Nueva York– de nuevo. En vano, aunque él todavía no lo sepa, será su intento de regresar a la selva y reencontrarse con Rosario, la mujer de su vida.

Después de todo, hemos dicho que el contraste presente en las suites barrocas se debe a la alternancia de los tempos de los bailes correspondientes mientras que la tonalidad, que tanto importa en otras formas, queda casi intacta. No obstante, solía ocurrir que con tal de realzar aún más la importancia del final de la suite, es decir, la giga, el intermezzo terminara en la dominante, lo que, desde el punto de vista de la armonía, creaba un revuelo. Con ello se podría asociar la inesperada llegada del avión y la consiguiente partida del protagonista. Al fin y al cabo, la mayor tensión armónica debería corresponder al fracaso del narrador.

4.2.6 Capítulo sexto: Giga

En lo que se refiere a la giga, podemos decir que es la parte final de la suite. Tiene un carácter rápido y es de compás ternario. Prácticamente se trata de la culminación de la obra y, a pesar de un posible sentido alegre, los compositores la utilizaron para introducir ideas más serias e importantes.

Alejo Carpentier, como es lógico, utilizó el sexto capítulo para revelar todos los datos restantes y concluir así su obra. Conforme a la rapidez de la giga, el texto adquiere una viveza enorme. Prácticamente, es el único capítulo en el que aparecen saltos temporales que aceleran la narración.

Para empezar, el protagonista reflexiona ya durante el viaje de regreso a Nueva York, planea su futuro inmediato y su vuelta a Santa Mónica de los Venados. Luego, cuando ya se encuentra en la ciudad, se da cuenta del jaleo que se ha montado acerca de su desaparición lo que le lleva al enfrentamiento con Ruth y un posible divorcio, reforzado por una revelación que había protagonizado Mouche al comentar todos los secretos de su viaje como amantes. Todo esto ocurre en un solo subcapítulo, fechado el 18 de julio⁵⁵, lo que le da a la narración una enorme vivacidad.

Asimismo, el subcapítulo siguiente está lleno de reflexiones que condenan la realidad moderna, puesta en contraste con lo que había vivido el protagonista en la selva. Le indignan los falsos rituales de la Iglesia, el supuesto poder de los empleadores sobre sus empleados, la mala música que tiene que componer para sobrevivir, etc. Al final de este subcapítulo aparece el firme propósito de regresar cuanto antes a la selva, dejando atrás para siempre la civilización:

No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre (Carpentier, 1978b: 252).

Luego aparece otro salto temporal, estamos a mediados de octubre, cuando la desesperación del protagonista es aún más acentuada. Si bien se siente preso de la civilización («La ciudad no me deja ir» (Carpentier, 1978b: 254).), al final logra escapar, gracias al dinero recibido por una composición mediocre de un concierto romántico, y el 8 de diciembre ya está en la posada «Los recuerdos del porvenir» en Puerto Anunciación, intentando penetrar con la canoa en la selva y llegar a Santa Mónica de los Venados. La tensión narrativa culmina aquí ya que el intento queda frustrado por una crecida del río.

⁵⁵ Hágase notar que otra vez aparecen las fechas en la cabecera de los subcapítulos.

Durante la prolongada espera en la posada se encuentra con Yannes, quien le confiesa el secreto de haber encontrado los diamantes tras haber visitado Santa Mónica donde vio a Rosario casada con Marcos. El protagonista entonces comprende la imposibilidad de volver a la ciudad de la selva y el hecho de que para todos él siempre haya sido un ser de prestado y, encima, poco fiable.

El capítulo sexto, dividido en seis subcapítulos, comprende 38 páginas y representa, igual que la giga, la culminación de la obra.

En definitiva, los saltos temporales se corresponden con la acentuación agitada de los compases de una giga barroca y, además, el tempo narrativo sigue fielmente la rapidez de los tonos.

No obstante, el acorde final, que en las suites barrocas solía cambiar la tonalidad de una menor a una mayor, dando con el último clavo de la composición, cerrándola con júbilo, en *Los pasos perdidos* se transformó en un grito de desesperación:

Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (Carpentier, 1978b: 273).

4.3 Repetición

Como ya hemos señalado en los capítulos anteriores, el tiempo es la clave en la narrativa de Alejo Carpentier. La diferente forma de tratamiento de este concepto en la literatura y en la música ha obligado al autor a crear una serie de procedimientos que paliaran la desventaja de la literatura con respecto al tiempo. El más usado es la repetición.

En *Los pasos perdidos* podemos encontrar varios ejemplos del uso de la repetición, algunas de las cuales luego comentaremos en el apartado dedicado a los leitmotiv.

No obstante, como ya ha señalado Marie Pierre Lassus (2005) el caso más visible se manifiesta a través de las quejas o gritos que aparecen de vez en cuando a lo largo del texto y, además, son provocados por los olores y por la música.

Los más repetidos son los siguientes:

Gritos	Procedencia	Frecuencia	Localización
Estos, Fabio, ¡ay dolor!..	epítome de la niñez del protagonista	6 veces	pp. 44, 51, 94, 215
Ah, me Alas, pain, pain, ever, for ever!	<i>Prometheus Unbound</i>	2 veces	pp. 214, 230
Ha, I scent life / Ah, I scent life	<i>Prometheus Unbound</i>	2 veces	pp. 39, 214
¡Ay, de mí!	coplas populares, letrillas de Santa Rosa	2 veces	pp. 16, 254

IX Repetición

De la tabla se puede deducir una observación peculiar. Que prácticamente todas las quejas en cuestión aparecen tanto al comienzo como al final de la obra⁵⁶, lo que nos permite opinar que, a través de estos gritos y epítomes, Carpentier otra vez resalta el tiempo como ciclo, el tiempo que no es lineal sino cíclico, tal y como lo recoge Leonardo Acosta (1981).

4.3.1 Leitmotiv

Después de trazar brevemente –y además de una manera bastante superficial– el tema de la repetición, centrémonos ahora en un caso específico de ella. En primer lugar, cabe resaltar que ya en el subcapítulo correspondiente⁵⁷ nos hemos ocupado del marco teórico del leitmotiv y de su origen y funcionamiento. No obstante, ahora nos ocuparemos de los leitmotiv directamente en la novela *Los pasos perdidos*.

Hemos dicho que un leitmotiv es un motivo detrás del cual se encuentra otra realidad, o sea, un leitmotiv tiene la capacidad de trasladar al oyente, o al lector, a otra dimensión. Podemos decir junto con Calvin S. Brown (1987) que un leitmotiv sirve como puente entre diferentes contextos.

Ahora bien, teniendo acceso a estas definiciones, es conveniente aplicar este marco teórico a la novela. Si bien puede resultar complicado, desde el punto de vista

⁵⁶ Obsérvese que la queja «Ah me, alas pain pain», es sustituida al comienzo del libro por otras partes de *Prometheus Unbound* en la página 17.

⁵⁷ Cfr. Cap. 2.1.5 de este trabajo.

estructural, agotar por completo todos los casos en los que se dan los leitmotiv, encontramos en *Los pasos perdidos* los siguientes pasajes que nos pueden servir de ejemplos.

Sabiendo que un motivo se convierte en un leitmotiv cuando vincula dos realidades distintas, otra vez podemos recurrir al juego temporal tan visible en la narrativa carpentieriana. Prácticamente, podemos dividir los leitmotiv en varios grupos:

El primer grupo lo representan los personajes que aparecen a lo largo de la novela y que vinculan la narración, en la mayoría de los casos, con un mito. El segundo grupo está formado por obras literarias que también implican otro contexto, como veremos más adelante y, por último, están las obras musicales que hacen referencia a una determinada época histórica.

En lo que se refiere al primer grupo, hay que comentar varios puntos. En primer lugar, podemos decir que todos los personajes importantes aparecen en la selva y no en la civilización occidental⁵⁸.

Segundo, todos aluden a algún mito o leyenda: de ahí que Rosario represente a Santa Rosa, la primera santa del Nuevo Mundo, arquetipo de la mujer mestiza americana, otro motivo de elogio por parte de Carpentier⁵⁹; Yannes, el viajero griego evoque a Ulises que es, al mismo tiempo, protagonista de *La Odisea* que lleva siempre consigo. Además, Yannes puede ser un claro ejemplo del buscador del mito de El Dorado, es decir, de un explorador del continente en busca de oro, de una ciudad dorada. El Adelantado también representa a los buscadores del valle de la Manoa como, por ejemplo, Felipe de Utre o Nicolás Federmann, mencionados en la novela; asimismo, es un prototipo de los antiguos fundadores de las ciudades americanas; mientras que Fray Pedro Henestrosa encarna a los grandes misioneros como, por ejemplo, Fray Servando de Castillejos.

Nos queda la figura del doctor Monsalvatje que alude a los viejos herborizadores y alquimistas que intentaban encontrar la piedra filosofal o la fuente de la juventud. Y se asemeja, así mismo, al famoso pensador medieval de Cataluña,

⁵⁸ Sobre esta dicotomía véase el Cap. 3.2.2 de este trabajo.

⁵⁹ Destáquense aquí las opiniones de Carpentier sobre el mestizaje y el papel sumamente positivo de este respecto a la civilización y la cultura. Cfr. *Entrevista de J. Soler «A fondo»* (1977).

[proclamándose] descendiente directo de Raimundo Lulio –a quien llama obstinadamente Ramón Llull–, afirmando que la obsesión del árbol, en los tratados del Doctor Iluminado, le daban ya, en los días del *Ars Magna*, un aire de familia (Carpentier, 1978b: 139).

Además, es imprescindible recordar que algunos de los personajes tienen su modelo incluso en la realidad. Aunque, en la nota que aparece al final de la novela, Alejo Carpentier dice que «[e]l Adelantado, Monsalvatje, Marcos, Fray Pedro, son los personajes que encuentra todo viajero en el gran teatro de la selva» (Carpentier, 1978b: 276), algunos de ellos corresponden a un prototipo concreto que comenta Carpentier en otro lugar. Por consiguiente, podemos hablar del misionero llamado Diego de Valdearenas que tenía su parroquia en Santa Elena de Uairén⁶⁰, una aldea que podría ser, según Carpentier, Santa Mónica de los Venados, como base de la creación del personaje de Fray Pedro de Henestrosa. Carpentier lo confiesa en un artículo «Visión de América. El último buscador de El Dorado» recogido en *Crónicas* (1976).

Incluso Eva Lukavská (2003) acentúa la posible similitud entre el personaje del Adelantado y Lucas Fernández Peña, un farmacéutico valenciano que fundó la población de Santa Elena de Uairén en honor a su hija en 1923.

En lo que se refiere al modelo en la realidad para Yannes, Carpentier dice al respecto:

En cuanto a Yannes, el minero griego que viajaba con el tomo de *La Odisea* por todo haber, baste decir que el autor no ha modificado su nombre, siquiera. Le faltó apuntar, solamente, que junto a *La Odisea*, admiraba sobre todas cosas *La Anábasis* de Jenofonte (Carpentier, 1978b: 276).

Resumamos ahora lo dicho en la siguiente tabla. Hemos comentado que el leitmotiv es un motivo que es capaz de evocar en el lector otra realidad, otro contexto. Veámoslo ahora con detenimiento:

⁶⁰ Nótese la discrepancia entre el nombre de la población oficial que es Santa Elena de Uairén y el que utilizó Carpentier en la nota al final de *Los pasos perdidos*, Santa Elena de Uairén.

Personaje en la narración	Contexto mítico	Modelo en la realidad
El Adelantado	Buscador de El Dorado (e.g. Felipe de Utre); Fundador de las ciudades	Luis Fernández Peña
Yannes	Buscador de El Dorado	Yannes
Monsalvatje	Raimundo Lulio	Herborizadores
Fray Pedro de Henestrosa	Misioneros (e.g. Fray Servando de Castillejos)	Fray Diego de Valdearenas
Rosario	Santa Rosa	-

X Leitmotiv

En cuanto al otro grupo relacionado con las obras literarias presentes en el texto de la novela, podemos empezar por mencionar los textos más citados en *Los pasos perdidos*.

En primer lugar, se trata de *Prometheus Unbound* de Percy Bysshe Shelley. Este drama lírico publicado por primera vez en 1820 se convierte en un leitmotiv de la novela por dos razones: primero, por su constante y repetida aparición; y, segundo, porque, igual que los personajes de la novela, funciona como puente hacia otra realidad, hacia un otro contexto, y vincula la narración con la mitología griega y con la figura de Prometeo.

Ante todo, hay que acentuar también que es a través de este drama romántico como el lector se entera de que el protagonista es músico.

[P]ero ahí estaba también el *Prometheus Unbound* que me apartó prestamente de los libros, pues su título estaba demasiado ligado al viejo proyecto de una composición [mía] que, luego de un prelude rematado por un gran coral de metales, no había pasado, en el recitativo inicial de Prometeo, del soberbio grito de rebeldía [...] (Carpentier, 1978b: 17).

Luego, este texto romántico iba a servir al protagonista como plantilla para la composición del *Treno*, una obra que de la que le llegó la inspiración mientras estaba en Santa Mónica de los Venados.

Desde el punto de vista musical, le atrae el texto de *Prometheus Unbound* porque está compuesto de palabras cortas que se podrían fácilmente aplicar a su nueva teoría del nacimiento de la música.

Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música –no de la palabra hecha música por exageración y estilización de sus inflexiones, a la manera impresionista–, y que pasara de lo hablado a lo cantado de modo casi insensible, el poema haciéndose música, hallando su propia música en la escansión y la prosodia, como ocurrió probablemente con la maravilla del *Dies Irae, Dies Illa*, del canto llano, cuya música parece nacida de los acentos naturales del latín (Carpentier, 1978b: 211).

Aunque recuerda aquí la famosísima secuencia de la «missa pro defunctis», atribuida al franciscano Tomás de Celano, del siglo XIII, es precisamente el texto de Shelley el que utilizaría como libreto para su obra magna.

Yo había imaginado una suerte de cantata, en que un personaje con funciones de corifeo se adelantara hacia el público y, en un total silencio de la orquesta, luego de reclamar con un gesto la atención del auditorio, comenzara a *decir* un poema muy simple, hecho de vocablos de uso corriente, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol*, y otros que por su elocuencia primordial no necesitaran del adjetivo. Aquello sería como un verbo-génesis (Carpentier, 1978b: 211).

Y el *Prometeo Desencadenado* le ofrece tales proporciones ya que, las partes que se nos presentan en *Los pasos perdidos*, corresponden perfectamente a las ideas del protagonista. Las palabras breves que se repiten y poseen una cierto ritmo interno podemos observarlas en el siguiente ejemplo:

Ah me! Alas, pain, pain, pain, ever, for ever! –No change, no pause, no hope!
Yet I endure (Carpentier, 1978b: 214).

De todas maneras, no es solo por el carácter de la estilización del texto por el que clasificamos esta obra literaria como leitmotiv. La otra razón es también la identificación del protagonista con el héroe romántico y, por consiguiente, sirve de

punto entre la narración y el contexto del drama romántico e, incluso, el de la mitología griega.

Igual que Prometeo al comienzo del drama, nuestro protagonista también se siente decepcionado, sin posibilidad de cambiar el rumbo no deseado de su vida, en definitiva, se siente atado. Aunque no ve ninguna posibilidad de cambiar el sentido de su vida⁶¹, las coincidencias le proporcionan posibles cambios. El viaje a la selva se podría comprender como la lucha de Prometeo por librarse del castigo de Júpiter. Por añadidura, se puede mencionar que, a lo largo del viaje, el protagonista encuentra a su amor verdadero –Rosario– que le ayuda a conocerse mejor, y, al fin y al cabo, a desencadenarse. De la misma manera, a Prometeo le ayuda Asia en su lucha contra el tirano jefe de los dioses. En definitiva, la liberación final del héroe romántico se asocia con el viaje a la selva del protagonista, como se puede ver en la siguiente afirmación de él mismo:

La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga *de allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida (Carpentier, 1978b: 214).

Además, el texto de Shelley corresponde, como hemos dicho, a las principales ideas de composición del protagonista.

No obstante, el *Prometheus Unbound* juega su mayor papel cuando el protagonista intenta resolver el dilema sobre su posible vuelta a la civilización. Es ahora cuando reaparece el ya mencionado grito de Prometeo «Ah me! Alas, pain, pain, pain, ever, for ever!» (Carpentier, 1978b: 230), y le incita al protagonista a volver a Nueva York, para poder continuar con la composición.

Para cumplir con los requisitos de un leitmotiv, no podemos pasar por alto la última aparición del texto de Perce Bysshe Shelley. En este caso estamos ya al final de la novela cuando el protagonista aguarda en Puerto Anunciación a que baje de nuevo el agua para que pueda volver a Santa Mónica de los Venados, guardando las

⁶¹ Nótese que el protagonista se autoidentifica con Sísifo. De eso se puede desprender la similitud de las peripecias vitales del protagonista y la posible lucha entre un Sísifo y un Prometeo desencadenado. Dicho de otro modo, los míticos Sísifo y Prometeo se disputan la vida del narrador.

últimas esperanzas de volver a ver a Rosario, de volver a ser un hombre libre, desencadenado.

Estoy trabajando sobre el texto de Shelley, aligerando ciertos pasajes para darle un cabal carácter de cantata. Algo he quitado al largo lamento de Prometeo que tan magníficamente inicia el poema, y me ocupo ahora en encuadrar la escena de las Voces –que tiene algunas estrofas irregulares– y el diálogo del Titán con la Tierra. [...] Podría tratar de iniciar de nuevo su composición, pero lo hecho allá me había dado un tal contento, en cuanto a la espontaneidad del acento hallado, que no quiero empezar nuevamente, en frío, con el sentido crítico aguzado, haciendo esfuerzos de memoria –preocupado, a la vez, por el afán de proseguir el viaje– (Carpentier, 1978b: 267-268).

En lo que se refiere a otras obras literarias que se nos presentan como leitmotiv podemos observar que una de ellas es *La Odisea*. El tema del viaje del mítico héroe griego está presente en el viaje del propio protagonista de *Los pasos perdidos* y también en la figura de Yannes, el griego portador de este poema épico. No obstante, a diferencia de las aventuras de Ulises, el protagonista de *Los pasos perdidos* no logra llegar a su fin, no es capaz de volver a Santa Mónica de los Venados. El poema grecolatino está presente en la novela en varias ocasiones. Mencionemos dos, en las cuales *La Odisea* juega el papel de leitmotiv, es decir, nos traslada a otro contexto.

Las dos ocasiones giran en torno a la figura de Rosario. En primer lugar nos referimos al funeral del padre de Rosario que se describe en el subcapítulo XIV del tercer capítulo. Aquí Rosario está preparando el café para los asistentes al velatorio y Yannes le insinúa al protagonista que la visite en la cocina e intente acercarse a ella.

[...] el Buscador de Diamantes se me acercó con una expresión singularmente maliciosa, para aconsejarme que buscara a Rosario, que se hallaba en la cocina, sola, calentando café para las mujeres. Molesto por el tono irónico de sus palabras, le respondí que me parecía inoportuno el momento para distraerla de su pena (Carpentier, 1978b: 131).

Sin embargo, Yannes, gran conocedor de la mitología griega le convence recitando pasajes de *La Odisea*. Comparando a Rosario con Arete convence al protagonista para que se acerque a ella.

«Vete adentro y no se turbe tu ánimo –dijo entonces el griego, como recitando una lección–, que el hombre, si es audaz es más afortunado en lo que emprende, aunque haya venido de otra tierra.» Iba yo a replicarle que no necesitaba de tan chocante consejo, cuando el minero, con tono repentinamente declamado, añadió: «Entrando a la sala hallarás primero a la reina, cuyo nombre es Arete y precede de los mismos que engendraron al rey Alcinoó» (Carpentier, 1978b: 131).

Arete era una reina a la que se acercó Ulises cuando precisaba ayuda en su viaje. La reina está también relacionada con el concepto griego de «areté», que simboliza la capacitación para pensar, para hablar y para obrar con éxito, dicho de otro modo, el saber de vivir de acuerdo con los principios de la máxima bondad. Tradicionalmente este concepto se relaciona también con Penélope, la mujer de Ulises, que al final de la epopeya muestra su integridad y fidelidad (Bahník et al., 1974).

La percepción de Rosario como una mujer fiel y perfecta destaca también por la lectura del texto que está leyendo durante el viaje. Lee el libro sobre Genoveva de Brabante que según la leyenda medieval fue injustamente acusada de adulterio. No obstante, mediante una serie de coincidencias, logró recuperar su honra y el perdón de su marido. Es considerada un ejemplo de mujer fiel.

