La música y el mito en *Los pasos perdidos*

Heidi Backes *University of Wisconsin (Madison)*

Publicado en el año 1953, *Los pasos perdidos*[1] de Alejo Carpentier (1904-1980) es considerado por los críticos literarios como uno de los precursores del Boom latinoamericano. Sin embargo, aunque fuera de ese período literario, esta novela ha sido una gran influencia para los autores del Boom; de hecho, el uso de la música en dicha novela demuestra el comienzo de lo mágico y mítico en la novela del período. Carpentier heredó su gusto por la música de sus padres, y llegó a ser un gran musicólogo especialmente enfocando sus estudios en la música cubana. Su gran conocimiento de la orquesta sirve como la base fundamental de esta novela, alrededor de la cual todos los elementos mágicos se juntan. El presente trabajo examina el efecto de la música en *Los pasos perdidos* poniendo especial atención en tres puntos: primero, el contraste entre el romanticismo y el barroco en la novela; segundo, el papel específico de la música romántica en la obra (especialmente la "Novena Sinfonía" de Beethoven) y la alusión que hace a la sociedad moderna; y, finalmente, el efecto de la música en el tiempo narrativo y la estructura de la novela como una orquesta.

En *Los pasos perdidos*, Carpentier presenta un tipo de lucha entre el barroco y el romanticismo, y lo hace de varias maneras. Es importante notar que Carpentier utiliza el estilo barroco para escribir esta novela, y así demuestra repetidamente su estilo literario preferido. Según Zulma Palermo en su ensayo "Aproximación a *Los pasos perdidos*," el estilo barroco es evidente en la novela "por medio del manejo del lenguaje caracterizado por los períodos extensos, el léxico sorprendente, la recurrencia a términos exquisitos dentro del contexto que encierra a la obra, el encabalgamiento, la reiteración" (91). Verity Smith también nota el uso del barroco en la obra de Carpentier y explica: "Carpentier favors the Baroque, viewing it, like other Latin American writers, as the style most appropriate to communicate the continent's character" (52).

Carpentier paralela su obra con los elementos de la música barroca, especialmente por el punto-contrapunto, que es evidente a través de la novela. Por su experiencia como estudiante de arquitectura,[2] Carpentier incluye su conocimiento sobre la construcción de edificios muchas veces a través de su obra. De hecho, la novela empieza con una descripción detallada de la casa del narrador: "Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de las columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia" (5). Esta casa inmensa y severa sirve como el primer ejemplo del contraste entre los dos mundos examinados en la novela. La actitud indiferente que tiene el narrador hacia una casa normalmente considerada magnífica es el comienzo del argumento de Carpentier a favor del estilo barroco; desde la primera frase, es evidente que el narrador comparte el mismo punto de vista que Carpentier en cuanto a su aversión al romanticismo.

Carpentier también detalla la vista del narrador desde su ventana en la primera etapa del viaje: "Más allá del Palacio de los Gobernadores, con sus columnas clásicas sosteniendo un cornisamento barroco, reconozco la fachada Segundo Imperio del teatro donde anoche. . . nos acogieran, . . . los marmóreos drapeados de las Musas custodiadas por bustos de Meyerbeer, Donizetti, Rossini y Herold" (47). La primera mención de los estilos clásico y barroco, los cuales están mezclados en el edificio del Palacio, otra vez señala el contraste entre ellos. La descripción que sigue, con los bustos de los compositores de ópera del siglo XIX, destaca la transición entre los dos períodos; además de escribir óperas, estos compositores escribían música sagrada para las iglesias, lo cual es debido a la influencia del período barroco. Es decir, estos compositores representan una yuxtaposición de los estilos barroco y clásico, y sus estilos influyeron a algunos de los grandes compositores del período romántico, entre ellos Richard Wagner.[3]

El contraste austero entre los dos lugares principales—la ciudad y la selva—también demuestra el punto-contrapunto del barroco. Aunque Carpentier no menciona un lugar específico, se supone que la ciudad es una representación de Nueva York.[4] Desde el principio de la novela, la descripción de la ciudad y sus habitantes es bastante pésima; como dice Mocega-González, "[p]or las calles, interminables laberintos, se mueve una multitud agitada por la prisa en busca de una meta inalcanzable por ignorada, para lo cual se desplaza al ritmo de semáforos y semáforos tratando de llegar a la otra orilla" (132). Así se puede ver que la ciudad representa algo poco atractivo, de lo que el narrador quiere alejarse.

En cambio, la selva tiene el efecto opuesto para el narrador. Mientras que mantiene una actitud bastante pesimista hacia el mundo "civilizado" de la ciudad moderna, al entrar en la selva el narrador se encuentra feliz y optimista. Allí deja a su amante, Mouche, por Rosario (una mujer cuyo carácter simboliza la naturaleza de la selva) y empieza a componer su "Treno." En general, el narrador se siente mucho más cómodo en la selva y puede relacionarse mejor con la gente normalmente considerada "no civilizada." De hecho, el narrador experimenta un tipo de auto-evolución, pero al revés: mientras el mundo de la ciudad sigue desarrollándose y avanzando hacia el futuro, la selva y sus habitantes (incluyendo al narrador) parecen viajar al pasado primitivo de la humanidad. Según Edwin Williamson, editor de *Cervantes and the Modernists: The Question of Influence*, la selva "is a primitive place where everything feels new and innocent; indeed, it is the sort of place Carpentier would ideally have liked the Latin American artist to work in—a truly American environment, untouched by the sick culture of Europe" (112).

Cuando tiene que volver a la ciudad para recoger más papel, el narrador realmente se da cuenta del contraste entre los dos lugares y sufre un tipo de choque cultural. Smith observa un elemento importante en el regreso del narrador: "It is being cut off from nature's sustaining presence that is seen as the cause of artistic sterility, something which helps to account for the prominence given to the Romantics" (41). Después de regresar a la ciudad, el narrador es totalmente incapaz de componer más de su "Treno." Es decir, la selva y su gente primitiva le proporcionan al narrador la inspiración necesaria para componer música que recuerda el estilo barroco, mientras su estancia en la ciudad le quita totalmente su habilidad de componer. Otra vez, la diferencia entre la ciudad y la selva es sumamente importante en la novela porque también vuelve al argumento principal de Carpentier a favor del barroco.

Palermo reitera el punto-contrapunto de los dos mundos cuando dice:

> El viaje, que sigue constituyendo el código fundamental de la novela, permite esta tercera toma de posición frente a la misma: el desdoblamiento del personaje en Yo y el Otro; la polaridad del Acá y el Allá. Acá y Allá que permiten la interrelación entre la ubicación en lo geográfico y la delimitación entre el yo auténtico y el yo alienado. (99)

Los problemas del narrador vienen de ambos lados, porque su punto de vista depende de dónde está. Al comienzo de la novela, la selva y sus habitantes le parecen el mundo de "Allá," aunque tampoco se relaciona realmente con la ciudad. En cambio, cuando está en la selva, el mundo de "Allá" es la ciudad, y sus habitantes son los "Otros." Pero se puede ver que el narrador realmente no pertenece a ninguno de estos mundos, porque su carácter tiene elementos de—y es influido por—los dos. Por eso está siempre presente esa cuestión del "Yo"; el narrador parece incapaz de definir su papel en ambos mundos. Según Raymond Williams, "[o]nce he begins his return trip he realizes that he does not fit into modern society and that his role as a creative artist is to mediate between contemporary and prehistoric times" (31). Paralelo a Carpentier, el narrador finalmente utiliza su arte como una manera de yuxtaponer lo antiguo con lo moderno.

La música tiene un gran papel en destacar la diferencia entre la ciudad y la selva. Carpentier cita a varios compositores y sus obras a través de la novela, pero especialmente se enfoca en la música romántica, y siempre en forma negativa. Esto le ayuda a establecer la importancia de la música—y la escritura—barroca. En general, se relaciona la música barroca con la selva, mientras la música romántica es más prominente en la ciudad. A través de su viaje el narrador escucha varios tipos de música y, a medida que se aleja de la ciudad y entra en la selva, escucha cada vez más música barroca.