Otro momento en el que se alude al texto de *La Odisea* está al final de *Los pasos perdidos*. Después del intento fallido de acercarse otra vez a Santa Mónica de los Venados, el protagonista espera a que bajen las aguas en Puerto Anunciación. En un momento encuentra a Yannes que vuelve de la selva. Otra vez este griego le menciona *La Odisea*, si bien ahora sin la intención de equiparar a Rosario con una figura mitológica. Más bien al contrario.

Agarro a Yannes por los hombros y le grito que me hable de Rosario, que me diga algo de ella, de su salud, de su aspecto, de lo que hace. «Mujer de Marcos – me responde el griego–. Adelantado contento, porque ella preñada recién...» [...]

«Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...» (Carpentier, 1978b: 271).

En definitiva, es evidente que Carpentier utilizó el texto del poema épico de Homero para comparar los dos mundos, el de la mitología grecolatina y el de la selva latinoamericana, no por ello descartando los puentes entre ambos.

Ahora bien, el tercer texto que está presente más de una vez es *Liber Usualis* y, por extensión, la *Biblia*. Ya en otro lugar nos ocupamos de la dicotomía que ve Alejo Carpentier en la oposición entre los falsos ritos que profesa la gente de la civilización moderna y la verdadera fe de la gente de la selva⁶². Ahora centrémonos en la función de la *Biblia* como leitmotiv.

Para empezar, podemos decir que toda la novela se abre con una cita bíblica.

Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad.

Deuteronomio: 20-23-28

Esta amenaza de la muerte desesperada la lanza Carpentier como una advertencia a aquellos que no vayan a cumplir los mandamientos de Dios. Además, la parte escogida representa un constante llamamiento de Moisés a que se cumpla el Decálogo. Dicho de otro modo, se trata de una admonición contra los falsos profetas y las falsas promesas de una vida más fácil. De ahí que el primer capítulo se abra con unos versos de esta parte de la Biblia ya que el protagonista, encontrándose en Nueva York, sucumbe a las grandes tentaciones de la sociedad moderna, como el sexo, el alcohol o la pereza.

En otros lugares de la novela aparecen citas de la *Biblia* o del ya mencionado *Liber Usualis*. Como ejemplo podemos tomar la procesión en Santiago de Aguinaldos⁶³ o varias misas que va cantando Fray Pedro de Henestrosa conforme transcurre el viaje. La celebración más importante se lleva a cabo, más tarde, en una

⁶² Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

⁶³ Primus ex apostolis / Martir Jesusolimis / Jacobus egregio / Sacer est martirio (Carpentier, 1978b: 116)

aldea indígena, al embarcar después de una tormenta. Esta misa no solo recuerda a la advertencia inicial para quienes no creen en Dios sino también, y sobre todo, da las gracias por sobrevivir en unas condiciones tan adversas⁶⁴. La fe en Dios no es solo una manera de vivir sino, en esas circunstancias, muchas veces la última esperanza.

Al mismo tiempo, cabe realzar el valor sin par que le otorgaban a los libros los latinoamericanos. A través de la boca de Rosario nos dice Carpentier: «Lo que dicen los libros es verdad» (Carpentier, 1978b: 101), de ahí que todos estos ritos y rituales adquieran suma importancia en aquel ambiente, lo que se manifiesta en varias plegarias que aparecen en la novela⁶⁵. El conocimiento de la existencia del Infierno queda muy marcado en la mente de la gente de allá.

Por último, podemos añadir que una de las transformaciones que sufre Fray Pedro de Henestrosa es la de Moisés. Una noche, todos sentados al lado del fuego, contemplaban el oro y alababan sus cualidades.

De súbito, fray Pedro arrojó su bastón al fuego, y el bastón se hizo vara de Moisés al levantar la serpiente que acababa de matar (Carpentier, 1978b: 144).

En resumen, las alusiones bíblicas están presentes en *Los pasos perdidos* en repetidas ocasiones, lo que es una de las características del leitmotiv. Asimismo, podemos decir que todas esas alusiones recuerdan al sentido verdadero de la fe y remiten al primer libro de la civilización occidental⁶⁶.

⁶⁴ «¿Por qué teméis, hombres de poca fe?» (Carpentier, 1978b: 175).

⁶⁵ Como es el caso del funeral del padre de Rosario en el que las mujeres entonan el Ave María.

⁶⁶ Solo a modo de curiosidad podemos añadir que Alejo Carpentier remite en *Los pasos perdidos* a sus propios textos. El Diluvio Universal –un episodio procedente de la *Biblia*– que menciona en la página 194 aparece en el cuento «Los advertidos»; asimismo, el viaje a contracorriente es el tema principal de su primer cuento «Viaje a la semilla»; además, el viaje de iniciación está presente también en los cuentos «El camino de Santiago» o «Semejante a la noche». De todas maneras, la alusión más directa la hace Carpentier con la frase: «Además, aquí se plantea una cuestión de trascendencia mayor, para mi andar por el Reino de este Mundo –la única cuestión, en fin de cuentas, que excluye todo dilema: saber si puedo disponer de mi tiempo o si otros han de disponer de él, haciéndome bogavante o espaldero de galeras, según el celo puesto por mí en no vivir y servirlos–. En Santa Mónica de los Venados estoy con los ojos abiertos, mis horas me pertenece. Soy dueño de mis pasos y los afinco en donde quiero» (Carpentier, 1978b: 262-263).

Para concluir, sobre la importante presencia de la música y, por consiguiente, de las obras musicales en *Los pasos perdidos* nos estamos ocupando prácticamente a lo largo de todo nuestro trabajo. Hay un sinfín de obras del cuarto arte que se encuentran dentro de la narración y que, a modo de alusión o una simple explicación, cumplen el propósito de Alejo Carpentier. Entre ellas podemos mencionar la *Misa del Papa Marcelo* de Giovanni Pierluigi da Palestrina; *El Arte de la Fuga* de Johann Sebastian Bach; también encontramos referencias a las cantatas del compositor turingio como *Gott der Herr est Sonn und Schild*; no falta *La Flauta Mágica* o *La pequeña música nocturna* de Wolfgang Amadeus Mozart o, el ya mencionado *Réquiem* de Johannes Brahms. No obstante, ninguna de estas piezas clave ha logrado elevarse al estatus de leitmotiv, es decir, aunque algunas aparezcan en la novela varias veces –como es el caso de *Réquiem* de Brahms– su finalidad es otra que la de hacer de puente entre dos realidades.

De todas maneras, hay música en la novela que a duras penas, podríamos calificar como obra musical que sí cumple con los requisitos de un leitmotiv. Ya en el apartado correspondiente a la repetición nos hemos ocupado de las letrillas y canciones que aparecen a lo largo del texto. Esta vez podemos mencionar varias que se encuentran en la novela y, asimismo, juegan el papel de puente entre dos realidades, en la mayoría de los casos un puente entre el tiempo de la narración y el tiempo evocado de la niñez.

Las letrillas como *¡Ay, de mí!* o *Estos, Fabio, ¡ay dolor!...* ampliadas por los mambrúes cantados por los niños y los romancillos como *Yo soy la recién casada* o *Soy hijo del rey Mulato* se pueden considerar leitmotiv ya que evocan otra realidad. Muchas veces se trata de la niñez del protagonista en los casos en que se apoyan también en el empleo del idioma⁶⁷. Otras veces sirven para apaciguar el ambiente ya

⁶⁷ Compruébese tal razonamiento en el fragmento del libro: «*Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves agora. Estos Fabio... Me vuelve a la mente, tras de largo olvido, ese verso dado como ejemplo de interjección en una pequeña gramática que debe estar guardada en alguna parte con un retrato de mi madre y un mechón de pelo rubio que me cortaron cuando tenía seis años. Y es el idioma de ese verso el que ahora se estampa en los letreros de los comercios que veo por los ventanales de la sala de espera; ríe y se deforma en la jerga de los maleteros negros; se hace caricatura de un ¡Biva*

que aparecen después de algún acontecimiento perturbador como la inesperada visita del leproso Nicasio⁶⁸.

De todas maneras, en todos los casos las letrillas evocan, tranquilizan, nos trasladan a otra época ya sea ficticia o histórica.

Además, cabe añadir que Carpentier otra vez destaca la música folclórica americana frente a las grandes obras de la música clásica europea.

Por añadidura, a modo de curiosidad, añadamos la información de que *Los pasos perdidos* rebosa de olores y sabores. En el texto de la novela se encuentra veintitrés veces la palabra olor y otras catorce la voz sabor de las que muchas evocan otra realidad, algunas, por su constante repetición, adquiriendo el carácter de un leitmotiv, como es el caso del sabor a avellana o el olor a albahaca.

4.4 La fuga, polifonía a más voces

Como ya se ha indicado a su debido tiempo⁶⁹, la fuga forma parte de la polifonía barroca y desde esa época se ha convertido en uno de los principales moldes estructurales de la historia de la música. La clave de la fuga está en el tratamiento de las voces. Debido a que tiene su origen en la polifonía medieval y renacentista, se basa en la presentación de uno o más temas que se repiten, sufriendo modulaciones o no, en varias voces. Según el número de voces tenemos diferentes tipos de fuga.

En principio, lo que podemos comentar es el empleo de varias líneas temporales. Ya que el procedimiento esencial de la fuga es el contrapunto que es capaz de «contar varias historias a la vez» y en la narrativa esto se puede conseguir mediante el empleo específico del tiempo.

Precidente!, cuyas faltas de ortografía señalo a Mouche con orgullo de quien, a partir de este instante, será su guía e intérprete en la ciudad desconocida» (Carpentier, 1978b: 44).

⁶⁸ Otra vez compróbase en el ejemplo: «Horrorizado por la idea de que el leproso pueda regresar, invito al hijo del Adelantado a compartir nuestra cena. Presto corre bajo la lluvia a buscar su vieja guitarra de cuatro cuerdas –la misma que sonó a bordo de la carabelas– y sobre un ritmo que hace correr sangre de negros bajo la melodía del romance, empieza a cantar: *Soy hijo del rey Mulato / y de la reina Mulatina; / la que conmigo casara / mulata se volvería.*» (Carpentier, 1978b: 222-223).

⁶⁹ Cfr. Capítulos 2.1.3. y 2.1.6 de este trabajo.

Hay varios estudiosos que prestaron atención a cómo Alejo Carpentier maneja el tiempo en sus novelas⁷⁰. Roland E. Bush (1985) alude a las tres dimensiones temporales que vemos en *Los pasos perdidos*. La primera se refiere al carácter autobiográfico de la novela, es decir, que podemos suponer que la novela está escrita un tiempo después de lo vivido. El protagonista, sentado a la mesa, recuerda lo que había experimentado durante su aventura pese a que en el nivel de la narración y el de lo narrado exista un gran lapso de tiempo desconocido⁷¹. Debido a ello, el narrador tiene que situarse en el nivel temporal de la narración para lo que se sirve de la forma de diario de la novela. Según Bush (1985) se trata de la duplicación de las experiencias pasadas en el presente gracias a la cual se logra un grado de simultaneidad polifónica:

El yo presente y el yo pasado alternan en una relación contrapuntual como voces en una composición musical (Bush, 1985: 133).

Irene López añade al respecto:

En *Los pasos perdidos* se construye este sentido (simultaneidad, polifonía) en la escritura de un diario personal de viajes y por el establecimiento de dos tiempos simultáneos: ahora / entonces. Estas dos voces superpuestas dan cuenta de las marcas de la escritura (López, 2006: 136-137).

Sin embargo, el tratamiento del tiempo no incluye, en nuestra opinión, solo estos dos niveles. Aparte de eso, existe un tercer nivel, un tiempo histórico⁷², es decir,

⁷⁰ Cfr. Rincón (1977) que destaca la estructura contrapuntística como una de los procedimientos narrativos de todo «lo real maravilloso».

⁷¹ Nótese que al terminar la lectura de *Los pasos perdidos*, el lector halla la fecha del 6 de enero de 1953 lo que le otorga mucha veracidad a la historia debido a que la última fecha que aparece en el presunto diario es la del 30 de diciembre, lo que induce al lector a pensar que toda la novela se ha escrito en un período de siete días. No obstante, el lapso de tiempo puede ser mucho más grande, ya que en el diario no aparecen fechas completas sino solo días y meses. De ahí que el diario pudiera haberse escrito muchos años después.

⁷² Cfr. Mendilow (1952).

el tiempo de la lectura del texto; y el tiempo evocado, o sea, el tiempo que había transcurrido antes de lo vivido por el protagonista.

Ya en otro lugar⁷³ nos hemos referido a la capacidad de la literatura de evocar otras dimensiones temporales. Como caso típico podemos mencionar el del subcapítulo XXXV en el cual el protagonista, ya vuelto a Nueva York, reflexiona sobre la diferente concepción de los valores en la sociedad moderna y en la de la selva. Uno de los mayores enfrentamientos ocurre al pasar al lado de una iglesia neoyorquina donde el protagonista se da cuenta de lo artificial que es la misa católica frente a los rituales vividos en la selva.

Llego a una iglesia, a cuyas penumbras ahumadas de incienso me invitan las notas de un gradual de órgano. Con profundos ecos resuenan los latines litúrgicos bajo las bóvedas del deambulatorio. [...] Ya se alza el canto gregoriano: *Justus ut palma florebit: –Sicut cedrus Libani multiplicatur: – plantatus in domo Domini –in atris domus Dei nostri*. A la ininteligibilidad del texto se añade ahora, para los presentes, la de una música que ha dejado de ser música para la mayoría de los hombres: canto que se oye y no se escucha, como se oye, sin escucharse, el muerto idioma que lo acompaña (Carpentier 1978b: 248).

Y añade un momento después, comparando:

En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca: la cena sobre la tumba, la purificación de la vivienda, la danza del enmascarado, el baño de yerbas, el gaje de alianza, el baile de reto, el espejo velado, la percusión propiciatoria, la luciferada del Corpus, son prácticas cuyo alcance es medido en todas sus implicaciones (Carpentier 1978b: 248).

Dejemos, de momento, de lado la encrucijada ideológica⁷⁴ y centrémonos en el empleo del tiempo. Ya hemos dicho que la novela es una autobiografía en forma de

⁷³ Cfr. Mlčoch (2014).

⁷⁴ Para ver la interpretación ideológica véase Cap. 3.2.2 de este trabajo.

diario, de ahí que lleguemos a tener hasta cuatro –o cinco– niveles temporales superpuestos uno sobre otro, como se puede apreciar en la siguiente tabla:

Actividad	Dimensión temporal
Lectura	Ahora (histórico)
Escritura	Antes (histórico)
Narración	Ahora (narrativo)
Evocación	Antes (narrativo)
Deseo	Futuro (narrativo)

XI Relación entre actividades y su dimensión temporal

Podemos decir que esta heterogeneidad temporal se manifiesta también en el nivel morfosintáctico. Al lado del uso típico del presente y el pretérito imperfecto/indefinido que corresponderían a la oposición de antes y ahora, en la novela podemos observar un rico empleo del pluscuamperfecto y en otros casos la aparición del futuro o del condicional. En el nivel léxico esta variedad temporal es representada sobre todo por las palabras «ahora» (más de 200 veces) y «antes» (más de 70 veces), sin contar con los niveles temporales que se puedan deducir del contexto.

El especial empleo de los niveles temporales permite a Carpentier contar varias historias a la vez, si no explícitamente, por lo menos, de una forma implícita mediante una evocación o un deseo, como hemos visto en el episodio, relacionado con su visita a una iglesia neoyorquina.

Ahora bien, después de habernos dedicado a la polifonía desde el punto de vista temporal sería bueno enfocar también el análisis desde el punto de vista temático.

La fuga, como máximo representante del contrapunto barroco, puede ser de dos tipos: simple y compleja. En el primer caso, el compositor deja sonar solamente un tema que luego es desarrollado en las partes correspondientes tal y como lo hemos indicado en el capítulo 2.1.3 de este trabajo. En el otro caso, puede haber hasta cuatro temas y la estructura se vuelve un tanto enredada.

Debido a la rigurosidad formal de la fuga sería preciso buscar un tema que correspondiera a los estrictos criterios de la composición fugada y que fuera lo

suficientemente denso para poder ser desarrollado. Roland E. Bush (1985) en el artículo susodicho opta por la creación artística como tema principal.

Nuestra opinión acerca de las observaciones del investigador norteamericano se basa en los siguientes criterios:

En primer lugar, el tema de la fuga debe poseer ciertas características: a pesar de su importancia, no suele ser muy largo; después, aparece en todas las voces presentes en la fuga, o bien en forma de dux o bien en forma de comes; por último, en la parte que corresponde al Desarrollo de la fuga, este sufre modulaciones y variaciones hasta repetirse literalmente al final de la obra. En nuestra opinión, encontrar un tema que cumpliera todos los requisitos mencionados sería un trabajo en balde.

No obstante, si tomásemos la fuga solo como una inspiración podríamos decir que el motivo que más correspondería al tema fugado sería el del viaje. Este aparece ya en la primera parte del libro, luego es seguido y desarrollado a través de pequeños episodios-variaciones hasta culminarse en Santa Mónica de los Venados. Luego, se reinicia al final del capítulo si bien con un final fracasado.

De todas formas, somos conscientes de que esta opinión se basa única y exclusivamente en la constante presencia del motivo del viaje en la obra, y, sobre todo, en su reinicio al final de la misma. En lo que se refiere al carácter polifónico, pocas veces a lo largo de la novela encontramos unas voces superpuestas o subyacentes tal y como deberían aparecer en una obra polifónica, por ello, sería difícil sustentar la idea que se basa en la observación de una fuga como estructura subyacente de *Los pasos perdidos*⁷⁵.

En segundo lugar, el mismo Roland E. Bush percibe la estructura de la fuga como una plantilla, más bien que como un fiel espejo sobre el cual Carpentier hubiera tejido su texto. Habla más bien del contrapunto y la polifonía en el sentido más amplio de la palabra.

⁷⁵ Aunque somos conscientes de que el motivo del viaje está presente en la novela en varios niveles temporales, lo que da cabida a la interpretación de *Los pasos perdidos* como una estructura polifónica, basada en un tratamiento del tiempo cíclico. El viaje del protagonista, emprendido dos veces, es anticipado en el viaje de Ulises y se hace mito en el viaje ad uterum.

Por último, Roland E. Bush crea interesantes paralelismos entre la palabra «fuga» y el género musical, escapando, por completo, del tratamiento de fuga como estructura musical.

En definitiva, no cabe la menor duda de que el texto presentado por Alejo Carpentier tiene una estructura polifónica, o sea aquella en la que se complementan más voces con una independencia más o menos audible, lo que hemos demostrado en este capítulo; no obstante, la idea de que se trata de una estructura fugada resulta falsa debido a que no hemos encontrado suficiente material para sostener tal afirmación.

4.5 La sonata

Un caso, aparentemente, mucho más fácil de analizar sería el establecimiento de la posible conexión entre la novela y la forma sonata.

Esta forma no es tan rigurosa y estricta como la de la fuga, aunque también posee ciertas reglas que, en principio, no pueden resquebrajarse. No obstante, la principal diferencia entre las dos formas parte de su naturaleza. Mientras que la fuga es una composición polifónica o contrapuntística, la sonata es homofónica, de ahí que siempre haya una voz predominante. A nuestro parecer, este procedimiento se traduce con mucha más facilidad a la narrativa ya que desaparecen las voces cooperativas.

En este lugar consideramos oportuno esbozar brevemente las características típicas de la sonata. En primer lugar, tal y como hemos mencionado en el capítulo correspondiente⁷⁶, es necesario darnos cuenta de que la sonata consta de tres partes: Exposición – Desarrollo – Reexposición, en las que suenan normalmente dos o tres temas. El primero –el masculino– está en la tónica mientras que el segundo –el femenino– está en la dominante y tiene un carácter contrastante. En algunas ocasiones aparece un tercer tema que tiene un papel menor.

En *Los pasos perdidos* hay tres temas que cumplan con lo arriba dicho, como se puede observar en la siguiente tabla:

⁷⁶ Cfr. Cap. 2.1.4 de este trabajo.

Tema en la música	Equivalente en la narración
Masculino	Protagonista
Femenino	Mouche
Menor	Rosario

XII Correspondencia de los temas de la sonata y los equivalentes en *Los pasos perdidos*

El primer tema, como su propio nombre indica, corresponde al hombre. Además, posee un carácter fuerte y es de suma importancia. A pesar de ser variado a lo largo de la obra, lo que cumple con otra característica de un tema en la sonata, mantiene su posición privilegiada dentro del material novelable. Su estilo predetermina el conjunto de la obra musical.

En lo que se refiere a la narración, el primer tema tiene su homólogo en la figura del protagonista-narrador. Su omnipresencia es un hecho comprobado. Además, no podemos dejar de mencionar aquí que toda la novela es una quasi autobiografía, intensificada por el narrador intrínseco, de ahí que todo lo que ocurre en la novela lo veamos a través de la perspectiva del protagonista.

Hemos comentado que el tema sufre, sobre todo en la parte correspondiente al Desarrollo de la sonata, unas modulaciones y cambios. Esto también podemos encontrarlo en *Los pasos perdidos*. En un principio estamos ante un hombre resignado, un alcohólico que está sumido en una gran depresión por la vanidad que deriva de su estilo de vida.

Cuando su mujer se va de viaje, el protagonista lo comenta:

Tuve una tremenda sensación de soledad (Carpentier, 1978b: 13).

Hablando de la rutina diaria podemos leer las siguientes frases:

Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos –impulso que cedería tarde o temprano en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso–. Pero evadirse de esto, en el mundo que me hubiera tocado en suerte, era tan imposible como tratar de revivir, en estos tiempos, ciertas gestas de heroísmo o de santidad (Carpentier, 1978b: 14).

Asimismo, el protagonista muchas veces buscaba alivio en el alcohol:

Bebía y me holgaba de espaldas a los relojes, hasta que lo bebido y holgado me derribara al pie de un despertador, con un sueño que yo trataba de esperar poniendo sobre mis ojos un antifaz negro que debía darme, dormido, un aire de Fantomas al descanso... (Carpentier, 1978b: 15).

Prácticamente, es en el primer capítulo en el que el lector conoce la vida del protagonista y a los personajes que le acompañan en Nueva York, como, por ejemplo, Mouche; y también es en este capítulo cuando se dispone al viaje en busca de instrumentos primitivos. A pesar de los vislumbres de la positividad que aparecen en este capítulo, no podemos percibir grandes cambios en la psicología del personaje. Tal afirmación se sustenta en las siguientes observaciones: primero, es el Curador quien le propone el viaje, es decir, una fuerza externa al protagonista; segundo, es Mouche quien le convence de que acepte el reto y viaje con ella a América Latina; y, por último, el protagonista parte rumbo a América con la intención de defraudar el dinero y volver sin los objetos encomendados.

Sin embargo, en el segundo capítulo, el protagonista empieza a cambiar. Por un lado, empieza a darse cuenta de la excepcionalidad del mundo latinoamericano, ya sea a través del idioma:

He aquí, pues, el idioma que hablé en mi infancia; el idioma en que aprendí a leer y a solfear; el idioma enmohecido en mi mente por el poco uso, dejado de lado como herramienta inútil, en país donde de poco pudiera servirme (Carpentier, 1978b: 44);

ya sea a través de los olores:

Al salir de aquel comercio, bajo la enseña misteriosa de *Rastro de Zoroastro*, mi mano rozó una albahaca plantada en un tiesto. Me detuve, removido a lo hondo, al hallar el perfume que encontraba en la piel de una niña –María del Carmen, hija de aquel jardinero...– cuando jugábamos a los casados en el traspatio de una casa que sombreaba un ancho tamarindo, mientras mi madre probaba en el piano alguna habanera de reciente edición (Carpentier, 1978b: 45).

Por otro, la relación que hay entre él y Mouche sufre constantes cambios lo que queda evidenciado por las siguientes frases:

Mi impaciencia presente se debía a mi poca confianza en Mouche (Carpentier, 1978b: 65).

O

No me importaba lo que pensara Mouche: por vez primera me sentía capaz de imponerle mi voluntad (Carpentier, 1978b: 76).

De todas maneras, no es hasta el capítulo tercero cuando su relación se rompe por completo. Primero, por haber aparecido Rosario que cambia toda la evolución del protagonista y, segundo, por haberse dado cuenta el protagonista de la artificiosidad de su acompañante.

A lo largo del capítulo podemos encontrar frases cargadas de desprecio hacia la joven francesa, como por ejemplo:

Creo que fue ése el momento en que su presencia comenzó a pesar sobre mí como un fardo que cada jornada cargaría de nuevos lastres (Carpentier, 1978b: 109).

Me pesa cada vez más haber traído a Mouche en este viaje (Carpentier, 1978b: 112).

Nunca hubiera pensado que Mouche, al cabo de una tan prolongada convivencia, llegara a serme tan extraña (Carpentier, 1978b: 146).

entre otras.

Por otro lado, el cuarto capítulo es de suma importancia en lo que se refiere a las modulaciones del tema principal, para recobrar el sentido musical de nuestro análisis.

El protagonista experimenta dos pruebas, se enamora de Rosario y, por fin, encuentra los instrumentos primitivos, el motivo de su viaje. No obstante, al contrario de lo que se esperaba, el protagonista continúa su periplo y asiste al ya mencionado Nacimiento de la Música hasta tomar la decisión de no regresar, lo que, de hecho, ocurre ya en el siguiente capítulo.

Al fin y al cabo, en este capítulo el protagonista alcanza su madurez mental y física, y a pesar de no poder encontrar un lugar que le corresponda entre la población de Santa Mónica de los Venados, se siente feliz y amado.

En cualquier caso, la mayor modulación que sufre el tema está al final del capítulo quinto cuando el protagonista se ve obligado a resolver el dilema sobre su posible vuelta al mundo occidental.

Hago un gesto de denegación. Pero en ese mismo instante suena dentro de mí, con sonoridad poderosa y festiva, el primer acorde de la orquesta del *Treno*. Recomiienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros (Carpentier, 1978b: 230).

A tres horas de aquí hay papel y hay tinta, y hay libros hechos de papel y de tinta, y cuadernos, y resmas de papel, y pomos, botellas, bombonas de tinta. A tres horas de aquí... (Carpentier, 1978b: 230).

Este dilema lo resuelve, como es bien sabido, volviendo a Nueva York. Hemos dicho en el párrafo anterior que se trata de la mayor modulación del tema; no obstante, aunque esta afirmación resulte cierta, al mismo tiempo, se trata del inicio de la reexposición. El protagonista, si bien acostumbrado a vivir en la selva, sucumbe ante la tentación de volver a ser como antes. Decide volver y, así, reiniciar su vida aunque con intenciones y propósitos renovados. Esta decisión le proporciona no solo un retorno físico a la zona geográfica de donde había regresado antes, sino también al estado de ánimo que tenía al principio de la novela, por mucho que se resista a aceptarlo⁷⁷. Después de un intento fallido de volver a Santa Mónica de los venados, en definitiva, como se puede ver en la siguiente cita, el protagonista queda resignado:

Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo (Carpentier, 1978b: 273).

En cuanto al segundo tema de la sonata –el femenino– se lo disputan las dos mujeres importantes que aparecen en la novela, Mouche y Rosario, o viceversa.

⁷⁷ Cfr. «No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre» (Carpentier, 1978b: 252).

Resulta difícil decidir cuál de las dos mujeres aparece como segundo tema, ya que ambas tienen un protagonismo importante. Si siguiéramos las reglas de la sonata *sensu stricto*, diríamos que el segundo tema lo representa Mouche. Nos apoyaríamos en esta afirmación en lo siguiente: primero, porque el personaje de Mouche entra antes que el de Rosario. Eso correspondería perfectamente a los moldes musicales ya que igual que el tema femenino es contrastante y más lírico, respecto al masculino, Mouche también es un personaje que está, en referencia al protagonista, en un claro contraste que, además, va aumentando a lo largo de la obra; y, segundo, porque al final de la novela Mouche reaparece, aunque de forma pasajera y más bien negativa, mientras que el tercer tema, en nuestro caso Rosario, no aparece al final de la novela, sino en la mente del protagonista como una reminiscencia.

Sin embargo, es precisamente el final de la novela, o la Reexposición si queremos emplear la terminología musical, lo que nos complica tal afirmación ya que la forma de sonata presupone que la parte final de la obra comprende una Reexposición, es decir, un nuevo sonar de los temas, pero ahora afirmando la tónica.

Esto, en nuestra opinión, no lo vemos en *Los pasos perdidos* ya que si consideramos la Reexposición los capítulos que corresponden a la vuelta del protagonista a Nueva York y su intento fallido de regresar otra vez a Santa Mónica de los Venados, en tal caso los únicos dos personajes que «reaparecen» son –como ya hemos dicho– el protagonista y Mouche, pero no como personajes complementarios sino absolutamente adversarios. En realidad, Mouche daña la imagen del protagonista en la prensa y el único acercamiento que se produce entre ellos, culminado en un acoplamiento sexual, resulta un fracaso absoluto:

Me hallé triste, enojado conmigo mismo, más solo que antes, al lado de un cuerpo que volvía a mirar con desprecio. Cualquier prostituta hallada en el bar, poseída después de pago, hubiera sido preferible a esto (Carpentier, 1978b: 257).

De esto no se puede desprender, desde ningún punto de vista, la vigorosidad del protagonista como tal. Falta la esperada confluencia en la tónica.

Al contrario, Mouche confirma la flaqueza del protagonista. El hecho de haberse acostado con una persona que le había causado tantos problemas y, prácticamente, le provocaba repugnancia corrobora la falta de vigor del narrador. Este

hecho lo comenta Karen Taylor, diciendo que «lo que torció su destino [el del protagonista] fue su propia debilidad» (Taylor, 1977: 144).

Hemos dicho que las únicas dos personas que al principio hemos tomado como temas de la sonata y ahora reaparecen en la Reexposición, son Mouche y el protagonista. No obstante, la presencia de Rosario se puede deducir de casi cualquier movimiento que protagoniza el narrador.

Después de su despedida en Santa Mónica de los Venados, la cual podemos traducir como el final del Desarrollo, Rosario está presente en las ideas del protagonista. En la práctica, casi todo lo que emprende lo hace pensando en su mujer de la selva: primero, el enfrentamiento con Ruth que culmina en el divorcio, luego, las reflexiones sobre la sociedad occidental y la cultura latinoamericana las hace siempre pensando en Rosario. El ya mencionado episodio que ocurre en una iglesia neoyorquina también tiene a Rosario como protagonista, aunque no explícitamente. A los falsos ritos católicos se opone la verdadera fe de Rosario en los poderes curativos de la estampilla que llevaba al lecho de muerte de su padre. Rosario también está vinculada con el deseo del protagonista de volver a la selva y no aceptar la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno (Carpentier, 1978b: 252).

No cabe duda de que Rosario de este modo se convirtió en una de las fuerzas motrices que inducían al protagonista a volver a la selva. Buscando la señal sobre el telón de árboles que le permitía entrar en el canal y encontrar la ciudad fundada por el Adelantado, decía el protagonista: «En estos últimos días sentía junto a mí la presencia de Rosario» (Carpentier, 1978b: 266), aunque sabe que sucumbió a la tercera prueba, la de la tentación de regresar, y la posibilidad de reencuentro se aleja. Esta desaparece por completo cuando el protagonista se entera de que Rosario está embarazada de Marcos. Es en este momento cuando el protagonista se da cuenta de que Rosario lo veía como un visitante, un ser de prestado que nunca sería capaz de vivir en la selva.

A lo largo de la novela, ya desde su primera aparición, Rosario servía al protagonista de complemento, le guiaba, le cuidaba y en la parte final se convertía en la fuerza motriz de su comportamiento. Mientras que en un principio aparece como su antagonista capaz de transformarlo lo que ocurre en el Desarrollo, en la Reexposición figura como su confirmación. Rosario, por su modo de actuar, confirma la condición

del protagonista, igual que el tema femenino confirma la tonalidad del masculino, la condición del músico.

De ahí que su protagonismo sea, a primera vista, más importante que el de Mouche; no obstante, desde el punto de vista formal, basándonos en el orden de aparición y en el contraste, el papel de Rosario queda relegado al que corresponde al tercer tema de la sonata. Somos conscientes de que esta adjudicación de los personajes femeninos a sus temas correspondientes puede resultar arbitraria, sin embargo, estamos convencidos de que es correcta. Por un lado, por el ya mencionado orden de aparición y segundo, por los vínculos que le unen a las dos protagonistas femeninas.

Hemos dicho que el segundo y el tercer tema de la sonata guardan parecido y son, de una u otra forma, contrastantes respecto al primer tema⁷⁸. ¿Qué es lo que tienen estas dos mujeres en común y qué es, por el contrario, lo que las diferencia?

Intentemos ahora con más detenimiento responder a la primera parte de la pregunta. En cuanto a los lazos que tienen en común Rosario y Mouche, podemos mencionar, por un lado, el sexo femenino. El hecho de que ambas sean mujeres corrobora nuestra opinión. Además, por otro lado, está el amor que les une con el protagonista. Si bien el amor de la una no es el mismo, ni mucho menos, que el de la otra, el resultado de tales afecciones es idéntico. Incluso, y esto ya como un punto aparte, ambas influyen en la conducta del protagonista: mientras que Mouche lo hace en Nueva York y, a continuación, en los primeros días del viaje –ya que fue ella quien lo convenció para que aceptara el viaje a la selva–, Rosario, más tarde, le hace ver el verdadero sentido de la vida y, sobre todo, del amor. Incluso, según las reglas de la sonata, el tercer tema parte motivicamente del primero, lo que aquí se cumple si nos damos cuenta del excepcional papel de Rosario que, en resumidas cuentas, completa al del protagonista y, al fin y al cabo, forman casi un todo.

En consecuencia, las dos mujeres, aun siendo contrarias, guardan mucho parecido entre sí.

⁷⁸ Cfr. Cap. 2.1.4 de este trabajo.

Ahora bien, después de ver las similitudes entre los dos temas representados por las mujeres, intentemos responder a la segunda parte de la pregunta que hemos hecho al principio: ¿en qué son diferentes?

En líneas generales, podemos decir que Mouche pertenece al mismo acervo cultural que el protagonista. Es un ejemplo claro de la corrompida sociedad occidental cuyo ápice representa. Ya en otros lugares del presente trabajo nos hemos ocupado de su protagonismo en cuanto al aspecto de la confrontación cultural⁷⁹, esta vez, resaltemos su función temática en oposición al otro tema femenino, es decir a Rosario.

Centrémonos primero en los aspectos puramente femeninos. En primer lugar, para la francesa la belleza era algo sumamente importante, aunque, como se verá, de una forma artificial. Desde la decoración de su cuarto hasta su misma forma de ser revelan su afán por una belleza artificial, casi modernista, centrada en el estudio de la astrología.

Al cabo, de la caja de resonancia, en la pared del fondo, comenzaban a definirse las esbozadas figuraciones de la Hidra, el Navío Argos, el Sagitario y la Cabellera de Berenice, que pronto darían una útil singularidad al estudio de mi amiga (Carpentier, 1978b: 28).

Junto con la preocupación por las cosas que le rodean, Mouche experimenta un gran desasosiego a lo largo del viaje, hasta que es llevada de vuelta por el doctor Montsalvatje. La importancia que daba ella a su propia belleza y apariencia la podemos observar en la siguiente cita:

Mi amiga tenía la astucia de callarse las atenciones que prodigaba constantemente a su semblante y a su cuerpo, para que los extraños la creyeran por encima de tales vanidades femeninas, indignas de una intelectual, con lo que daba a entender, de paso, que su juventud y natural belleza le bastaban para ser atractiva. Conociendo esa estrategia suya, me había divertido en observarla muchas veces desde lo alto de las pacas de esparto, notando con maligna ironía

⁷⁹ Cfr. 3.2.2 de este trabajo.

cuán a menudo se examinaba en un espejo, frunciendo el ceño con desprecio (Carpentier, 1978b: 121-122).

Claro está que esta actitud propia de las mujeres hipócritas contrasta, de una manera exuberante, con la belleza natural de Rosario, y, a la vez, conforme transcurre el tiempo, provoca sensaciones y comentarios por parte del protagonista:

Ahora me asombraba de cómo la materia misma de su figura, la carne de que estaba hecha, parecía haberse marchitado desde el despertar de aquella última jornada de navegación. El cutis, maltratado por aguas duras, se le había enrojecido, descubriendo zonas de poros demasiado abiertos en la nariz y en las sienes. El pelo se le había vuelto como de estopa, de un rubio verde, desigualmente matizado, [...]. Bajo una blusa manchada por resinas raras, caídas de las lonas, su busto parecía menos firme, y mal sostenían el barniz unas uñas rotas [...]. Sus ojos de un castaño lindamente jaspeado en verde y amarillo, reflejaban un sentimiento que era mezcla de aburrimiento, cansancio, asco a todo, [...] (Carpentier, 1978b: 122).

El narrador, indignado por la hipocresía y la artificialidad de Mouche, cambia de opinión y empieza a favorecer a Rosario de la cual se enamora.

Nunca hubiera pensado que Mouche, al cabo de una tan prolongada convivencia, llegara un día a serme tan extraña. Apagado el amor que tal vez le tuviera —hasta dudas me asaltaban ahora acerca de la realidad de ese sentimiento—, hubiera podido subsistir, al menos, el vínculo de una amistosa ternura (Carpentier, 1978b: 146).

Mouche simboliza la corrupción de la sociedad occidental. Rosario, por el contrario, representa la veracidad y la sinceridad de la gente de América Latina. Para empezar su descripción, nos apoyamos en la opinión de Roland Forgues:

Habrà que esperar los primeros decenios del siglo XX, sobre todo los años 30, para ver aparecer en la literatura y la pintura a la mulata americana en toda su plenitud valorizada de manera positiva: la encontramos en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier (obra en la cual el narrador masculino busca la totalidad, la plenitud en la mujer híbrida del Orinoco), [...] (Forgues, 1999: 229).

Y aquí la tenemos, es Rosario que con su belleza natural representaba lo mejor, lo más bello del mestizaje⁸⁰, como comenta el protagonista:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esta mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y una peculiar anchura de la cadera [...] (Carpentier, 1978b: 83).

Debido al papel privilegiado, que le es reservado por el autor, aparece a lo largo de la novela como un complemento del rol del protagonista. Es su guía, su íntima amiga, y, al final, su mujer. Es ella la que es una fuente de inspiración para la nueva creación del protagonista y es a ella a la que el narrador ha encomendado su obra recién compuesta como signo de su deseo de volver. Rosario adquiere un protagonismo de suma importancia. Eva Lukavská (2003) opina que la relación entre el protagonista y Rosario es equivalente incluso a la de la madre con su hijo y el propio Carpentier confirma la idealización de Rosario resaltando su carácter telúrico, profundo y elemental, tal y como lo ha recogido Klaus Müller-Bergh en su trabajo *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico* (1972).

De todas maneras, la mayor discrepancia que se puede observar entre las dos protagonistas femeninas ocurre al final del tercer capítulo, en concreto, en el subcapítulo XVII.

De repente,

Mouche aparece ahora, con la ropa empapada, pidiendo ayuda como huyendo de algo terrible (Carpentier, 1978b: 145).

Mientras que un instante después,

[...] veo a Rosario, mal cubierta por un grueso refajo, que alcanza a mi amiga, la arroja al suelo de un empujón y la golpea bárbaramente con una estaca, [...] escupiéndome insultos (Carpentier, 1978b: 145).

⁸⁰ En este lugar cabe resaltar, otra vez, el aspecto positivo que otorgaba Carpentier al mestizaje de las razas. Cfr. *Entrevista de J. Soler «A fondo»* (1977).

La feroz pelea entre Mouche y Rosario se debe a una presunta insinuación por parte de la francesa de practicar sexo lésbico. Aunque en ningún momento del libro se dice lo que de verdad ocurrió allí, el protagonista lo comenta con las siguientes palabras:

Rosario se sienta a mi lado en la estera, sin hablar. Comprendo, sin embargo, que una explicación se aproxima, y espero en silencio. [...] Empezando con una voz tan queda que apenas si la oigo, me cuenta lo que demasiado sospecho. El baño en la orilla del río. Mouche, que presume de la belleza de su cuerpo y nunca pierde oportunidad de probarlo, que la incita, con fingidas dudas sobre la dureza de su carne, a que se despoje del refajo conservado por aldeano pudor. Luego, es la insistencia, el hábil reto, la desnudez que se muestra, las alabanzas a la firmeza de sus senos, a la tersura de vientre, el gesto de cariño, y el gesto de más que revela a Rosario, repentinamente, una intención que subleva sus instintos más profundos (Carpentier, 1978b: 148-149).