El canto gregoriano del Fray Pedro de Henestrosa es la última canción que escucha el narrador antes de entrar en la parte más densa de la selva, y Carpentier incluye la letra del canto para el lector: "Sumite psalmum, et date tympanum: / Psalterium jocundum cum citara. / Buccinate in Neomenia tuba / In insigni Dei solemnitatis vestrae" (127). Éste es un salmo de diecisiete líneas, pero Carpentier solamente incluye las únicas dos líneas que hablan de la música: una pandereta anciana, el arpa, la lira y la trompeta. La inclusión de estos instrumentos, pero particularmente ese tipo de pandereta anciana y la lira que ya no se usan, es muy importante porque señala la entrada inminente del narrador a otro período histórico.

Después de encontrar la señal de las tres letras V, el narrador oye los ruidos de algunos instrumentos: "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" (173). La descripción de estos ruidos es muy distinta a la de la música romántica en esta novela. Carpentier le da al lector un sentido de lo primitivo por este pasaje. Se puede ver que el narrador se emociona mucho por el concierto nativo, pero también tiene miedo de lo desconocido. Como todavía no se ha amoldado al mundo de la selva, hay varias etapas—o "pruebas"—que tiene que pasar para adelantarse hacia el pasado primitivo de la música. Después de despertarse al día siguiente, dice: "comprendí que había pasado la Primera Prueba" (174).

Cuando el narrador descubre, por fin, los instrumentos, empieza su camino hacia el origen de la música—y de la humanidad. En una escena semejante a Génesis, el narrador es testigo a la creación de la música en una ceremonia fúnebre. La descripción detallada que incluye Carpentier de esta ceremonia da la impresión de lo misterioso y lo mágico, y lo entrelaza todo con la música. La ceremonia es un funeral primitivo de un cazador de la tribu, y el narrador presta mucha atención al uso de los instrumentos y las voces durante la ceremonia: "...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" (195). Sigue describiendo las voces casi sobrenaturales de los participantes, y concluye diciendo:

> 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 con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música. (196)

Esta es, tal vez, la parte más importante de la novela, porque el narrador se da cuenta de los orígenes mágicos de la música, y ahora puede aplicar las teorías de los historiadores de música a lo que ha visto en la selva. Según Smith, "[t]his is the performance which the narrator views as that which saw the birth of music. Thus religion, ritual, birth, death, music and verbal utterance... all come together at this point" (35). La evolución de la música a través de la Palabra y los ritmos primitivos de esta gente también dan apoyo al barroco porque, según el narrador, ésta es la música que más se parece a la forma original.

Aunque *Los pasos perdidos* promueve el estilo barroco tanto en la literatura como en la música, hay un cierto enfoque en la música romántica a lo largo de la novela, especialmente alrededor de la "Novena Sinfonía" de Beethoven. Esta es, sin duda, la obra más famosa de Beethoven, particularmente conocida por su último movimiento: "La Oda a la Alegría." Esta obra—la última de Beethoven—provocó una especie de escándalo público cuando se estrenó por primera vez porque cambió radicalmente las normas establecidas por la música clásica. Como explica Nicholas Cook en su libro *Beethoven: Symphony No. 9*, "The Ninth Symphony seemed to go out of its way to flout established conventions. It was so difficult as to be almost impossible to perform, and so long as to be almost impossible to programme. It introduced voices into the symphony, words into the flagship genre of absolute music" (ix). Las reacciones de la gente hacia esta sinfonía variaron mucho pero poco a poco el público cambió de opinión y, a mediados del siglo XIX, el movimiento romántico reinaba en el mundo musical. Es por eso que Beethoven es conocido como el compositor transitorio entre los períodos clásico y romántico.