Algo que, a la altura de hoy, nos puede parecer un simple juego de cuerpos, a los ojos de Rosario ha sido un grave insulto que podría cuestionar su feminidad.

Mouche, sin imaginárselo, ha inferido una ofensa que es, para las mujeres de aquí, peor que el peor epíteto, peor que el insulto a la madre, peor que arrojar de la casa, peor que escupir las entrañas que parieron, peor que dudar de la fidelidad la marido, peor que el nombre de perra, peor que el nombre de puta (Carpentier, 1978b: 149).

No obstante, es precisamente después de esta confesión por parte de Rosario cuando ocurre el primer acercamiento íntimo entre ella y el protagonista.

Al final de este capítulo tenemos pendiente un asunto por resolver. A lo largo de este punto hemos utilizado los conceptos de Exposición, Desarrollo, y Reexposición, sin haberlos delimitado en la novela.

En nuestra opinión y basándonos en lo arriba dicho, la posible estructura ideal de la sonata se integra en el texto según la siguiente tabla:

Sonata	Novela
Exposición	Capítulo 1
Desarrollo	Capítulos 2, 3, 4, 5
Reexposición	Capítulo 6

XIII Estructura de la sonata aplicada a *Los pasos perdidos*

De todas maneras, a la hora de delimitar estas partes de la novela, nos hemos basado, sobre todo, en el desarrollo del protagonista, es decir, en la evolución del primer tema. Al mismo tiempo, podemos decir que la que cumple con esta división es Mouche, es decir, el tema femenino. No obstante, Rosario, no se integra. Su personaje aparece por primera vez en el subcapítulo VII en el tercer capítulo, esto es, fuera de las reglas de la sonata.

En la historia de la música no tenemos muchos casos en los que el compositor introduzca nuevos motivos o, incluso, un nuevo tema en la parte correspondiente al Desarrollo. Para citar algún ejemplo podemos mencionar la *Sonata in fa menor op. 2 n.º1*, de Ludwig van Beethoven que en la parte del Desarrollo introduce nuevos motivos aunque, a duras penas, se pueda hablar de un nuevo tema.

Podríamos cambiar la delimitación de las partes correspondientes en la novela pero, en nuestra opinión, se tergiversaría el desarrollo lógico del personaje y, también, la división externa propuesta por el propio Carpentier.

Después de todo, la forma de sonata suele ser la que más se imita en la narrativa ya que su estructura queda clara y, además, su carácter homofónico no suele complicar su posible transfiguración a la literatura; sin embargo, según nuestra investigación, parece que Carpentier a la hora de escribir *Los pasos perdidos* no se inspiró en esta forma o, en caso de que así fuera, solo parcialmente y no propuso a los personajes del mismo modo que los temas de la sonata

4.6 El rondó y el tema con variaciones

Después de analizar las dos grandes estructuras musicales como posibles moldes para la escritura de *Los pasos perdidos* entremos en otra fase del análisis ya que, como se

ha visto, no hemos encontrado suficientes pruebas como para poder afirmar que la fuga o la sonata sean las estructuras musicales que subyazan en la narración.

Primero, detengámonos en el rondó. Como ya se ha indicado en el capítulo correspondiente⁸¹, esta forma musical se basa en la repetición de un tema principal y de otros, al menos dos, que se intercalan en la repetición del principal. A pesar de que parece muy simple, la forma de rondó puede adquirir varias modificaciones y desde su surgimiento en el Barroco ha sufrido diversos cambios.

En primer lugar, podemos decir que su forma clásica la adquirió el género en el siglo XVIII, en las composiciones de Philipp Emanuel Bach. Segundo, hay que tener presente que el rondó como forma puede tener varias modificaciones entre las que destaca la que cambia el tradicional esquema para interponer un desarrollo casi independiente en la forma, a saber, entre la constante repetición del tema principal, en vez de un tema secundario, se intercala un desarrollo más complejo. El esquema se puede esbozar de la siguiente manera:

Inicio	Desarrollo	Final/Repetición
A B A	X	A B A

XIV Rondó

Del esquema se puede deducir también el número de temas que están presentes en la obra. Mientras que el tema A es el principal, el que guía toda la composición y se repite de una manera casi idéntica, tiene un carácter lúdico y es bastante dominante, el tema B, igual que en la forma de sonata, es más lírico y es inferior respecto al tema A. Además, mientras que el tema A siempre suena en la tónica, el tema B se inicia en la dominante y cambia de tonalidad en la repetición cuando suena también en la tónica. De ahí que sea más que visible que hay muchas similitudes entre la forma de sonata y este tipo del rondó.

Inicio	Desarrollo	Final/Repetición
A: tónica	Motivos de la parte A	A: tónica
B: dominante		B: tónica

XV Temas del rondó

⁸¹ Cfr. Cap. 2.1.2 de este trabajo.

Si queremos aplicar este modelo a la novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, llegaremos a fijar varias posibilidades. Por un lado, que la novela lógicamente se podría dividir en tres partes correspondientes a la forma rondó, o sea, que la parte anterior al inicio del viaje del protagonista correspondería al Inicio del rondó, el mismo viaje se asemejaría al Desarrollo, y, por último, la vuelta a la civilización con el intento fallido de regresar a la selva sería la Repetición. Por otro lado, sería imprescindible encontrar al menos dos temas que fueran aplicables al esquema del rondó, de modo que se repitieran de la manera adecuada al esquema propuesto.

Dicho esto, sería imposible encontrar tales temas ya que ningún motivo que se repite adquiere la condición de tema y ni siquiera se repite de la forma propuesta. Por añadidura, podemos decir que, desde su creación, el rondó era una composición burlesca y jocosa, de carácter lúdico y onírico, de ahí que no solo por la forma sino que ni siquiera por su carácter pudiera servir de molde para Alejo Carpentier al escribir *Los pasos perdidos*.

Una situación similar se da cuando tratamos del tema con variaciones. Esta forma musical se basa en un tema que, desde el punto de vista musical, es muy melódico, da muchas posibilidades de ser variado y no es ni largo ni breve. Luego, este es seguido por un número más o menos razonable de variaciones que siguen un cierto plan de tonalidades y carácter, de ahí que en las variaciones clásicas apareciera una en una tonalidad menor y que la última fuera la cumbre de toda la obra. En *Los pasos perdidos* tampoco se da este caso si bien podemos encontrar temas que estén presentes en toda la obra, como la creación artística, el viaje o el amor, pero, lamentablemente ninguno de ellos es lo suficiente variado. Además, el final de la novela no resulta victorioso ni jubiloso como debería ser si quisiera seguir el molde del tema con variaciones.

4.7 Formas binaria y ternaria

Ahora bien, después de analizar las más altas formas de la música clásica habrá que bajar un escalón. El análisis de la fuga, la sonata, el rondó o del tema con variaciones no dio un buen resultado, más bien al contrario. Después de una observación minuciosa de estas formas sabemos, a ciencia cierta, que no son la buscada plantilla musical para *Los pasos perdidos*.

Desde este momento nos quedan algunas formas por analizar. Empecemos por la forma binaria. Esta, como se ha indicado en su debido momento⁸², consta de dos partes que son contrastantes entre sí. Un caso típico es la canción con estribillo. Nuestra tarea entonces consistirá en encontrar, si es posible, estas dos partes en *Los pasos perdidos*.

A primera vista, es más que evidente que la novela resulta extremadamente compleja como para ser comparada con una simple canción con estribillo. La forma de esta «suma de lo real maravilloso» (Lukavská, 2003: 88) parece mucho más elaborada y barroca –no temamos utilizar esta palabra que tanto le gustaba a Carpentier⁸³–, de todas maneras, la situación se nos hace mucho más sencilla si aceptamos que no la forma binaria sino la ternaria es la que subyace en la novela. Procedamos entonces al análisis.

En primer lugar, sería conveniente aclarar las diferencias metodológicas entre este análisis y aquel en el cual intentábamos encontrar paralelismos entre *Los pasos perdidos* y una suite barroca, ya que, a primera vista, pueden resultar parecidos. No obstante, mientras que en el capítulo 4.2 partimos en nuestras observaciones de los aspectos externos tanto de la novela como de la forma musical en cuestión, en el análisis que sigue vamos a centrarnos en el trabajo temático, es decir, en los temas y motivos presentes en la obra. Está visto que las formas musicales «pequeñas», como la binaria o la ternaria, proporcionan al compositor cierto grado de libertad y no es de extrañar que fueran precisamente estos moldes compositivos los que gustaban tanto a los autores de música. De ahí que su posible adaptación a la literatura resulte

⁸² Cfr. Cap. 2.1.7 de este trabajo.

⁸³ Cfr. «El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco» (Carpentier, 1984: 28).

menos complicada –que no por ello menos compleja– como veremos en el caso de *Los pasos perdidos*.

En segundo lugar, hasta ahora las observaciones referentes a la sonata, rondó o al tema con variaciones las hemos enfocado centrándonos en los temas y motivos que nos proporcionó Carpentier al crear a los protagonistas de la novela. Tal razonamiento se debe, ante todo, al papel especial que juegan el narrador, Rosario o Mouche en la novela y, por otro lado, a una relativa pobreza narrativa de la trama, ya que, dejando a un lado el conflicto entre el protagonista y Mouche y las pruebas que tiene que superar el narrador, todo transcurre sin mayores desviaciones del eje narrativo propuesto.

Luego, el especial empleo del tiempo gracias al cual Carpentier logró crear una polifonía a más voces lo estudiamos en el apartado dedicado a la fuga⁸⁴. Y es precisamente en aquel apartado en el que aparece como uno de los posibles temas de la fuga subyacente la creación artística. Roland E. Bush (1985) en su trabajo propone ajustadamente el arte como tema principal. Ahora bien, pese a que, en principio, hemos descartado el arte como un tema suficiente denso para sostener todo el peso formal de una fuga, si lo tratáramos con más detenimiento y menor prurito formal –lo que se nos permite apenas nos deshacemos de los moldes fugados– llegaríamos a unas conclusiones dignas de ser tomadas en cuenta, como veremos más adelante.

Por último, queda algún aspecto que vale la pena recordar y comentar. Las estructuras musicales tratadas hasta este lugar poseen dos cosas en común: primero, son estructuras musicales surgidas en el Barroco, y, segundo, que todas son formas de la música instrumental⁸⁵. Tal hecho se debe, principalmente, a que fue precisamente el estilo artístico de los siglos XVII y XVIII el que elevó a la música instrumental de ser una categoría inferior a la música vocal y le otorgó cierta autonomía, aunque para gozar del prestigio que tiene la música instrumental hoy en día habría que esperar hasta el Clasicismo y la consecuente creación de la orquesta sinfónica.

⁸⁴ Cfr. Cap. 4.4 de este trabajo.

⁸⁵ Téngase en cuenta que existen fugas vocales que, además, eran muy populares en la época barroca (Cfr. obras de Jakub Matěj Černošský, Jan Dismas Zelenka, Johann Sebastian Bach, entre otros), pero estas no disminuyen la importancia de la fuga como molde estructural, ante todo, de la música instrumental.

Sin embargo, el Barroco fue la época de la creación de formas que combinaban la predominante música vocal con la incipiente música instrumental. De ahí que surgieran la ópera, la cantata y el oratorio⁸⁶.

⁸⁶ Nótese que el origen de los tres géneros musicales se remota a la época alrededor del año 1600. En un principio, la factura que tenían era estrictamente homofónica que, además, enfatizaba la importancia del texto que predominaba sobre la música. Las primeras óperas surgieron en el ambiente de la Camerata Florentina cuyos miembros, liderados por el padre de Galileo Galilei, Vincenzo, intentaban restaurar las tragedias griegas a la sazón del humanismo imperante de la época. El autor de las primeras composiciones operísticas es Jacopo Peri, si bien no es hasta la obra del ilustre italiano, Claudio Monteverdi, cuando podemos hablar de óperas de nuestro tipo. En su primer «drama musical», *Orfeo* (1607), supo unir lo que hasta la reforma de Wagner se convertiría en un dogma de la literatura operística: la constante alternancia de arias y recitativos, acompañados de coros y orquesta. De todas maneras, su mayor logro fue equiparar el papel del texto con el de la música de ahí que podamos catalogar las óperas de Monteverdi como obras musicales y no solo literarias (Harnoncourt, 1969; Donington, 1968).

En lo que se refiere al oratorio, la situación es parecida. Como hemos dicho, surgió en la misma fecha que la ópera con la cual guarda mucho parecido, aunque sus antecedentes podemos encontrarlos en las laudes de Giovanni Francesco Anerio, agrupadas bajo el título *Teatro armonico spirituale di madrigali* (1619), o en la obra *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (1600) de Emilio de Cavalieri. Tampoco podemos pasar por alto la actuación de San Felipe Neri que organizaba oraciones dialogadas entre coros y solistas como respuesta a la estricta política musical de la Iglesia católica aprobada en el Concilio de Trento. A diferencia de la ópera, el oratorio no tenía carácter escénico, pero sí se conservó la alternancia de arias y recitativos. En un principio, el tema de un oratorio provenía de la Biblia o, con mucha frecuencia, trataba de la vida de un santo. Por lo tanto se creó la figura de «testo» –llamado *historicus* o Evangelista en el ambiente de la música alemana– un narrador, que contaba las vastas partes épicas de la trama. La lengua era primero latín, luego italiano, alemán o inglés. Entre los primeros compositores más destacados podemos mencionar a Giacomo Carissimi que combinaba el «stile antico» con el «stile nuovo». Por otro lado, Georg Friedrich Händel o el mismo Johann Sebastian Bach más tarde crearon los mejores oratorios de la música barroca (Černušák, 1964; Navrátil, 2003).

Del mismo modo surgió la cantata, primero como una composición para canto acompañado por un basso continuo, luego adquirió su propia personalidad, convirtiéndose así en la forma más popular de la música de cámara. A diferencia del oratorio, ya en el Barroco aparecen cantatas con temas profanos –cantata da camera– que se oponen a las de temas sacros –cantata da chiesa–. Eran composiciones cíclicas con mayor predominio de las arias da capo, es decir, de formas ternarias. Los mejores ejemplos los encontramos en las obras de Giacomo Carissimi, Alessandro Scarlatti o Georg

Cuando reseñábamos las fuentes bibliográficas, una de las variantes formales que aportaban los filólogos era la de una cantata⁸⁷. Esta forma, por su carácter, concedía al compositor cierta libertad ya que la principal estructura consistía en un ciclo de composiciones más pequeñas que se sucedían entre sí guardando ciertos principios de contraste y tonalidad. Normalmente, se alternaban arias y recitativos que, de vez en cuando, eran complementados por un coro o un ritornello de la orquesta. Las melodías eran acompañadas por el basso continuo que, en un principio, era de rango inferior a la parte vocal, pero, a continuación, adquiría su propio peso, convirtiéndose así en una parte equivalente a la parte vocal.

Desde el punto de vista formal, los números de la cantata utilizaban con mucha frecuencia la forma ternaria ya que, como se ha dicho, esta proporcionaba suficiente libertad al compositor. Tal hecho se debe también a la prevalencia del texto sobre la música, de ahí que esta última no se soliera complicar demasiado. Por ello hay muchas obras del repertorio vocal que se consideran cantatas sin una estructura demasiado complicada y que se rigen simplemente por una forma ternaria o su combinación.

En lo que se refiere a *Los pasos perdidos*, podemos decir que a la hora de observar detalladamente la estructura interna del libro, hallamos en él una estructura musical que equivale a la forma ternaria. Por ello, podemos dividir la novela según se ve en la siguiente tabla:

Forma ternaria	A	B	A'
<i>Los pasos perdidos</i>	Cap. 1	Cap. 2, 3, 4, 5	Cap. 6

XVI Forma ternaria y su aplicación a Los pasos perdidos

Tal división se basa en la repetición. En las primeras cantatas se solía repetir al final de la obra, con mayores o menores cambios y alternancias, la parte principal de la misma. En el caso de las cantatas de Johann Sebastian Bach, estos ritornellos los cantaba incluso el público —o si se trataba de un servicio religioso, el pueblo

Friedrich Händel. Un caso aparte lo representan las obras de Johann Sebastian Bach que, por un lado, compuso cantatas que luego intercaló en sus oratorios, y, por otro, se hizo famoso con sus composiciones de toque profano como la *Cantata del Café* (Grout, 1984).

⁸⁷ Cfr. Leonardo Acosta (1981), José Antonio Sánchez Zamorano (1990)

congregado en la iglesia– y, por consiguiente, pasaron a ser unas obras autónomas y algunas más que conocidas.

El principal tema que se repite en *Los pasos perdidos* es el viaje, mejor dicho su inicio. Mientras que en el primer capítulo del libro el protagonista-narrador está todavía en Nueva York y se presenta a los lectores su vida rutinaria en esta ciudad singular que, asimismo, representa a toda la sociedad occidental, en el capítulo seis, el protagonista vuelve a la ciudad después de su aventura en la selva. No obstante, si bien hay muchas similitudes en los dos capítulos citados –la rutina, la presencia de Ruth y Mouche, la incompreensión de la sociedad, el desarraigo de la misma, etc.– hallamos una gran diferencia. En el primer capítulo, el viaje que luego inicia el protagonista le es ofrecido más bien por casualidad y sin intención previa por parte del narrador, en tanto que el último capítulo ofrece un panorama totalmente distinto: el protagonista inicia el viaje por su propia voluntad, incluso anhelando su pronta vuelta a Santa Mónica de los Venados. Por esa razón, la repetición musical no puede ser total, sino, más bien, parcial. Este hecho, de todas maneras, no dificulta la adjudicación de dichos capítulos a la forma ternaria, como hemos efectuado al principio de este capítulo.

En cualquier caso, sí que la dificulta la siguiente observación. En principio, estamos convencidos de que el viaje, por sí solo, no basta para constituir un tema musical, por mucho que sea importante y su relevancia la hayan realizado los estudios filológicos. En nuestra opinión, habría que apoyarse en otro motivo o tema que sostuviera tal división: el arte. Al arte ya aludía Roland E. Bush (1985), Hans-Otto Dill (1987) o Eva Lukavská (2003), entre otros. Al arte, como tema principal, corresponde también el lenguaje empleado en la novela, «[...] intencionadamente culto, con la inclinación de un narrar ensayístico o poético» (Hodoušek, 1979: 247) (trad. J. M.). El arte, en general, constituye un gran tema omnipresente en toda la narrativa carpentieriana, puesto que está presente en todas sus variantes en la absoluta totalidad de la producción de Alejo Carpentier. Por todo lo expuesto, vamos a partir en nuestro último análisis de la premisa según la cual el arte sería el hilo conductor que, en su día, permitió a Alejo Carpentier escribir *Los pasos perdidos* como si fuera una composición musical.

4.7.1 A: «arte falso como rutina»

En primer lugar, habrá que delimitar bien las partes de la composición ternaria que, en este caso, como veremos más adelante, no correspondería a la división hecha anteriormente. La novela se nos abre con una función en un teatro, posiblemente uno de Broadway, y el protagonista narrador nos presenta a su mujer Ruth, una artista de baja categoría que actúa en una función que lleva cinco años en escena.

Ruth, que había comenzado a decir el texto a la edad de treinta años, se veía llegar a los treinta y cinco, repitiendo los mismos gestos, las mismas palabras, todas las noches de la semana, todas las tardes de domingos, sábados y días feriados –sin contar las actuaciones de estío– (Carpentier, 1978b: 10-11).

La rutina que está presente en todos los hechos que se nos describen está realizada también por la convivencia dominical del matrimonio:

El domingo, a fin de la mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo con lo que se consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si, en realidad, mi acto correspondía a un verdadero deseo por parte de Ruth (Carpentier, 1978b: 11).

El arte –en este caso el dramático– está visto como una prisión, como algo de lo que no se puede evadir de ninguna manera, en definitiva, como algo repugnante. No en vano el protagonista, que comparte el destino de su mujer, se compara con Sísifo, un «Hombre-Avispa, Hombre-Ninguno» (Carpentier, 1978b: 14).

En las siguientes páginas, el lector se entera del oficio del protagonista que es el de un compositor fracasado. Sus derrotas artísticas culminan en el grito de «Vacío» (Carpentier, 1978b: 25) que revela la frustración de su anterior ocupación como teórico de la música. Además, se suma la presencia de la guerra en Europa que convirtió al narrador en un ser sin vida ni sentido.