La "Novena Sinfonía" es, sobretodo, una vista—o, mejor dicho, un pronóstico—del Apocalipsis y, después, la vuelta triunfal de la bondad humana. Carpentier utiliza su gran conocimiento como musicólogo para escribir una descripción increíblemente detallada de cada movimiento de la sinfonía, enfocándose aquí en la transición entre el Adagio y la Oda:

> [E]l *Adagio* concluye sobre cuatro acordes *pianissimo*, el primero arpegiado, y un estremecimiento, perceptible a través de la transmisión, conmueve la masa coral cuya entrada se aproxima. Adivino el gesto enérgico del director invisible, por el cual se entra, de golpe, en el drama que prepara el advenimiento de la Oda de Schiller. La tempestad de bronces y de timbales que se desata para hallar, más tarde, un eco de sí misma, encuadra una recapitulación de los temas ya escuchados. (100)

Cuando el narrador escucha esta sinfonía por la radio, el lector se entera de que el narrador comparte una historia bastante larga con la "Novena Sinfonía"—a través de su juventud, era la única composición que solía tocar su madre en el piano, y era la sinfonía favorita de su padre. Por eso, llega a tener una admiración y apreciación por la sinfonía y, como todo el mundo civilizado, el narrador la considera como una obra maestra.

No es hasta la Segunda Guerra Mundial que esta composición llega a tener un significado irónico y triste para el narrador; durante su tiempo como militar el narrador

estuvo presente cuando los Nazis la cantaban delante de sus prisioneros. Por eso, de repente, le parece falsa y llena de promesas incumplidas. La letra de la Oda es lo que le provoca más—esta promesa de que "Alle Menschen werden Brüder" y "Roe, wie seine Sonnen fliegen Durch des Himmels prächt'gen Plan, Laufet, Brüder, eure Van, Freudig, wie ein Held sum Siegen" (Cook 108).[5] Las promesas incumplidas de la Oda se extienden a la vida del narrador hasta consumirlo. Por eso, el narrador tiene que huir de todo lo moderno para poder crear su propio "Treno." Según Williamson, "[p]unctuated by this tragic vision of Western civilization wrecked by the barbarism of the Nazis, *The Lost Steps* portrays the creative imagination locked in mortal combat with modern history. The artist can survive only by turning his back on time for as long as he can get away with it" (113-14).

No es por accidente que Carpentier dedique tantas páginas a esta sinfonía, y al Adagio en particular. Carpentier describe este movimiento antes de la Oda como una compilación de temas "rotos, lacerados, hechos jirones, arrojados a una especie de caos que es gestación del futuro, cada vez que pretenden alzarse, afirmarse, volver a ser lo que fueron" (100). El narrador, como muchos críticos actuales, compara el Adagio con el Apocalipsis, y cuando termina la sinfonía dice:

> Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos. Eran la culminación de una ascensión de siglos durante la cual se habían marchado sin cesar hacia la tolerancia, la bondad, el entendimiento de lo ajeno ... Y me aburre, de pronto, esta *Novena Sinfonía* con sus promesas incumplidas, sus anhelos mesiánicos, subrayados por el feriante arsenal de la "música turca" que tan populacheramente se desata en el *prestissimo* final. (103-4)

El narrador, que creyó hace mucho tiempo en las promesas de la Oda, ahora las escucha como palabras insignificantes porque ha visto los efectos de la guerra y lo que realmente hacen los hombres en los momentos trágicos de la historia. Para Beethoven y Schiller, estas palabras representaban la esperanza, pero para el narrador no son nada más que mentiras.

Maynard Solomon explica el razonamiento de la Oda cuando dice: "the Ninth Symphony finds its ideological orientation in the prerevolutionary decade, returning to an undifferentiated idealism saturated with a searing sense of unrealized possibilities possibilities that could be represented only by an unprecedented modernist style and rhetoric" (224). Es por ese idealismo que la "Novena Sinfonía" fue tan escandalosa a

principio, y que en la novela se la acepta casi como el lema de la edad moderna. La reacción adversa del narrador hacia esta sinfonía paralela la historia y la transición al romanticismo. El movimiento barroco (preferido tanto por el narrador como por Carpentier) empezó porque los católicos querían inventar un estilo de música que promoviera la fe en la Iglesia. Por eso, la música barroca tiene una fuerte conexión con la religión. La meta era clarificar los textos sagrados, entonces personas como Bach, Handel y Telemann escribían música didáctica con mucha decoración y muchos detalles instrumentales, utilizando el punto-contrapunto en la mayoría de su obra. En cambio, los románticos querían adaptarse a los cambios que ocurrían en la sociedad de su época. En vez de fijarse en la religión o lo didáctico, los románticos rechazaron la religión como la base de su obra y empezaron a escribir composiciones cada vez más largas y con melodías cada vez más complicadas.[6]

Para el narrador, la idea de rechazar el pasado y tratar de mejorarlo con valores diferentes es algo molesta. En esta novela, el movimiento romántico—y, por eso, la "Novena Sinfonía" de Beethoven—representa el rechazo de la religión, de la tradición y de la memoria de nuestros antepasados. Smith explica: "Carpentier traces the development of a culture which ended in destruction: the mass destruction of the Nazis' 'Final Solution' ... Thus destruction is associated quite unequivocally with an example of the sublime in art" (49). Esta alusión a la sociedad moderna por la música romántica es evidente a través de la novela. Para destacar otra vez el contraste entre la ciudad y la selva, Carpentier hace que la Oda represente la vida del narrador y la ironía de la ciudad moderna. Según Shaw, el narrador tiene "his own awareness of being trapped in a robotlike life of falsehood and repetition," y añade "New York, and implicitly all Western urban society, is seen as enslaved to purely commercial values in which the human personality is ignored or exploited in peace and exterminated in war" (46). Como la música romántica le parece falsa al narrador, la vida moderna también le parece llena de ironía y de esperanzas falsas e incumplidas.

Cuando el narrador vuelve a la ciudad, se da cuenta otra vez de la inutilidad de su vida en el mundo moderno. Ve las docenas de libros en su casa y piensa "[t]oda una literatura que yo había tenido por lo más inteligente ... se me viene abajo con sus arsenales de falsas maravillas" (261). Tanto como la "Novena Sinfonía," los libros modernos ahora le parecen obras mentirosas e irónicas. Mientras da un paseo por la ciudad, pasa por una iglesia donde escucha "una música que ha dejado de ser música para la mayoría de los hombres: canto que se oye y no se escucha" (266-67). En la selva, la Palabra y la música tenían un poder mágico, pero en el mundo civilizado ya no existe esa

creencia ni en la magia ni en la Palabra. Después de esta experiencia en la iglesia, el narrador decide volver a su casa y dice:

> Estas reflexiones me llevaban a pensar que la selva, con sus hombres resueltos, con sus encuentros fortuitos, con su tiempo no trascurrido aún, me había enseñado mucho más ... que la lectura de tantos libros que yacían ya, muertos para siempre, en mi biblioteca. ... Esta calle me ha devuelto al mundo del Apocalipsis. (270)

Es gracias a esta observación que el lector sabe que el mundo moderno no ha cambiado para el narrador desde su viaje a la selva; de hecho, el protagonista parece ser aun más pesimista hacia el futuro moral de la sociedad moderna. Smith comenta que en esta novela "the theme of human destiny is critically examined through the work of Romantic artists" (27). La imagen de Nueva York como víctima del Apocalipsis es bastante fuerte, y hace que el lector piense otra vez en el argumento principal de Carpentier en contra del romanticismo.

Carpentier utiliza la "Novena Sinfonía," el "Treno" del narrador y toda la otra música mencionada en la novela para destacar las diferentes etapas del viaje del narrador. El efecto de la música en este viaje es muy importante en la novela porque, según Palermo, "[l]a música lo aleja y lo devuelve al mundo de *Acá*. Por ella inicia su peregrinaje, por ella decide su retorno irreversible" (101). El papel de la música aquí es el de un guía que le conduce al narrador hacia el tiempo primitivo (por la búsqueda de los instrumentos) y, después, exige su vuelta final al mundo moderno (por la necesidad de papel para continuar trabajando en su "Treno").