Eran los días en que la guerra había interrumpido la composición de mi ambiciosa cantata sobre el *Prometheus Unbound*. A mi regreso me sentía tan distinto, que el prelude terminado y los guiones de la escena inicial habían

quedado empaquetados dentro de un armario, mientras me dejaba derivar hacia las técnicas y sucedáneos del cine y de la radio⁸⁸ (Carpentier, 1978b: 23).

Además, el arte adquiere un carácter negativo en las primeras páginas de la novela,

[e]n el engañoso ardor que ponía en defender esas artes del siglo, afirmando que abrían infinitas perspectivas a los compositores, buscaba probablemente un alivio al complejo de culpabilidad ante la obra abandonada y una justificación a mi ingreso en una empresa comercial (Carpentier, 1978b: 23),

a continuación, es falso y corrupto, como el surrealismo que es calificado con la palabra «baratilla» (Carpentier, 1978b: 28), o cuando aparece el falsificador de la Venus de Cranach (p. 34). Destaca lo hipócrita que es su arte cuando los amigos de Mouche elogian la «obra maestra» (Carpentier, 1978b: 30), al hablar de la música para una película de propaganda que el protagonista había compuesto con anterioridad. Se sentía cada vez menos orgulloso de lo que hacía. Su trabajo, además de un nulo valor artístico, es un trabajo en vano:

Y amarga me sabía ahora la prosa del Eclesiastés al pensar que el Curador, por ejemplo, se hubiera encogido de hombros ante ese trabajo mío, considerando, tal vez, que podía equipararse a trazar letras con humo en el cielo, o a provocar, con un magistral dibujo, la salvación meridiana de quien contemplara un anuncio de corruscantes hojaldres (Carpentier, 1978b: 31).

No obstante, algo cambia con el inicio del viaje. El arte, en los primeros días, sirve como reminiscencia, como un rescate del eterno olvido de las cosas que habían

⁸⁸ Téngase en cuenta que Carpentier aquí comete un pequeño error a la hora de hablar de la puesta de escena para una composición que, en principio, se representaba en forma de concierto. Acaso pensaba el protagonista en una ópera. Asimismo, la frase: «a mi regreso me sentía tan distinto» que aparece en la cita implica una doble interpretación. Primero, el regreso se refiere al de la guerra que, lógicamente, había cambiado la personalidad del protagonista; pero, por otro lado, este regreso puede prever el futuro regreso de Santa Mónica de los Venados debido a que se trata de un diario, es decir, de un texto escrito a posteriori sobre todo lo sucedido. Eva Lukavská (2003) comenta que el primer capítulo anticipa todo lo que va a suceder en la novela, he aquí un posible ejemplo.

sido relegadas a las más remotas partes del cerebro y el corazón del protagonista. Ya sea a través de las cancioncillas: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora» (Carpentier, 1978b: 44, 51), «un mambrú cantado por los niños» (Carpentier, 1978b: 51) u objetos hallados en una tienda: «¡Es el hipocampo negro de Rimbaud!» (Carpentier, 1978b: 45). También la figura del muerto Kappelmeister o el *Réquiem* de Brahms representan algo pasado, algo muerto. El teatro de la ciudad colonial «custodiado por bustos de Meyerbeer, Donizetti, Rossini y Hérold» (Carpentier, 1978b: 47) provoca nostalgia en quien recuerda a

[su] ardiente y pálida bisabuela, la de ojos a la vez sensuales y velados, toda vestida de raso blanco, del retrato de Madrazo que tanto me hiciera soñar en la niñez, antes de que mi padre tuviera que vender el óleo en días de penuria (Carpentier, 1978b: 47).

La nostalgia no es interrumpida hasta el estallido de la revolución.

Ahora bien, de todo ello se pueden desprender las siguientes afirmaciones. En primer lugar, existe una desproporción entre la división hecha anteriormente⁸⁹ y esta que se basa más bien en el arte. En la original la parte A termina antes del inicio del viaje en tanto que esta alarga dicha sección hasta el subcapítulo VI de la novela, o sea, hasta después de la pacificación de la revolución.

Luego, también se percibe una subdivisión interna de esta parte. La primera sección correspondería a la presentación de la rutina, la segunda a los planes fracasados y, por último, la tercera al arte como falsedad. Por consiguiente, estamos ante un esquema de la forma ternaria, que es completado por un pequeño epílogo que en la música correspondería a la coda.

a	b	a'	coda
Arte malo como rutina	Arte como fracaso	Arte malo como falsedad	Arte como reminiscencia
I	II	III	IV - VI

XVII División de la parte A

⁸⁹ Cfr. Cap. 4.2 de este trabajo.

4.7.2 B: «arte como una revelación dolorosa»

No cabe la menor duda de que la parte central es la más importante de toda la novela, también es la más larga y la más compleja. Sin embargo, también en esta fracción del libro podemos encontrar una estructura que, basándose en la función del arte, tiene un carácter musical.

En primer lugar, cabe recordar que la parte correspondiente al «arte como reminiscencia» bien podría servir de preludio a la segunda, o simplemente podría ser un recitativo entre otra aria llena de reflexiones que no es otra cosa que la parte B. Siguiendo nuestro análisis, el primer empleo del arte es el de una confrontación. A lo largo del viaje, el protagonista, como hemos comentado en sus lugares respectivos⁹⁰, se da cuenta de la falsa prepotencia de la civilización occidental. En tales observaciones le ayudan los personajes de Mouche y Rosario y algunos otros episodios.

El primero de ellos es un simple debate entre Mouche y los tres músicos jóvenes que gira en torno al surrealismo. Esta escuela estilística europea es confrontada con un arpista procedente del pueblo⁹¹. El surrealismo -o más bien sus hábitos- también aparece en una discusión entre Mouche y el mismo protagonista ya más allá en la selva. Sirviendo de contrapeso al narrador y como elemento representante de la sociedad occidental, Mouche se expresaba de una manera bastante negativa sobre el ambiente selvático, tal y como lo vemos en las siguientes citas:

Luego, adoptando el lenguaje «enterado», categórico, poblado de términos técnicos, tan usado por la gente de nuestra generación –y que yo calificaba, para mí, de «tono economista»–, comenzó a hacer un proceso de la manera de vivir de la gente de acá, de sus prejuicios y creencias, del atraso de su agricultura, de las falacias de la minería que la llevó desde luego, a hablar de la plusvalía y de la explotación del hombre por el hombre (Carpentier, 1978b: 123).

Por el contrario, el protagonista ya empieza a enaltecer las civilizaciones y modos de vida de la selva de ahí que le dijera a Mouche que

⁹⁰ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

⁹¹ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

si algo [le] estaba maravillando en este viaje, era el descubrimiento de que aún quedaban inmensos territorios en el mundo cuyos habitantes vivían ajenos, a las fiebres del día, y que aquí [...] pervivía [...] un recuerdo vivo de ciertos mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, probablemente, que la que se [les] había quedado allá (Carpentier, 1978b: 123).

La confrontación, que se desarrolló también en el ámbito político o, mejor dicho, ideológico, continuó con descaro por parte de Mouche, al enterarse de que el protagonista pensaba cumplir con la tarea que le había sido encomendada por el Museo Organográfico.

Mouche afirmó que aquí no había cosa de mérito que ver o estudiar; que este país no tenía historia ni carácter, y, dando su decisión por sentencia, habló de partir mañana al alba, ya que nuestro barco, navegando esta vez a favor de la corriente, podía cubrir la jornada del regreso en poco más de un día [...] y montó en cólera, tratándose de burgués. (Carpentier, 1978b: 123-124).

Y es precisamente este insulto lo que le recordó al protagonista «las ideas estéticas de ciertas capillas literarias» (Carpentier, 1978b: 124), aludiendo una y otra vez al surrealismo.

Por otro lado, otra confrontación ocurre entre el Viejo Mundo y el Nuevo Mundo. Ya nos hemos ocupado de esta problemática en otro lugar⁹², solo mencionemos aquí que Carpentier utilizó la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven como una perfecta ilustración del deterioro moral de Europa en el subcapítulo IX, lo que encaja justamente en la parte central de la forma ternaria.

Por otra parte, una de las mayores confrontaciones está representada por el conflicto entre Mouche y Rosario. La dicotomía representada por las dos mujeres constituye un hilo conductor de todos nuestros análisis, de ahí que no sea necesario repetir lo antes comentado. Solo advirtamos que la animadversión que las caracteriza se manifiesta en todos los aspectos de su conducta. Para ilustrar esta opinión, fijémonos en un detalle que, a pesar de su diminuto tamaño, resulta muy interesante y

⁹² Cfr. Capítulos 3.2.2 y 4.5 de este trabajo.

aclaratorio. Se trata del modo de lectura que efectúan las dos mujeres durante el viaje en autobús.

Mouche sacó un libro de su maleta. Rosario, por imitarle, buscó un tomo en su hato. Era un volumen impreso en papel malo, lleno de escorias, cuya portada en tricromía mostraba una mujer cubierta de pieles de oso o algo parecido, que era abrazada por un magnífico caballero en la entrada de una gruta, bajo la mirada complacida de una cierva de largo cuello: *Historia de Genoveva de Brabante*. En mi mente se hizo al punto un chusco contraste entre tal lectura y cierta famosa novela moderna que estaba en las manos de Mouche, y que yo había dejado en el tercer capítulo, agobiado por una especie de vergüenza triste ante su caudal de obscenidad (Carpentier, 1978b: 100).

En cualquier caso, no solo el contenido del texto leído difería sino también el modo de leer que protagonizaban las dos mujeres lectoras. Una leía sin pensar en tanto que la otra reflexionaba sobre cada una de las frases.

Yo leía por sobre los hombros de las dos mujeres, tratando de contrapuntear la prosa negra y la prosa rosa; pero pronto se me hizo imposible el juego, por la rapidez con que Mouche doblaba las páginas, y la lentitud de lectura de Rosario, que llevaba los ojos, pausadamente, del comienzo al extremo de los renglones, con el movimiento de labios de quien deletrea, hallando aventuras apasionantes en la sucesión de palabras que no siempre se ordenaban como ella hubiese querido (Carpentier, 1978b: 101).

Además, la detenida lectura de Rosario se ve reforzada por su opinión sobre el contenido de lo leído:

«Son cuentos de otros tiempos», le dije, por hacerla hablar. Sobresaltada se volvió hacia mí al saber que había estado leyendo por encima de su hombro. «Lo que dicen los libros es verdad», contestó (Carpentier, 1978b: 101).

Su mutua relación de enemistad culmina en el enfrentamiento físico que protagonizan Mouche y Rosario y que comentamos en otro lugar⁹³ y, prácticamente,

⁹³ Cfr. Cap. 4.5 de este trabajo.

justo después de esta pelea de chicas, Mouche es despachada y regresa a la civilización.

Estas son las principales confrontaciones que transcurren en esta parte de la novela que hemos denominado con la frase: «el arte como confrontación». Está claro que se pueden encontrar algunas más como aquella entre una fe verdadera y una fe superficial, hecho que hemos comentado antes⁹⁴.

A continuación, sigue, en nuestra opinión, la sección central de la parte B de *Los pasos perdidos*. Debido al repertorio de motivos relacionados con el empleo del arte que aparece en esta sección de la novela, podemos llamarla el «arte como revelación». Acaso resulta esta denominación demasiado ambiciosa, sin embargo, en nuestra opinión es acertada. Es precisamente en estos momentos cuando ocurren los episodios más significativos de la novela, siempre, claro está, vistos desde la perspectiva de un arte o un artista.

Ya al principio de esta sección se nos comunica la primera revelación, a saber, la relación sexual entre Mouche y Yannes, el explorador griego. Esta constituye un hecho más que significativo ya que debido a ella Mouche es enviada de vuelta.

En eso apareció Mouche, seguida del griego. [...] Mi amiga se creó obligada a explicar que se había encontrado con Yannes en el embarcadero, junto a la curiara de vela de unos caucheros que se aprestaban a pasar río arriba, burlando el raudal de Piedras Negras por el atajo de un angosto caño navegable en este tiempo (Carpentier, 1978b: 135).

No obstante, en el viaje ocurrió algo entre Mouche y Yannes, como vemos en las siguientes citas, que aparecen a continuación en la novela:

Aprovechando que Mouche anduviera delante de nosotros por el camino de la fonda, [Rosario] me dijo rápidamente, como quien revela un grave secreto, que las flores traídas por mi amiga no crecían en los peñones de Piedras Negras, sino en una isla frondosa, primitivo asiento de una misión abandonada, que me señalaba con la mano (Carpentier, 1978b: 136).

⁹⁴ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

Después de esta insinuación por parte de la que sería su mujer, el protagonista no sabrá la verdad hasta una directa aclaración por parte de Fray Pedro de Henestrosa y el Adelantado:

Al fin pregunté, como distraídamente, por la isla de la misión abandonada. «Es Santa Prisca», dijo fray Pedro, con ligero rubor. «San Príapo debían llamarla», carcajeó al punto el Adelantado, entre las risas de caucheros (Carpentier, 1978b: 137).

Lo peor de todo fue la absoluta incompreensión del pecado por parte de Mouche que «ignoraba que acababa de ocurrir algo gravísimo en lo que se refiere a [su] vida en común» (Carpentier, 1978b: 137). Es la primera revelación que ocurre. La baja moral de Mouche –es decir de todo lo que simboliza– no podía haber sido mayor.

Otra revelación que presencia el protagonista está relacionada con el mito de El Dorado. Junto a la hoguera los viajeros reflexionan sobre la historia y los mitos creados acerca de la incansable búsqueda de oro. En el capítulo relacionado con los leitmotiv⁹⁵ ya hemos tocado el tema, no obstante, ahora queremos profundizar en ello desde el punto de vista artístico. La charla surge cuando los viajeros, por la noche, observan las misteriosas llamas de la hoguera y es iniciada por un motivo artístico, musical, aunque de origen natural:

A poco, sobre el horizonte de bloques erráticos, se pinta una claridad fría, y la luna aparece tras de un árbol copudo, de muchas lianas, que empieza a cantar por todos sus grillos. Pasan, graznando, dos pájaros blancos, de un volar cayéndose (Carpentier, 1978b: 140).

En este ambiente lleno de misterio que resulta, al fin y al cabo, una obra del mejor arte del mundo, es decir, el de la naturaleza misma, surge el mito de El Dorado⁹⁶ con toda su riqueza y suntuosidad que tanto recuerda al ropaje modernista. Descrito a través de obras artísticas inverosímiles, el mito se torna realidad.

⁹⁵ Cfr. Cap. 4.3.1 de este trabajo.

⁹⁶ «Y pronto aparece, remoto, teñido de luna, el espejismo del Dorado» (Carpentier, 1978b: 141).

De la selva de los Mayas surgían escalinatas, atracaderos, monumentos, templos llenos de pinturas portentosas, que representaban ritos de sacerdotes-peces y de sacerdotes-langostas. [...] Descubriéndose en las costas del Pacífico unos dibujos gigantescos, tan vastos que se había transitado sobre ellos desde siempre sin saber de su presencia bajo los pasos, trazados como para ser vistos desde otro planeta por los pueblos que hubieran escrito con nudos, castigando toda invención de alfabetos con la pena máxima. Cada día aparecían nuevas piedras talladas en la selva; la Serpiente Emplumada se pintaba en remotos acantilados, y nadie había logrado descifrar los millares de petroglifos que hablaban, por formas de animales, figuraciones astrales, signos misteriosos, en las orillas de los Grandes Ríos (Carpentier, 1978b: 143).

El ambiente junto a la hoguera revela el hecho de que «[u]na vez más se edificaban entre nosotros los alcázares de Manoa. La posibilidad de su existencia quedaba nuevamente planteada, ya que su mito vivía en la imaginación de cuantos moraban en las cercanías de la selva –es decir: de lo Desconocido–» (Carpentier, 1978b: 144).

Igual que en otras ocasiones, el protagonista se da cuenta de que el arte –esta vez, como tantas otras, representado por la mitología– existe en las cabezas y corazones de la gente que quiere creer en él.

La naturaleza, o mejor dicho la música de la naturaleza, juega un papel importante en otra revelación que ahora adquiere un carácter de poder superarse a sí mismo. Las pruebas a las que se somete sin querer el protagonista están acompañadas de unos sonidos que vivifican el ambiente y le dotan de un aire más verídico.

Tenía miedo. Las sombras se cerraban ya en un crepúsculo prematuro, y apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acunado de su hamaca. Y el croar de las ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de harmónicas, tremulantes y rasca-rasca de grillos que parecían cubrir la tierra entera. Hubo como gritos de pavo real, borborigmos

errantes, silbidos que subían y bajaban, *cosas* que pasaban debajo de nosotros, pegadas al suelo; *cosas* que se zambullían, martillaban, crujían, aullaban como niños, relinchaban en la cima de los árboles, agitaban cencerros en el fondo de un hoyo. Cuando el sueño venció el temor a las amenazas que me rodeaban, estaba a punto de capitular –de clamar mi miedo–, para oír voces de hombres (Carpentier, 1978b: 161).

En este fragmento, como en otros más⁹⁷, Carpentier, de una manera brillante, se aprovecha de los sonidos de la naturaleza. Si no logra describirlos con palabras, utiliza el sonido de los instrumentos musicales para que la imaginación del lector no tenga que trabajar tanto; de ahí que un ambiente sonoro se cree en la mente del lector.

A continuación sigue otra revelación. Esta vez el protagonista cumple con su misión y encuentra los instrumentos musicales⁹⁸. La sorpresa satisfactoria sería superada al presenciar el Nacimiento de la Música⁹⁹, hecho que constituye uno de los puntos culminantes de la narración.

No obstante, hay más revelaciones, si bien de rango un tanto inferior si las comparamos con lo expuesto hasta ahora. Como ejemplos podemos citar el hecho de que el Adelantado fundara la ciudad.

Conozco el secreto del Adelantado. Ayer me lo confió, junto al fuego, cuidando de que Yannes no pudiese oírnos (Carpentier, 1978b: 177).

Un hecho extremadamente maravilloso, algo que escapa a la comprensión del protagonista, como se nota en la siguiente cita:

Porque, ahora, que el griego ha partido, puede hablarse a voces del secreto: el Adelantado ha fundado una ciudad. No me canso de repetírmelo, desde que esto de *una ciudad* me fuera confiado, hace pocas noches, encendiendo más luminarias en mi imaginación que los nombres de las gemas más conocidas. Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. Él ha fundado una ciudad. Es posible

⁹⁷ Cfr. Carpentier (1978b: 168-169), cuando el protagonista pasa por la Segunda Prueba.

⁹⁸ Cfr. Cap. 4.2.4 de este trabajo.

⁹⁹ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad (Carpentier, 1978b: 187-188).

El trabajo que ejerce la fantasía de quien nos narra su historia obra al máximo, imaginando ciudades originales, lugares fuera del mundo conocido, espacios erigidos en el mundo anterior a la historia.

Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Época, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis. La primera ciudad. La ciudad de Henoch, edificada cuando aún no habían nacido Tubalcain el herrero, ni Jubal, el tañedor del arpa y del órgano... (Carpentier, 1978b: 188).

Pese a que la realidad contrastaba con la imaginación –ya que el protagonista, al amarrar la barca a la orilla de Santa Mónica de los Venados ve solo «un espacio de unos doscientos metros de lado, limpiado a machete, en cuyo extremo se divisa una casa grande, de paredes de bahareque, con una puerta y cuatro ventanas» (Carpentier, 1978b: 188)– Carpentier eleva el hecho de la fundación de Santa Mónica de los Venados a la categoría mitológica, al mundo en el que el mito era todavía el más sublime arte de la verdad. De ahí que aparezcan los nombres bíblicos de Henoch¹⁰⁰, Tubalcain o Jubal. Estamos en el Cuarto día de la Creación. Sin embargo, al confesar su amargura a los presentes, le dice Fray Pedro: «[a]sí eran en sus primeros años las ciudades que fundaron Francisco Pizarro, Diego de Losada o Pedro de Mendoza» (Carpentier, 1978b: 189). Otra gran revelación que vive el protagonista durante su viaje acaba de ocurrir.

Y es precisamente en esta ciudad donde el protagonista decide no regresar a la civilización. Y otra vez está a su alcance el arte, esta vez *La Odisea* que le había confiado el griego. «Hoy he tomado la gran decisión de no regresar allá» (Carpentier, 1978b: 196), dice el protagonista, queriendo sustraerse al destino de Sísifo. Y al azar abre la epopeya griega en la página que cuenta el episodio «de los hombres que Ulises despacha al país de los lotófagos, y que, al probar la fruta de allí se daba, se

¹⁰⁰ Nótese que en el español actual, la forma más común del nombre es Henoc.

olvidan de regresar a la patria» (Carpentier, 1978b: 197), como si tuviera presagios sobre su propio futuro.

Ya, al hablar del mito de El Dorado, aludimos a los logros artísticos de las civilizaciones precolombinas. Ahora, unas páginas –o unos compases– más adelante el protagonista guiado por Fray Pedro ve estas preciosidades artísticas con sus propios ojos. Además, gracias al lenguaje específico de Carpentier, se palpa en este pasaje lo maravillosa que resulta la realidad latinoamericana. Asimismo, otra revelación surge cuando el narrador se entera de que hay mitos que comparten tanto las civilizaciones europeas o cristianojudías como las precolombinas.

Admirado por la revelación de que vivo ahora en las Tierras del Ave, emito alguna fácil opinión acerca de la probable dificultad de hallar, en las cosmogonías de estas gentes, algún mito coincidente con los nuestros. Fray Pedro me pregunta si he leído un libro llamado el *Popol-Vuh*, cuyo mismo nombre me era desconocido. «En ese texto sagrado de los antiguos quitchés –afirma el fraile–, se inscribe ya con trágica adivinación, el mito de robot» (Carpentier. 1978b: 201).

Asimismo, hay una coincidencia varias veces mencionada en *Los pasos perdidos* ante la percepción de un diluvio universal¹⁰¹, «sin más variante que una rata puesta en lugar de la paloma, y una mazorca de maíz en lugar de la rama de olivo» (Carpentier, 1978b: 194). Y, precisamente ante unos petroglifos, el protagonista es capaz de comprender los grandes hallazgos artísticos de los que hace tanto tiempo cavaron en la roca figuras míticas cuyo significado escapa a toda la comprensión.

Estamos aquí en el Monte Ararat de este vasto mundo. Estamos donde llegó el Arca y encalló con sordo embate, cuando las aguas comenzaron a retirarse y hubo regresado la rata con una mazorca de maíz entre las patas. Estamos donde el demiurgo arroja piedras a sus espaldas como Deucalión, para dar nacimiento a una nueva generación humana. Pero ni Deucalión, ni Noé, ni Unapishtim, ni los Noés chinos o egipcios dejaron aquí su rúbrica fijada por los siglos en el lugar de arribo. Aquí, en cambio, hay enormes figuras de insectos, de serpientes, seres del

¹⁰¹ Nótese que Carpentier elaboró este mito en su cuento «Los advertidos».

aire, bestias de las aguas y de la tierra, figuraciones de lunas, soles y estrellas, que alguien ha cavado ahí, con ciclópeo pincel (Carpentier, 1978b: 202).

Junto con esta revelación aparece otra, la de estar en el ambiente de la naturaleza prehistórica, es decir, la que se escapó del alcance y del cultivo del hombre: «Esta es la vegetación diabólica que rodeaba el Paraíso Terrenal antes de la Culpa» (Carpentier, 1978b: 203).

De todas maneras, la mayor revelación artística está vinculada con la aparición del *Treno*, del plan antiguo de una composición que, de algún modo, combinara el texto y la música primitiva en el sentido más noble de la palabra. Este plan lo abandonó el narrador cuando volvió de la guerra en Europa y se dio cuenta del vacío de su posible inspiración.

De esta problemática nos hemos ocupado ya en otros lugares¹⁰², pero también desde el punto de vista artístico, la aparición del *Treno* en la mente del protagonista y el consiguiente intento de componerlo pese a la escasez de *Cuaderno de... Perteneciente a...* adonde esbozaba «ideas musicales sobre pentagrama que [él] mismo traz[a], sirviéndo[se], como regla, del lomo casi recto de un machete» (Carpentier, 1978b: 213), resulta indiscutible. En este hecho culmina la función del arte como revelación, nada más recobrar el protagonista la inspiración artística y por mucho que, de momento, resultara fracasada la intención de componer –y posiblemente ejecutar– la obra que estaba naciendo en su corazón, es uno de los lugares clave de la novela ya que, de nuevo, al parecer, el protagonista dio un sentido a su vida.

Caza el cazador, adoctrina el fraile, gobierna el Adelantado. Ahora soy yo quien debe tener también un oficio –el legítimo– fuera de los oficios que aquí requieren el esfuerzo común (Carpentier, 1978b: 231).

Aquí termina el pasaje en el cual el arte ha servido de revelación. A partir de ahí vuelve la confrontación como la cualidad más cercana al arte.

La primera ocurre cuando el protagonista, ilusionado por la inspiración advenida, tiene una bronca con el Adelantado, al pedirle un nuevo cuaderno.

¹⁰² Cfr. Capítulos 3.2.2 y 4.2 de este trabajo.

Acabo de tener una desagradable sorpresa. El Adelantado, a quien fui a pedir otro cuaderno, me preguntó si me los tragaba. Le expliqué por qué necesitaba más papel. «Te doy el último», me dijo, de mal humor, explicándome luego que esas libretas se destinaban a levantar actas, consignar acuerdos, tomar apuntes de utilidad, y en modo alguno podían despilfarrarse en músicas (Carpentier, 1978b: 217-218).

Si bien hasta ahora el Adelantado y el protagonista guardaban mucho parecido, o incluso podemos afirmar que el uno era el reflejo del otro¹⁰³, el primer rifirrafe entre él y el protagonista resulta sorprendente, ya que el narrador se percata de su condición de inútil que carece de un oficio y una posición firme dentro de la nueva sociedad en la que quería establecerse y vivir el resto de sus días. Esta constatación es intensificada también por la sucesiva entrevista con Rosario sobre un posible matrimonio entre ambos. Presionado por Fray Pedro, al final, decide preguntarle a Rosario por un posible casamiento. De todas maneras, ella lo rechaza.

Me decido por fin a preguntarle, con voz que no me suena muy firme, si ella cree útil o deseable que nos casemos. Y cuando creo que se va a agarrar de la oportunidad para hacerme protagonista de un croquis dominical para uso de catecúmenos, la oigo decir, asombrado, que de ninguna manera quiere el matrimonio (Carpentier, 1978b: 221).

Rosario, que le da la explicación siguiente, le deja atónito, y, de cualquier manera, humillado.

La esposa legal, para Rosario, es una mujer a quien pueden mandar a buscar con guardias, cuando abandona la casa en que el marido ha entronizado el engaño, la sevicia o los desórdenes del licor. Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres. En una libre unión, en cambio –afirma

¹⁰³ Eva Lukavská (2003) dice que: «igual que la historia del narrador está prevista en el primer capítulo, su destino se refleja en el del Adelantado que también se sentía preso de su época y su civilización, y por ello, emprendió el viaje para no volver *allá* donde gobierna el dinero» (Lukavská, 2003: 83) (trad. J.M.); cfr. *Los pasos perdidos* (Carpentier, 1978b: 187-194).

Rosario sentenciosa–, «el varón sabe que de su trato depende tener quien le dé gusto y cuidado» (Carpentier, 1978b: 221).

Tal y como hemos dicho, en estas páginas el lector es testigo de varias confrontaciones que presencia el protagonista. Quizá el mayor conflicto se adscribe a la eterna oposición entre lo que se quiere y lo que se tiene que hacer; entre el querer y el deber, entre un posible sueño y la despiadada realidad.

El artista, por si fuera poco, no solo se ve sin papel sino que también se da cuenta de la ineptitud e invalidez de su trabajo, que acaso nunca será ejecutado. Él mismo prometió no volver, no regresar a la civilización, pero el anhelo interno le lleva a seguir componiendo, siquiera sea sobre cualquier corteza o fibra que le permita continuar. Además, todos lo miran con una mirada incrédula, como si hiciera algo absolutamente ocioso e innecesario.

Y cuando más exasperado me encuentro, Rosario me pregunta a quién estoy escribiendo cartas, puesto que ahí no hay correo. Esa confusión, la imagen de la carta hecha para viajar y que no puede viajar, me hace pensar, de súbito, en la vanidad de todo lo que estoy haciendo desde ayer (Carpentier, 1978b: 220).

La tormenta interna que le carcome por dentro, que revela la ridiculez de todo su empeño, se puede observar en la siguiente cita.

De nada sirve la partitura que no ha de ser ejecutada. La obra de arte se destina a los demás, y muy especialmente la música, que tiene los medios de alcanzar las más vastas audiencias. He esperado el momento en que se ha consumado mi evasión de los lugares en donde podría ser escuchada una obra mía, para empezar a componer realmente. Es absurdo, insensato, risible (Carpentier, 1978b: 220).

Y por mucho que quiera, no logrará frenar la interna fuerza que conduce al artista –ya sea compositor o escritor–, a seguir su trabajo, aun a sabiendas de que es un trabajo en vano. Una voluntad se impone a la utilidad, e incluso a la realidad. Un querer se impone al deber.

[L]o escribiré, sea como sea: aunque fuera para demostrarme que no estaba vacío, totalmente vacío –como quise hacérselo creer, un día de este año, al Curador (Carpentier, 1978b: 221).

El dilema aquí esbozado adquiere unas dimensiones mayúsculas unas páginas más tarde, cuando el protagonista está ante el avión que viene a salvarlo. No solo tiene que resolver, en un instante, el dilema del compositor, de un artista que quiere ver ejecutadas sus obras¹⁰⁴, sino también cumplir con su último deber: divorciarse de su mujer. Otra vez, una confrontación. La tentación de regresar, que se intensifica también con la voluntad del narrador de tener su propio oficio en Santa Mónica de los Venados, vencerá, al final, al protagonista que así no logrará superar la tercera y última, prueba, a saber, la seducción de volver.

En resumen, podemos decir que el protagonista en la parte central tanto de la novela como de la estructura musical, atraviesa por los momentos cruciales de la trama. Otra vez estamos ante una forma ternaria ya que desde el subcapítulo VII hasta el XV el narrador sufre una serie de confrontaciones que nos son presentadas, en su absoluta mayoría, a través del arte. Luego, la parte culminante es la que hemos llamado el «arte como revelación», que corresponde a los subcapítulos, desde el XV hasta el XXX. El protagonista no solo despacha a Mouche y se une con Rosario, sino que también encuentra los instrumentos musicales primitivos o asiste al Nacimiento de la Música. Estos dos hechos, de un significado de suma importancia, se transforman en el Treno. De todas formas, la última parte, que abarca los subcapítulos XXXI, XXXII y XXXIII, en la que otra vez se llega a enfrentar conceptos o personas, es dedicada de nuevo al «arte como confrontación». El punto final de esta parte lo representa el dilema del protagonista y su decisión de regresar a Nueva York. Todo esto lo resumiremos en la siguiente tabla:

c	d	c'
Arte como confrontación	Arte como revelación	Arte como confrontación
VII - XV	XV - XXX	XXXI - XXXIII

XVIII División de la parte B

¹⁰⁴ Cfr. Cap 4.5 de este trabajo.

Lo que vemos aquí, entonces, es una forma ternaria casi perfecta. Se repite el tema de la primera parte en tanto que la segunda proporciona al compositor suficiente material para desarrollar un lugar clave dentro de la composición.

4.7.3 A': «arte como un vehículo motriz del fracaso inevitable»

Ahora bien, el último capítulo –el capítulo seis– comprende la parte final de la obra. Tanto en la novela como en la composición musical representa un epílogo que está destinado a repasar, reflexionar y –sobre todo– a reafirmar algunas melodías antes presentadas.

De ahí que aparezcan ahora los mismos conceptos en los que se emplea el concepto de arte como en la parte inicial de la novela. Las primeras páginas corresponden al «arte como falsedad». El primer reencuentro con la realidad que tiene el protagonista es a través de los recortes de periódicos, en los que advierte que su mujer «ha dejado el teatro para interpretar un nuevo papel: el papel de esposa» (Carpentier, 1978b: 237). Asimismo, se da cuenta de que alrededor a su persona se ha montado un gran escándalo que llevó a un periódico a pedir su rescate, «dando un premio a quien [le] hallara en la gran mancha verde, inexplorada, que el Curador había señalado como la zona geográfica de [su] destino» (Carpentier, 1978b: 238).

De igual manera, la falsedad, con la cual Ruth procedía a la hora de reinventar un matrimonio feliz que nunca había tenido para ablandar los duros corazones de los que patrocinaron la búsqueda de su marido, se apodera también del protagonista, que aparentemente había sido mejor persona en la selva. Temiendo que tenga un hijo decide

aceptar una suma considerable ofrecida por el periódico de mi rescate para reservarle la exclusividad de innumerables mentiras –ya que son cincuenta cuartillas de mentiras las que voy a vender ahora–. (Carpentier, 1978b: 240).

Asimismo, la falsedad se palpa en la conducta de todas las personas: el Curador, el Rector y los Decanos de las Facultades, varios altos funcionarios del

gobierno y de la municipalidad, el director del periódico, y sus compañeros de trabajo. Todos quieren aprovecharse de su aparición. No obstante, la más perfecta de todos es Ruth:

Me parece que interpreta el mejor papel de su vida: enredando y desenredando un inacabable arabesco, se hace poco a poco el centro del acto, su eje de gravitación, y quitando toda la iniciativa a las demás mujeres, usurpa las funciones de ama de casa con una gracia y una movilidad de bailarina (Carpentier, 1978b: 241),

citando a Shakespeare, figurándose como Genoveva de Brabante, Penélope o Griselda, en definitiva, una mujer perfecta «que va a vivir –esta vez sin el dolor de la desfloración –una segunda noche de bodas» (Carpentier, 1978b: 242).

Un espectáculo teatral de primera categoría. «Sólo falta bajar el telón y apagar las candilejas» (Carpentier, 1978b: 242).

La alienación que padece el protagonista no puede ser mayor. Ajeno a todo esto se percata de la hipocresía de todo lo circundante.

Toda una literatura que yo tenía por lo más inteligente y sutil que hubiera producido la época, se me viene abajo con sus arsenales de falsas maravillas (Carpentier, 1978b: 242).

A esta falsedad se une la de una amiga que, amargada por ser abandonada en medio de la selva, se está vengando del protagonista. En una entrevista Mouche lo revela todo. El divorcio es inminente.

Por otro lado, el protagonista se da cuenta, una vez vuelto a Nueva York, de los conceptos que en el fondo tenían un significado distinto al actual. Ya en otro lugar¹⁰⁵ hemos aludido al conflicto permanente entre la veracidad del arte en su concepción original y al abuso actual de símbolos del que está impregnada la producción artística occidental.

Alzo la vista hacia el friso de aquella biblioteca pública que se asienta en medio de la plaza como un templo antiguo: entre sus triglifos se inscribe el bucráneo

¹⁰⁵ Cfr. Cap. 3.2.2 de este trabajo.

que habrá dibujado algún arquitecto aplicado sin recordar, probablemente, que aquel ornamento traído de la noche de las edades no es sino una figuración del trofeo de caza, pringoso aún de sangre coagulada, que colgaba el jefe de familia sobre la entrada de su vivienda. [...] Una hermosa ocurrencia del Palladio, un genial encrespamiento del Borromini, han perdido todo significado en fachadas hechas a retazos de culturas anteriores, que el cemento circundante acabará de ahogar muy pronto (Carpentier, 1978b: 248-249).

Sumergido en las reflexiones sobre los que «buscaban la barbarie en cosas que jamás habían sido *bárbaras*» o los que «querían renovar la música de Occidente imitando ritmos que jamás hubieran tenido una función *musical* para sus primitivos creadores», el protagonista se da cuenta de que «la selva, con sus hombres resueltos, con sus encuentros fortuitos, con su tiempo no transcurrido aún, [le] había enseñado mucho más, en cuanto a las esencias mismas de [su] arte, al sentido profundo de ciertos textos, a la ignorada grandeza de ciertos rumbos, que la lectura de tantos libros que yacían ya, muertos para siempre, en [su] biblioteca» (Carpentier; 1978b: 251).

Un arte que aquí sirve de reminiscencia, de un hilo que, a través de la memoria, ejerce de una autoridad indiscutible sobre la autenticidad de las cosas¹⁰⁶.

Por último, en la parte final de la novela, el protagonista se vuelve a encaminar, otra vez, al fracaso. Pese a su proposición de no volver a aceptar la condición de Hombre-Avispa y a pesar de su intención de regresar a Santa Mónica de los Venados, el protagonista fracasa para siempre.

Después de que la rutina se haga palpable como al principio¹⁰⁷, el protagonista vuelve a caer en las redes maliciosas de Mouche cuando se acuesta con ella, de lo que, por cierto, tendría grandes remordimientos, y los gastos cotidianos le empujan a

¹⁰⁶ Para tal afirmación añadamos que el protagonista pasa horas leyendo *Popol-Vuh*, textos del Inca Garcilaso de la Vega, el los viajes de Fray Servando de Castillejos, o simplemente, recordando letrillas y canciones, como, por ejemplo: *¡Ay de mí!*

¹⁰⁷ «Así, desde hace tres meses, una tarde y otra tarde, doblo las mismas esquinas, viajo de piso a piso, abro puertas, aguardo, interrogo a los secretarios, firmo lo que quieren hacerme firmar, encontrándome nuevamente, luego, en las mismas aceras enrojecidas por los anuncios luminosos» (Carpentier, 1978b: 253).

componer «un falso concierto romántico destinado al cine» (Carpentier, 1978b: 261), después de lo cual emprende el viaje de vuelta a la selva. Instalado en Puerto Anunciación, rema con un chico llamado Simón¹⁰⁸ pero no logra encontrar la señal de las tres V superpuestas, debido a una crecida del río.

El último día de su diario –el 30 de diciembre– el protagonista está trabajando sobre el texto de Shelley y se va afirmando en su condición de compositor que, al fin y al cabo, le destruyó cuando no logró superar la tercera prueba: la tentación de regresar¹⁰⁹. Cuando se encuentra con Yannes que le cuenta que Rosario se ha casado con Marcos, advierte que «la gente de estas lejanías nunca ha creído en [él]. Fu[e] un ser prestado» (Carpentier, 1978b: 271).

En el fondo, la mayor hazaña de un hombre es la de forjarse un destino, como lo ha hecho el Adelantado o Fray Pedro¹¹⁰; el protagonista, por un lado intentó hacerse valer a sí mismo pero, por otro, fracasó, precisamente porque su «oficio no [ha sido] cualquier otro que el de componer música –oficio de cabo de raza–» (Carpentier, 1978b: 273).

a	b	a'
Arte como falsedad	Arte como reminiscencia	Arte como fracaso
XXXIV	XXXV	XXXVI - XXXIX

XIX División de la parte A'

¹⁰⁸ El nombre de Simón alude expresamente a Simón, el apóstol, uno de los discípulos predilecto de Jesús, en quien este posó sus esperanzas para continuar con su enseñanza. De ahí que Simón represente la última esperanza del protagonista ya que es el único que se le ofrece para llevarle a contracorriente hacia Santa Mónica de los Venados.

¹⁰⁹ «Me doy cuenta ahora que después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad, fui sometido a la prueba decisiva: al tentación de regresar» (Carpentier, 1978b: 266).

¹¹⁰ Cfr. «Frente al Adelantado he comprendido que la máxima obra propuesta al ser humano es la de forjarse un destino» (Carpentier, 1978b: 251). «Fray Pedro de Henestrosa había tenido la suprema merced que el hombre puede otorgarse a sí mismo: la de salir al encuentro de su propia muerte, retarla y caer traspasado en lucha que sea, para el vencido, asaeteada victoria de Sebastián: confusión y derrota final de la muerte» (Carpentier, 1978b: 258-259).

Después de todo, la estructura musical de la última parte de la novela es otra vez la de una forma ternaria. La primera parte –el arte como falsedad– es sustituida luego por la que corresponde al arte como reminiscencia. En último lugar, el arte desempeñó el papel del fracaso ya que subrayó la condición del Sísifo cuyas vacaciones se terminaban.