Además de empezar y terminar el viaje del narrador, la música también juega un papel importante durante el viaje en sí. Como dice Smith, la música "is used as a punctuation mark in the novel to separate one period from another with, once again, the biographical and historical aspects being made to intertwine at many points in the account" (49). Es decir, Carpentier escribe secciones enteras dedicadas solamente a la música, y cada una de ellas relaciona la música con la vida del narrador. El capítulo IX, por ejemplo, sólo trata de una descripción de la "Novena Sinfonía" y la reacción del narrador hacia ella. El capítulo XXIII describe la ceremonia y el "nacimiento" de la música. Carpentier dedica el capítulo XXIX a los primeros pasos del "Treno" del narrador. Estos son solamente algunos ejemplos; hay muchas secciones a través de la novela que Carpentier dedica solamente a la música. Según Smith, entre estas secciones

dedicadas a la música, "the most important are IX, XXIII, XXVI, XXIX and XXX. Some of these, in effect, are essays which would make sense if read in isolation, although within the text they enrich the theme of destruction and the artist's inability to recreate his life work" (49). Todas estas secciones de la novela que tienen que ver con la música crean una división del viaje en varias etapas importantes.

Además de utilizar la música para dividir las etapas del viaje del narrador, Carpentier la utiliza también para crear un sentido del mito—lo cual es actualizado por medio del tiempo verbal. Como los demás tipos de música a través de la novela, el "Treno" también tiene un papel en llevar al narrador—y al lector—hacia el tiempo primitivo de la humanidad. Este viaje mítico es descrito por Fuentes como "una cima de realismo mágico y barroco hispanoamericano" (49). El lenguaje que utiliza Carpentier acerca del "Treno" tiene varios cambios de tiempo verbal, los cuales están situados alrededor de los cambios musicales de esta composición.

Pedro Ramírez Molas, en su libro *Tiempo y narración*, presenta un estudio del tiempo verbal en *Los pasos perdidos* y nota que el tiempo cambia entre el presente y el pretérito durante la mayoría de la obra "hasta que el musicólogo encuentra los instrumentos primitivos, instante de un tiempo sin medida que queda referido en pretérito. Desde este momento la crónica se estabilizará en el presente para el resto del capítulo cuarto y el comienzo del quinto, donde las fechas desaparecen" (76).[7] La desaparición de las fechas coincide con la llegada del narrador al tiempo más primitivo de la humanidad, y es en este momento cuando empieza a escribir su "Treno." El capítulo XXIX detalla las decisiones iniciales que tiene que tomar el narrador en cuanto al tema de su "Treno." Piensa al principio en escribirlo en el estilo del recitativo barroco, pero luego decide crear algo que reflejaría lo primitivo, y dice: "Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música ... hecho de vocablos de uso corriente. ... Aquello sería como una verbogénesis" (227). Por la influencia de la ceremonia donde vio el "nacimiento" de la música, el narrador decide escribir su treno utilizando ruidos primitivos que llegarían a ser, a lo largo de la composición, un coro.

El capítulo XXX destaca el progreso del narrador al componer su "Treno." Aquí Carpentier ya no utiliza ni el presente ni el pretérito sino el futuro, y se puede ver el momento exacto en que ocurre este cambio: "A medida que el texto cobra la consistencia requerida, concibo la estructura del discurso musical. El paso de la palabra a la música se hará cuando la voz del corifeo se enternezca. ... El elemento melismático que habré de

colocar ... será traído. ... La aparición de Anticleia pondrá el timbre" (232). El uso de futuro aquí presagia el hecho de que el narrador dejará inacabada esta composición.

Al comenzar la sexta sección del libro,[8] que coincide con la llegada del narrador a Nueva York, Carpentier reintroduce las fechas de cada capítulo, a lo mejor para demostrar la vuelta a la "normalidad." Esta sección tiene "varias oscilaciones entre el tiempo verbal presente y pretérito, [y] contiene un breve pasaje en futuro" (Ramírez Molas 77). Por ejemplo, cuando piensa en volver a su esposa, el narrador tiene un monólogo en que dice: "Cobraré mi prosa, y con una suma de dinero... plantearé el divorcio... Siento que habré de combatir la más terrible de todas las tiranías" (258). La necesidad de terminar su "Treno" finalmente le empuja a huir otra vez de la vida moderna y tratar de volver a la selva, pero esta vez sin éxito.