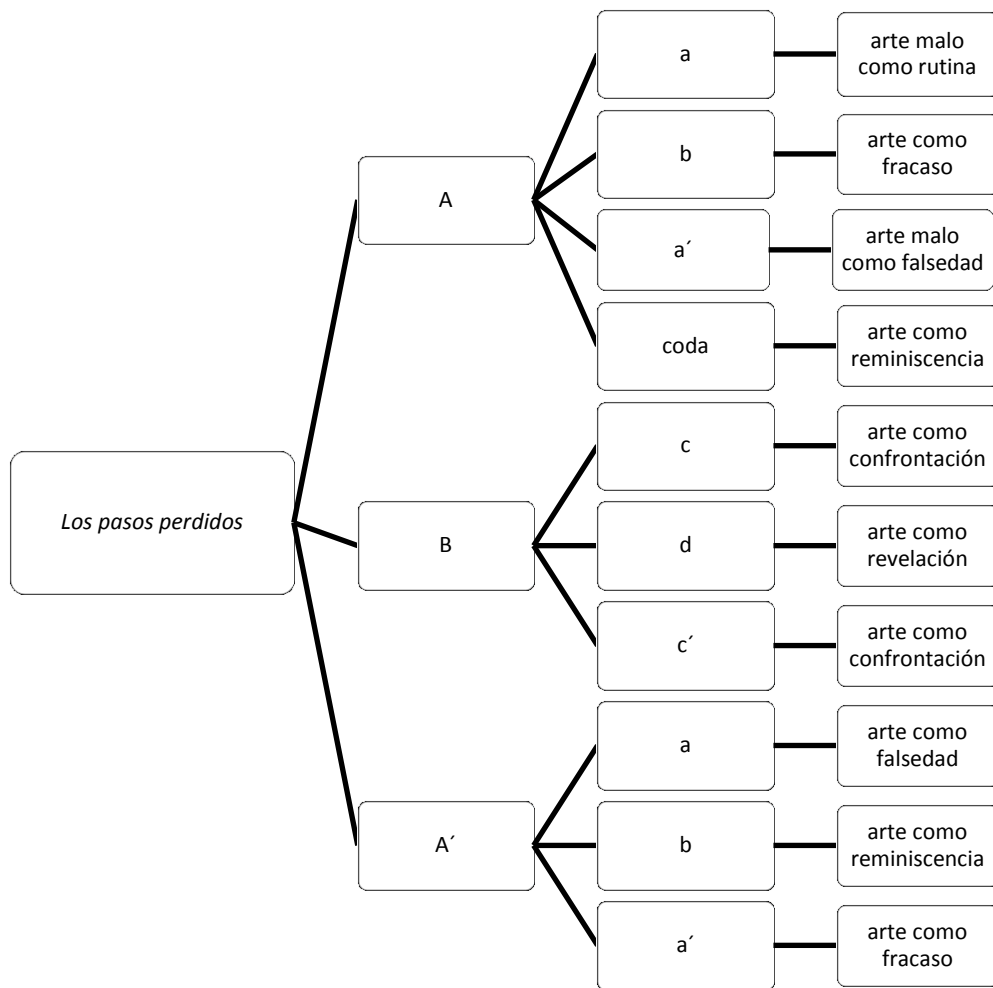
4.7.4 Resumen: una cantata ternaria

Antes de finalizar, habrá que resumir todo lo expuesto en este capítulo sobre la posible estructura musical que subyazga en de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier.

En primer lugar, volvamos a insistir en los aspectos formales. Teniendo como hilo conductor al arte o, más bien, a la creación artística de diferente índole, hemos distinguido en la novela tres partes esenciales que, a su vez, se dividen en otras tres o cuatro, respectivamente, como se puede apreciar en el gráfico ubicado en la página siguiente.

En cuanto a la primera parte, que denominamos el «arte falso como rutina», esta se divide, a su vez, en tres partes correspondientes, llegando así a cumplir con los requisitos formales de una forma ternaria menor, seguida de una coda, que juega un papel de enlace entre la primera y la segunda parte de la novela. Como ya hemos advertido, la coda, a estas alturas, puede resultar sorprendente, dado el hecho de que, de la manera habitual, esta aparezca al final de toda la obra, pero, por el contrario, en el mundo musical podemos encontrar composiciones que constan de partes más pequeñas que, de vez en cuando, son seguidas por una coda. De ahí que esta figure en el centro de la obra vista en su totalidad. A pesar de que el esquema no cumple del todo con un molde estructural de la forma ternaria, debido al cambio del empleo del arte, primero, como rutina, y, luego, como falsedad, insistimos en que el carácter nocivo, nefasto e hipócrita de la producción artística comentada en estas páginas nos permite emparentar estas dos secciones respectivas bajo un denominador común: a. La cesura de a' revela un pequeño desliz temático y formal que, de todas maneras,

corresponde a la práctica llevada a cabo por aquellos compositores que se apoyaban de la forma ternaria en sus obras.



XX Forma ternaria aplicada a *Los pasos perdidos*

La segunda, el «arte como una revelación dolorosa», cumple formalmente con todos los requisitos que requiere la forma ternaria. Se divide claramente en tres partes, que temáticamente corresponden a dos bloques de motivos: el de confrontación y el de revelación, respectivamente. La cesura de c' indica un cambio no en el tema sino en los motivos empleados para mostrar los dilemas y las encrucijadas que vive el protagonista. Igual que en una composición musical de forma ternaria, también en *Los pasos perdidos*, la parte B es la parte central y es el núcleo narrativo en el que ocurren todos los hechos más importantes de la novela. Para su bien, la parte B está sustentada, además, por el motivo del viaje, recogido en una parte del diario.

Por último, la tercera parte, el «arte como un vehículo motriz del fracaso inevitable», vuelve a los motivos presentados en la primera parte de la novela, de ahí que su denominación sea la de A'. La falsedad y el fracaso están presentes en todas las líneas del último capítulo del libro. Por el contrario, el cambio del orden de aparición se debe, posiblemente –entre otras cosas– también, al hecho musical. La parte final de la obra suele afirmar la tonalidad, es decir, a través de los motivos y temas expuestos en la primera parte –que habitualmente varían y modulan a lo largo de la composición– aparecen, de nuevo, en la parte última. No obstante, esta vez en la misma tonalidad, ya que es precisamente este recurso musical que suele ser utilizado para realzar las cualidades armónicas de la composición, llegando, a su vez, al final de la misma. Por consiguiente, en A' aparecen todos los empleos del arte que están presentes en la primera parte A, aun siguiendo un orden distinto. El empleo que más reafirma la interpretación total de *Los pasos perdidos* es el del fracaso, de ahí que esté ocupando la última posición, en tanto que el de falsedad y reminiscencia aparecen antes, preparando la entrada final del fracaso total.

Dicho esto, estamos convencidos de que la forma ternaria es la que siguió Alejo Carpentier cuando escribía *Los pasos perdidos*. El análisis pormenorizado que hemos llevado a cabo no nos deja otra opción.

En lo que se refiere a la posible vinculación de la novela con la cantata que –insistimos– sostienen los filólogos antes mencionados, no vemos ningún obstáculo formal en declarar tal afirmación como verdadera. Las cantatas son formas que permiten cierta libertad creadora y su estructura musical, como hemos escrito anteriormente, suele apoyarse en la forma ternaria, tanto en su totalidad, como en los números respectivos. La forma «da capo» que es popular entre los autores de cantatas es visible, como hemos demostrado, en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Asimismo, cierta libertad creadora que proporciona la cantata permitió a Carpentier utilizar al protagonista de la novela como portavoz de diferentes atributos de la creación artística como si se tratara de variaciones sobre el mismo tema.

CONCLUSIONES

Abrir la novela de Alejo Carpentier y no toparse con alguna alusión a la música es imposible, como hemos afirmado al principio de este trabajo. Y, al finalizarlo, lo podemos confirmar.

La tarea que nos hemos propuesto era la de analizar un texto de Carpentier que proporcionara suficientes datos para un estudio que fuera enfocado desde el punto de vista musical. Entre la relativamente vasta producción literaria de Alejo Carpentier hemos escogido la novela *Los pasos perdidos*, publicada por primera vez en 1953. Tal elección se debe a varios factores. Por una parte, desde su aparición la novela ha suscitado muchas polémicas acerca del empleo de la música, pero ningún estudio riguroso sobre el uso de la música en ella, hasta la fecha, había aparecido. Por otra, *Los pasos perdidos* proporcionan suficiente material musical o artístico para efectuar dicho análisis. Si bien nuestra proposición no era analizar todos los usos que le otorga Carpentier a la música en dicha novela sino, más bien, concentrarnos en las posibles estructuras subyacentes, hemos dedicado un espacio razonable a comentar estos empleos de la misma.

Los primeros dos capítulos del presente trabajo sirven, más bien, de marco teórico, ya que tratan de las andanzas vividas por Alejo Carpentier y del origen y cualidades de la música y la literatura, respectivamente. Mientras que el primero se centra en la infancia de Alejo Carpentier en La Habana y en su aventura parisina, que tanto le influyó al cubano, el segundo, apoyándose en autoridades filológicas y musicológicas, hace un recorrido tanto por el mundo musical como por el de la literatura, presentando el surgimiento de ambas artes y sus características básicas. Una atención especial se dedica a los elementos y estructuras musicales que, en nuestra opinión, son fácilmente aplicables a las obras literarias. Es precisamente este capítulo el que tomamos más tarde como soporte teórico que aplicamos a la novela en cuestión.

Un lugar especial dentro del trabajo lo ocupa el capítulo tercero, es decir, el que se dedica al estilo específico de Carpentier, culminando en el capítulo titulado «Música como vehículo de códigos connotativos» que, al fin y al cabo, no es otra

cosa que un análisis literario de la simbología musical carpentieriana, aplicándose a *Los pasos perdidos*.

De todas maneras, la parte central y más importante de esta tesis es la que corresponde a la búsqueda de una estructura musical subyacente en *Los pasos perdidos*. Antes de presentar las conclusiones, este análisis requiere ciertas aclaraciones.

En primer lugar, que si bien el objetivo de este trabajo ha sido encontrar una estructura concreta y bien definida que subyaciera en *Los pasos perdidos*, hemos optado por presentar todas las posibles variantes de estructuras que hemos considerado oportunas y que, por consiguiente, han aparecido en los estudios científicos dedicados a Carpentier, de ahí que el capítulo 4.1 presente a las autoridades filológicas que se pronunciaron sobre la problemática.

Luego, se toman en cuenta todos los elementos y las estructuras musicales presentadas en el capítulo 2.1 y se aplican a la novela con la intención de encontrar similitudes y discrepancias. Por ello, hemos intentado aplicar, primero, *Los pasos perdidos* a la estructura de una suite, apoyándonos en los aspectos externos. Sería conveniente aclarar en este momento que es precisamente la estructura cíclica de los bailes barrocos la que –a primera vista– se corresponde mejor con la novela, aunque, como se ha demostrado, no del todo.

En segundo lugar, los capítulos referentes a la repetición, leitmotiv o a la fuga, respectivamente, giran en torno al especial empleo del tiempo que utiliza Carpentier. No ha sido nuestro objetivo hacer un análisis detallado de este aspecto tan estudiado, más bien nos hemos aprovechado del tiempo como una de las cualidades procedentes del mundo de la música. De todas maneras, pese al sumo interés que se deriva del empleo de la repetición musical o de la conexión de dos o más contextos a través de un leitmotiv, ni una ni otro pueden sostener el peso de una estructura musical completa, aunque –insistimos– se trata de términos estructurales. Lamentablemente, ni siquiera la fuga resiste un análisis formal, si bien la polifonía, sin duda alguna, está presente en *Los pasos perdidos*. El problema surgió al no poder encontrar un tema en la novela que correspondiese a las exigentes características de un tema fugado.

En tercer lugar, aparece un capítulo dedicado a la sonata como posible estructura musical que se encuentra en *Los pasos perdidos*. Esta vez se ha procedido

al análisis partiendo de la correspondencia de los personajes de la novela –protagonista, Mouche, Rosario– como posibles temas de la sonata. La equivalencia entre el tema masculino y el protagonista, apoyada por la aparente división de la novela en tres partes que corresponden a las tres secciones de la sonata –Exposición, Desarrollo, Reexposición–, y por un similar uso de la sonata por parte de Carpentier en *El siglo de las luces*, creó muchas esperanzas. Sin embargo, también este intento de vinculación formal entre *Los pasos perdidos* y la forma de sonata fracasó debido a la inexactitud en la adjudicación del orden de aparición de los temas secundarios.

Antes de proceder al último eslabón en nuestro análisis hemos descartado la forma de rondó y la del tema con variaciones por no guardar casi ningún parecido con la novela.

Por último, nos hemos ocupado de las formas binaria y ternaria y es precisamente aquí donde creemos que hemos dado en el clavo. Apoyándonos en aquellos que veían en *Los pasos perdidos* una cantata hemos tomado esta afirmación como punto de partida y, por fin, nos dimos cuenta de que si encontrábamos un tema que sostuviera tal idea, esta sería correcta. Y así ha sido.

En un principio, ha habido que establecer la división interna de la novela que, en nuestra opinión, corresponde a la forma ternaria, una estructura que era frecuente en las cantatas barrocas. A continuación, hemos designado el arte como vehículo temático de *Los pasos perdidos*, a través del cual el protagonista reflexiona sobre el mundo, nos hace conocer sus opiniones y expresa sus juicios. Siguiendo tal premisa hemos llegado a dividir cada una de las partes principales en otras tres secciones que guardan una relación temática entre sí, creando una serie de formas «da capo», que –como es bien sabido y como venimos afirmando– son una de las piedras fundamentales de la construcción de las cantatas barrocas.

Antes de hacer una conclusión final, habrá que verificar la elección que hemos hecho a la hora de escoger el tema principal de *Los pasos perdidos*, es decir, la creación artística. Para esto, permítasenos citar aquí a Eduard Hodoušek (1979).

Nuestro héroe anónimo evidencia a través de su historia la veracidad de un conocimiento científicamente comprobado, a saber: que el arte es una cuestión no solo personal sino altamente social; que la creación artística está fuertemente trabada con el ambiente, de la que parte, y con la sociedad, para la que es

destinada; que el artista no puede desarraigarse de su sociedad, porque esto significaría su final como artista (Hodoušek, 1979: 245) (trad. J. M.).

Es el arte el tema que ocupa un puesto privilegiado dentro de la novela y en caso de seguirlo podemos encontrar la anhelada estructura subyacente.

En definitiva, si existe alguna estructura musical que esté debajo de *Los pasos perdidos* y nosotros estamos convencidos de que sí, es la de una forma ternaria mayor, dividida, a su vez, en otras tres formas ternarias menores.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

ACOSTA, Leonardo (1981). *Música y épica en la novela de Alejo Carpentier*. La Habana: Letras cubanas.

ALONSO, Silvia (2001). *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Ed. Biblioteca nueva.

ÁLVAREZ DEL REAL, María Eloísa (1990). *Diccionario de términos literarios y artísticos*. Panamá: América.

ANDRADE, Mario (1991). “Prefacio interesantísimo” y “La esclava que no es Isaura”. En: SCHWARTZ, Jorge (ed.). *Las Vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Andrade Madrid: Cátedra, pp.120-134.

BAHNÍK, Václav et al. (1974). *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda.

BAJTÍN, Mijaíl (1988). *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

BECERRA, Eduardo (2008). “Proceso de la novela hispanoamericana contemporánea. Del llamado regionalismo a la supuesta nueva novela: 1970 – 1975”. En: BARRERA, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra.

BELNAP, Jeffrey Grant, (1993). *The Post-Colonial State and the 'Hybrid' Intellect: Carpentier, Ngugi, and Spivak*. Irvine: University of California Press.

BRETÓN, André (1988). “Segundo Manifiesto del Surrealismo (1930)”. En: RAMONEDA, Arturo. *Antología de la Literatura Española del siglo XX*. Madrid: SGEL.

BROWN, Calvin S. (1987). *Music and literature: a comparison of the arts*. Hanover: University Press of New England.

- BURGUERA, María Luisa (2008). *Textos clásicos de teoría de la literatura*. Senabre, Ricardo (pról.). Madrid: Cátedra.
- BUSH, Roland E., (1985). "The Art of Fugue: Musical Presence in Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*". *Latin American Music Review*, vol. 6 n° 2, pp. 129-151.
- CADILHAC, Paul-Émile (1924). *La pastorale*. Paris: J. Ferenczi.
- CAGE, John (1961). *Silence*. Cambridge: Institute of Technology Press.
- CARPENTIER, Alejo (1974). *Concierto barroco*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- CARPENTIER, Alejo (1976a). *Crónicas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1976b). *Razón de ser*. Caracas: Ediciones del Rectorado, Universidad Central Venezuela.
- CARPENTIER, Alejo (1978a). *El reino de este mundo*. Barcelona: Edhasa.
- CARPENTIER, Alejo (1978b). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Barral editores.
- CARPENTIER, Alejo (1978c). *El siglo de las luces*. Barcelona: Barral editores.
- CARPENTIER, Alejo (1979). *Ztracené kroky*. Hodoušek, Eduard (trad.). Praha: Odeon.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *Obras completas*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- CARPENTIER, Alejo (1984). *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CARPENTIER, Alejo (1989). *Svěcení jara*. Praha: Práce.

- CARPENTIER, Alejo (1991). *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- CORTÁZAR, Julio (1984). *Rayuela*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- ČERNUŠÁK, Gracian (1964). *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton.
- DARÍO, Ruben (1976). *Autobiografías*. Anderson, Imbert (pról.). Buenos Aires: Ediciones Marymar.
- DARWIN, Charles (2004). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Londres: Penguin.
- DILL, Hans-Otto (1987). Alejo Carpentier, teórico de la literatura hispanoamericana. *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 16, pp. 145-166.
- DONINGTON, Robert (1968). "Monteverdi's First Opera". En: ARNOLD, Denis; FORTUNE, Nigel (eds.). *The Monteverdi Companion*. Londres: Faber and Faber.
- ECO, Umberto (1967). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- EXPÓSITO, Gladys de (1985). "Carpentier y Beethoven al alimón". *Ventanal: Revista de Creación y Crítica*, vol. 11, pp. 54-57.
- FOLEY, John Miles (1991). *The Theory of Oral Composition*. Bloomington: IUP.
- FORGUES, Roland (1999). *Mujer, creación y problemas de identidad en América Latina: Alejo Carpentier versus Gabriel García Márquez*. Venezuela: Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones.
- FRANCO, Jean (1990). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.

GÁLVEZ ACERO, Marina (2008). “La narrativa regionalista”. En: BARRERA, Trinidad (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Ediciones Cátedra.

GELADO, Viviana (2008). “La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier”. *AletriA*, vol.17, pp. 67-73.

GILSON, Étienne (1963). *Introduction aux arts du beau*. Paris: Virin.

GIRGADO, Luis Alonso (1990). *Antología de la poesía hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Alhambra Logman.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2000). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ (2006). “Resultado creativo de la convergencia estructural entre las formas musicales y literarias”. *Imafronte*, nº 18, pp. 19-27.

GROUT, Donald Jay (1984). *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza editorial.

HANSLICK, Eduard (1947). *Lo bello en música*. Buenos Aires: Ricordio Americana.

HARNONCOURT, Nikolaus (1969). *Claudio Monteverdi's L'Orfeo: An Introduction*. Hamburgo: Teldec Schallplatten

CHORNIK, Katia (2010). “Ideas evolucionistas en «Los orígenes de la música y la música primitiva», un ensayo inédito de Alejo Carpentier”. *Resonancias*, vol. 26, pp. 41-55.

KAYSER, Wolfgang (1968). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.

KUTEISCHIKOVA, Vera (1975 [1965]). “Una novela y la responsabilidad del artista” y “Versión al ruso de Los pasos perdidos, de Alejo Carpentier”, *Literatura soviética*, vol. 11, pp. 197-200.

LASSUS, Marie-Pierre (2005). “La estructura musical de Los pasos perdidos o «el sonido secreto»”. *Revista de Casa de las Américas*, nº 238, pp. 51-61.

LEANTE, César, (1970). “Confesiones sencillas de un escritor barroco”. En: GIACOMAN, Helmy (ed.). *Homenaje a Alejo Carpentier*. Nueva York: Las Américas Publishing Co.

LÓPEZ, Irene (2006). *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos*. Salta: Universidad Nacional de Salta.

LUKAVSKÁ, Eva (2003). „Zázračné reálno“ a magický realismus. Brno: Host.

MALCUZYNSKI, Marie Pierrette (2002). “Interdiscursividad textual”. *Sociocriticism*, vol. XVII, nº 1&2, pp. 29-46.

MENDILOW, Adam A. (1952). *Time and the Novel*. London: Peter Nevill.

MEYER, Leonard B. (1973). *Explaining Music*. Berkeley: University of Carolina Press.

MLČOCH, Jan (2011). “Reflexión sobre la imagen de Europa y la de América Latina vistas a través de la música en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier”. *Studia Romanistica*, vol. 11, nº 1, pp. 91-97.

MLČOCH, Jan (2014). “Algunas observaciones sobre el empleo de la música en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier”. En: LOSADA PALENZUELA, José Luis; ZIARKOWSKA, Justyna (eds.). *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 149-155.

MÜLLER-BERGH, Klaus (1972). *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*. New York: Las Américas Publishing.

NAVRÁTIL, Miloš (2003). *Dějiny hudby*. Olomouc: Votobia.

ONG, Walter J. (1982). *Orality and Literacy: the technologizing of the word*. New York: Methuen Press.

PADURA FUENTES, Leonardo (2002). *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica

PALERMO, Zulma (1972). “Aproximación a Los pasos perdidos”. En: *Historia y Mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambiero, pp. 87-120.

PAZ, Octavio (1972). *El arco y la lira*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PEROSIO, Graciela (1972). “Los pasos perdidos: Olvido y reminiscencia”. En: *Historia y Mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Fernando García Cambiero, pp. 121-138.

PETRŮ, Eduard (2000). *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc: Rubico.

PRZYSTALSKA, Mónica (2003). “Escritores hispanoamericanos y su música”. *Revista del Cesla*, nº 5, pp.149-165.

RAMA, Ángel (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI editores.

RICOEUR, Paul (1984). “La vida: un relato en busca de un narrador”. En: *Educación y política*. Buenos Aires: Editorial Docencia, pp. 45-58.

RINCÓN, Carlos (1977). “La poética de lo real maravilloso americano”. En ARIAS, Salvador (comp.). *Compilación de textos sobre Alejo Carpentier*. L Habana: Casa de las Américas.

- ROUSSEAU, Jean-Jacques (2007). *Diccionario de Música*. Madrid: Akal.
- RUBIO NAVARRO, Gabriel María, (1999). *Música y escritura en Alejo Carpentier*. Alicante: Universidad de Alicante.
- SADIE, Stanley; TYRRELL John (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- SÁNCHEZ ZAMORANO, José Antonio (1990). “«El siglo de las luces»: una sonata de Alejo Carpentier”. *Philologia Hispalensis*, vol. V, pp. 327-345.
- SARTRE, Jean-Paul (1960). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- SPENCER, Herbert (1858). “On the Origin and Function of Music”. *Essays: Scientific, Political, and Speculative*, vol. 1, pp. 359-384.
- TARASTI, Eero (1994). “Sobre las estructuras elementales del discurso musical”. *Revista Criterios*, vol. 31, nº 1-6.
- TAYLOR, Karen (1977). “La creación musical en *Los pasos perdidos*”. *Nueva revista de filología hispánica*, vol. XXVI, p. 141-153.
- VAN ROSUMM-GUYON, Françoise (1989). “Puntos de vista o perspectiva narrativa. Teorías y conceptos críticos”. En: *Textos y contextos. Una ojeada en la teoría literaria mundial II*. La Habana: Ed. Arte y Literatura, pp. 289-336.
- VANSINA, Jan (1961). *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology*. Chicago: Aldine and London: Routledge & Kegan Paul.
- WALLASCHEK, Richard (1893). *Primitive Music: An Inquiry into the Origin and Development of Music, Songs, Instruments, Dances, and Pantomimes of Savage Races*. Londres: Aberdeen University Press.
- WELLEK, René; WARREN, Austin (1996). *Teorie literatury*. Olomouc: Votobia.
- ZENKL, Luděk (1984). *ABC hudebních forem*. Praha: Editio Praga.

ZIMA, Peter (1998). *Literární estetika*. Olomouc: Votobia.

Cubaliteratura. [EN LÍNEA] Accesible en http://www.cubaliteraria.cu/monografia/grupo_minorista/declaracion.html. [10 de agosto de 2014].

Real Academia española [EN LÍNEA] Accesible en <http://www.rae.es/> [10 de agosto de 2014].

Entrevista de J. Soler «A fondo» (1977) [EN LÍNEA] Accesible en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1977/1067330/> [10 de agosto de 2014]

LISTA DE ABREVIATURAS

Cfr.	cónfer.
RAE	Real Academia Española.
ERDEM	<i>El reino de este mundo</i>
LPP	<i>Los pasos perdidos</i>
SDL	<i>El siglo de las luces</i>
CB	<i>Concierto barroco</i>

LISTA DE TABLAS

I Repercusión de voces	39
II Esquema de la fuga	39
III Cualidades musicales de la sonata	41
IV Tonalidad en Exposición y Reexposición de la sonata.....	41
V Formas binaria y ternaria.....	46
VI Verbos que expresan sonidos en novelas escogidas de Alejo Carpentier... 56	
VII Adaptación de <i>Los pasos perdidos</i> al molde estructural de una suite	83
VIII Número de páginas.....	84
IX Repetición	97
X Leitmotiv	100
XI Relación entre actividades y su dimensión temporal	111
XII Correspondencia de los temas de la sonata y los equivalentes en <i>Los pasos perdidos</i>	114
XIII Estructura de la sonata aplicada a <i>Los pasos perdidos</i>	125
XIV Rondó	126
XV Temas del rondó	126
XVI Forma ternaria y su aplicación a <i>Los pasos perdidos</i>	131
XVII División de la parte A	135
XVIII División de la parte B	148
XIX División de la parte A'	152
XX Forma ternaria aplicada a <i>Los pasos perdidos</i>	154

STRESZCZENIE

STRUKTURA MUZYCZNA POWIEŚCI *PODRÓŻ DO ŹRÓDEŁ CZASU* ALEJO CARPENTIERA

Przedstawiona rozprawa doktorska o powyższym tytule dotyczy powiązań osnowy narracyjnej jednej z najznakomitszych powieści kubańskiego pisarza z wpisaną w wątki fikcji powieściowej zróżnicowaną dynamiką struktur kompozycji muzycznej.

Powieść Alejo Carpentiera od chwili gdy po raz pierwszy została opublikowana w 1953 roku, wciąż wzbudza podziw i fascynację zarówno krytyków literatury, jak i czytelników. Ilość poświęconych jej opracowań krytycznych, literackich analiz i esejów sprawiła, iż powieść ta stała się jednym z kanonicznych już tekstów należących do współczesnej klasyki powieści latynoamerykańskiej XX wieku, reprezentując kunszt pisarski najwyższej próby znakomitych pisarzy kubańskich.

Fascynacja muzyką towarzyszyła Carpentierowi od początków jego pisarstwa, zajmując miejsce znaczące w opracowaniach krytycznych poświęconych jego twórczości. Faktem jest jednak, iż opracowania te opierały się głównie (za wyjątkiem takich utworów, jak *El siglo de las luces* i *Acoso*) na wyszukiwaniu i opisywaniu kontekstów muzycznych twórczości kubańskiego pisarza w sposób nie przekraczający granic linearnych szkiców biograficzno-przyczynkarskich, poszerzających głównie literacki horyzont badań dokumentalnych poświęconych pisarzowi. Sam Carpentier w niejednej swojej wypowiedzi, czy też wywiadzie podkreślał głównie taki właśnie charakter zainteresowania krytyków obecnością muzyki w jego powieściach i opowiadaniach.

Można więc powiedzieć, iż do tej pory nie ukazało się jeszcze opracowanie monograficzne, którego założeniem metodologicznym byłaby próba zbadania, w jaki sposób funkcjonują mechanizmy techniki narracyjnej Carpentiera niejako w „dwugłosie” ze strukturami muzycznymi, powiązanymi i wpisanymi w osnowę literacko-muzyczną proponowanej przez autora pisarskiej fikcji, w odniesieniu do

wybranej przez nas i stanowiącej przedmiot badawczy niniejszej dysertacji, wybitnej powieści Kubańczyka – *Podróż do źródeł czasu*.

Tym samym, przedstawiona rozprawa doktorska stawia sobie za cel naukowy zbadanie i przedstawienie sposobów wprowadzenia struktury muzycznej w wątki narracyjne zaproponowanej powieści oraz zbadanie wzajemnych relacji w przestrzeni tkanki narracyjnej oraz estetyki powieściowej i jej wewnętrznej dramaturgii w przebiegu omawianego procesu poszerzenia skali narracji o dynamikę struktur muzycznych współtworzących specyficzną, „dwugłosową” poetykę pisarskiego mistrzostwa Alejo Carpentiera.

Aby wprowadzić czytelnika w meandry rozpatrywanego tematu, **Rozdział pierwszy** rozprawy opracowany został jako syntetyczne wprowadzenie w formację kulturową Kubańczyka, w proces jego twórczego dojrzewania „pomiędzy” Europą i Ameryką, specyfiką życia kulturalnego na Kubie, zanim jeszcze Alejo Carpentier opuścił w niemal spektakularnych okolicznościach Wyspę, by dotrzeć do Paryża i tam poszerzać horyzonty swojej artystycznej wizji pisarskiej, stanowiącej nie tylko narracyjny ale też i w bardzo szerokim i oryginalnym kontekście - filozoficzno-eseistyczny ogląd zjawisk artystycznych i ideologicznych, znaczących przestrzeń polemiki kulturowej pomiędzy Starym i Nowym Światem.

W rozdziale tym, podkreślone zostało znaczenie kontaktu Carpentiera z głównymi nurtami artystycznymi XX wiekowej Europy, głównie nurtem surrealizmu, który po latach artystycznych i filozoficznych poszukiwań pisarza, stał się dla niego zasadniczym punktem odniesienia dla wykreowania słynnej teorii „lo real-maravilloso” („rzeczywistości cudownej”) - jako jednej z najważniejszych koncepcji literacko-filozoficznych, określających zarówno współcześnie, jak też i głęboko historycznie – „barokową” tożsamość Ameryki Łacińskiej. Na gruncie twórczego rozwoju pisarza, trudno było we fragmencie kulminacyjnym pierwszego rozdziału rozprawy nie odwołać się, czy raczej – nie przywołać – tego etapu świadomości pisarskiej Carpentiera. Bez niego bowiem trudno byłoby zrozumieć obecne w omawianej powieści, jaka stanowi bazę przedstawionej rozprawy, wątki narracyjne i ich kulturowe, niemal symboliczne konotacje.

W **Rozdziale drugim**, zadaniem naszym było powiązanie ze sobą dwóch różnorodnych systemów artystycznej wypowiedzi, jakimi są – muzyka i literatura. Autor rozprawy, piszący te słowa, starał się wskazać źródła powstania ich obu oraz towarzyszące im teorie na gruncie badań literaturoznawczych w minionym stuleciu. Staraliśmy się także przedstawić specyfikę obu tych systemów artystycznej ekspresji, przede wszystkim zaś, różnice, jakie je dzielą. Tak potraktowane zbliżenie do obu odmiennych dziedzin sztuki na gruncie teorii filozoficzno-literaturoznawczych pozwoliło nam skoncentrować uwagę badawczą na sposobie wprowadzenia w tkankę narracji literackiej odniesienia do konkretnych struktur muzycznych, z ich tradycją i rygiem muzycznego schematu. Staraliśmy się jednak wyprowadzić czytelnika przedstawionej dysertacji poza opis uwarunkowań jedynie formalnych, stanowiących szczególne wyzwanie dla pisarza próbującego nadać harmonię swojemu dziełu w przestrzeni symbiozy sztuk. Jako klucz do zrozumienia głębszych powiązań pomiędzy obydwoma systemami wypowiedzi w obrębie dzieła literackiego wybraliśmy kategorię czasu („tempa”) w utworach muzycznych i trudności w przełożeniu tej jakości estetyczno-formalnej na dynamikę literackiej wypowiedzi oraz układ wewnętrznej dramaturgii utworu literackiego. Rozwijając te podstawowe wątki metodologiczne Rozdziału drugiego, wkraczamy na teren klasyfikacji wiodących form muzycznych związanych głównie z epoką baroku. Zgodnie z preferencjami samego pisarza, te właśnie formy uznajemy za najistotniejsze dla naszego studium badawczego.

Znaczenie poznawcze ma dla nas niewątpliwie fakt, iż właśnie te a nie inne konstrukcje muzyczne właściwie były historii muzyki XVII i XVIII stulecia i właśnie im – najświetniejszym muzycznym strukturom epoki Baroku poświęcił Carpentier tak wiele uwagi, zarówno w swoich rozważaniach eseistycznych, jak i w twórczości literackiej. Trudno też nie odwołać się w naszych refleksjach do stwierdzenia pisarza, iż za styl najbardziej „autentyczny”, uniwersalny, jedyny właściwy tożsamości Ameryki Łacińskiej, on sam uważa Barok, w najszerszym znaczeniu tego terminu (obejmującym zarówno historię Ameryki, jak i „rozrzućną naturę” jej synkretycznej, transkulturowej współczesności.) Rozdział drugi zawiera też dwa podrozdziały, w których skupiona została nasza uwaga na ekspresji muzycznej, jaka w przełożeniu na warstwę tekstu pogłębia znaczenie niejako „zaszyfrowanych”

kulturowych aluzji, a także służy zintensyfikowaniu głębi nastroju wybranych wątków powieści.

Rozdział trzeci w założeniu autora niniejszej rozprawy centralizuje rozważania i refleksje natury ogólnej zawarte w Rozdziale drugim, skupiając je w rozdziale kolejnym na konkretnej praktyce narracyjnej Carpentiera w omawianej powieści, zgodnie z założeniami jego estetyki powieściowej, w której polifonia narracji i technika struktur muzycznych stają się nośnikami zaszyfrowanych konotacji, projekcji symbolicznych tekstu oraz jego wymiaru ideologicznego.

Część syntetyzującą poszczególne, stopniowo omawiane wątki pracy, stanowi niewątpliwie **Rozdział czwarty**, podzielony na 7 podrozdziałów.

Każdy z nich skupiony jest na złożonym powiązaniu tekstu z konkretną formą i strukturą muzyczną. Wszystkie formy muzyczne, o jakich mowa była w rozdziale drugim zostały teraz wplecione, na wzór modelu polifonii, w dwugłos narracyjno-muzyczny. Skupiliśmy najpierw naszą uwagę na suicie barokowej – kolejne jej tańce różnią się wewnętrzną dynamiką, wymaganym tempem muzycznej interpretacji, ewokacją nastroju. Staraliśmy się wykazać, iż pomimo silnych i wyraźnych podobieństw – powieść składa się z sześciu części, podobnie jak typowa dla baroku suita – warstwa narracyjna powieści nie „przekłada” się na muzyczną strukturę suity. Do wysunięcia podobnego wniosku skłoniła nas obserwacja, iż układ wewnętrznej dramaturgii tekstu nie przekłada się na linię wewnętrznej dynamiki suity barokowej. Poruszamy problem powtórzenia, repetycji. Ten związany nierozłącznie ze strukturą kompozycji barokowej element wiążący tkanę kompozycyjną muzycznej barokowej „narracji”, niezwykle trudno jest wprowadzić w strukturalną ośnowę powieści. Odpowiedni podrozdział Rozdziału czwartego podejmuje zatem kwestię tzw. „leitmotiwu” potraktowanego właśnie jako doskonały przykład „repetycji”. W warstwie tekstowej powieści odpowiada ona „układowi” figur powieściowych bohaterów – tych, którzy już „przeminęli”, postaci zarówno istniejących realnie, jak i fikcyjnych...

Kolejnemu podrozdziałowi przypisujemy fugę. Będąc doskonałą „przedstawicielką” muzycznej polifonii, mimo wszystko nie znajduje dla siebie

wiarygodnego partnera w literackiej fikcji Carpentiera. Staraliśmy się wykazać, iż nie pojawia się w tekście powieści motyw tak intensywnie dominujący, czy raczej „wiodący”, jaki mógłby w pełni odpowiadać „tożsamości” barokowej fugi, mimo, iż jesteśmy w stanie wykazać obecność w tekście powieści wątków o estetyce literackiej polifonii.

Podrozdział kolejny, skojarzony z formą sonaty, analizowaliśmy w kontekście trzech głównych bohaterów powieści: narratora, Rosario oraz Mouche. Jakkolwiek w niektórych fragmentach tekstu Carpentier traktuje te trzy wiodące postaci jako konfigurację, jaka mogłaby odpowiadać strukturze sonaty, to jednak problem w obrębie struktury narracji wynika z niekompatybilności działań bohaterów powieści (narracyjnych „punktów ciężkości”) z dynamiką sonaty... Mimo to, ten właśnie podrozdział informuje czytelnika o niezwykle ważnej i specyficznej roli, jaką pełnia w powieści postaci kobiet...

W podrozdziale 4.6 odrzuciliśmy także podobieństwa pomiędzy strukturą narracji powieściowej a odpowiednio - strukturą muzyczną rondo oraz tematu z wariacjami, nie mogąc wykazać przystawalności tych struktur na osi – tekst i konfiguracje muzyczne.

W końcowej części rozprawy sugerujemy naszą opinię odnośnie struktury dominującej w powieści *Podróż do źródeł czasu*. Podkreślamy, jako wniosek, do którego doprowadziła nas szczegółowa analiza tekstu, iż wielu filologów, teoretyków literatury, którzy poświęcili swoją uwagę obecności muzyki w przestrzeni tekstu powieści, skupiło się – jak sądzimy, w sposób niewłaściwy – na strukturach muzycznych o bardzo złożonej budowie, pomijając jakości, które nie ujawniają się jako kompatybilne z budową powieści poprzez swoją imponującą złożoność, ale to właśnie one są elementami znaczącymi i „wystarczającymi”, by wykazać adekwatność powiązań w dialogu tekstu ze strukturą muzyczną, jaka zostaje w niego świadomie przez autora powieści wpisana. I tu uważamy za słuszne zasugerować, iż chodzi o formy muzyczne binarne lub „trynarne”, jakie przynależą do takich struktur muzyki baroku jak opera, kantata lub oratorium.

Tacy badacze jak Leonardo Acosta, czy też José Antonio Sánchez Zamorano zawarli w swoich artykułach wypowiedzi Carpentiera na temat inspiracji,

jaką były dla pisarza w procesie tworzenia analizowanej przez nas powieści właśnie takie formy muzyczne jak kantata, czy też opera. Potwierdzenie odnajdujemy w samym tekście powieści – kiedy rozpoczyna się narracja, dowiadujemy się z wypowiedzi narratora, iż jego pragnieniem było w jakimś momencie życia, skomponowanie kantaty na bazie tekstu „*Prometeusz skowany*” Shelleya.

Również, już w gęstwinie dżungli, bohater powieści powraca do procesu komponowania i wybiera, jako formę kompozycji – kantatę. Tak więc, ta właśnie barokowa struktura muzyczna pojawia się nie jeden tylko raz w tekście powieści.

Konieczne zatem było w przedstawionej rozprawie rozstrzygnięcie wątpliwości formalnych odnośnie formy kantaty, do której autor niejednokrotnie odwołuje się w omawianej powieści.

W każdym razie, wybór nasz padł na temat złożony, obecny w całej warstwie konstrukcyjnej powieści i podlegający wielorakim konfiguracjom formalnym sugerowanym przez autora powieści w przestrzeni pełnej narracji powieściowej.

Temat wybrany – to w najszerszym znaczeniu słowa – sztuka, czy też, nieco inaczej to ujmując, twórczość artystyczna.

Podzieliliśmy powieść na trzy części. Pierwsza z nich, to „sztuka zafałszowana jako rutyna”. Dzieli się ona następnie na trzy kolejne części: „zła sztuka, jako rutyna”, „sztuka jako porażka” oraz „zła sztuka jako fałsz”. Po tej części następuje koda, która pełni funkcję pomostu pomiędzy częścią pierwszą i kolejno następującą po niej częścią drugą. Kodę natomiast określiliśmy mianem – „Sztuka jako reminiscencja”.

Część główna, której tytuł brzmi „Sztuka jako bolesne objawienie” łączy w sobie element objawienia z elementem konfrontacji. W końcu – „Sztuka jako siła wiodąca w kierunku nieuchronnej porażki” – w tej części rozprawy powracamy – jakkolwiek modyfikując częściowo temat – do punktu wyjścia, jakim jest – porażka. Analogicznie do części poprzednich, ta ostatnia również dzieli się na trzy mniejsze fragmenty, powiązane z poprzedzającymi je: „Sztuka jako zafałszowanie”, „Sztuka jako reminiscencja” oraz „Sztuka jako porażka”.

Konkludując, możemy stwierdzić, iż struktura muzyczna powieści ***Podróż do źródeł czasu*** Alejo Carpentiera, jaką poddaliśmy analizie w przedstawionej pracy, to kantata ternaria, której każda część dzieli się na trzy mniejsze, w zgodzie z trzema kryteriami, jakie stanowią:

1. układ formalny tekstu;
2. powiązanie z epoką baroku, tak bliską Carpentierowi i w końcu -
3. osobiste wyznanie pisarza na temat jego dzieła.