La memoria del narrador se junta con la música en muchas partes diferentes de la novela, pero especialmente en las partes que tratan de las dos composiciones más importantes en la obra: la "Novena Sinfonía" y el "Treno." Como se mencionó antes, la "Novena Sinfonía" hace pensar al narrador en sus padres, quienes eran aficionados a la composición, y también a los Nazis durante la guerra; su propio "Treno" tiene el mismo efecto. En el capítulo XXIX, por ejemplo, el acto de decidir el formato de su composición—todo lo cual está escrito por Carpentier en el presente—hace que el narrador recuerde un día en que fumó opio: "Muchos años atrás me había dejado llevar, cierta vez, por la curiosidad de fumar opio: recuerdo que la cuarta pipa me produjo una suerte de euforia intelectual. ... Lo veía todo claro, pensado, medido, hecho" (225). Esta "euforia intelectual" le es producida también en el acto de componer su "Treno." Estas dos acciones llegan a ser casi mágicas—tanto al narrador como al lector—porque parecen solucionar, por un instante, todos los problemas del protagonista.

Otro aspecto importante de esta novela es la estructura y la manera en que se paralela una orquesta sinfónica. Según Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*, "La 'orquesta,' en las narraciones de Carpentier, serían esos elementos tradicionales que él lleva a su patente culminación. El piano es una intriga levemente modulada, un hilo que nos conduce, dentro de un tiempo circular, a la búsqueda de un origen que puede ser un final" (49) o, si hablamos en términos musicales, es el *basso continuo* que siempre está al fondo de la narración. Hay muchas veces a través de la novela en que aparece el piano, y el narrador escucha—a veces por solo unos momentos, a veces hasta que termine la composición—y comenta sobre lo que toca el pianista. Carpentier cita varios ejemplos del piano, incluyendo un rondó clásico,[9] "Les

barricades mysterieuses,"[10] la "Quinta Sinfonía" de Beethoven[11] y aun la "Oda a la Alegría" (la cual toca la madre del narrador). Esta repetición continua del piano a lo largo de la novela destaca su importancia como la base de la orquesta literaria de Carpentier.

Uno de los elementos más importantes de la música barroca es el punto-contrapunto. Para los compositores como Bach, Telemann y Handel, por ejemplo, había dos maneras claves de utilizar esta técnica en su obra: por las partes individuales de cada sección de instrumentos y por la dinámica. El uso recurrente del punto-contrapunto a través de *Los pasos perdidos* crea el mismo sentido que tiene la música de estos grandes compositores. Todo esto es posible por la división de la obra de Carpentier en secciones como las de una orquesta; además del piano, también se puede adivinar—como explica Fuentes—una sección de bronces, una de vientos y otra de percusiones. Según Fuentes, "Los bronces son esa presencia sensual de la naturaleza" (49). La naturaleza, en cuanto a todos los lugares que trata esta novela, tiene un papel fuerte y poderoso a través de la novela. Carpentier presta mucha atención a los detalles de cada lugar en que entra el narrador; la selva se transforma en un lugar sagrado, venerado, pero todavía extraño y amenazante a la vez. En una orquesta, los bronces son la sección que toca todas las partes que requieren una voz fuerte. Normalmente no tocan la melodía sino que la acompañan, y anuncian los cambios estructurales y emocionales a través de la composición. De esa manera, la naturaleza y los cambios que ocurren en ella anuncian cada etapa del viaje del narrador.

Los vientos, según Fuentes, "son esos personajes ... sostenidos, *localizados* en los cobres de la naturaleza" (50). También se puede incluir a los instrumentos de cuerda aquí, porque las dos secciones juegan más o menos el mismo papel en la orquesta—la de contar una historia. Estas secciones tocan la mayoría de la melodía en una sinfonía; no son tan agresivos y fuertes como los bronces, pero producen un sonido variable entre brillante y melancólico, vigoroso y dulce. Fuentes cita a personajes como "mujeres atávicas e intelectuales enajenados, primos solitarios, cadáveres ejemplares, madres ciertas y padres inciertos" (50). Como los vientos y los instrumentos de cuerda, son los personajes en esta novela cuyo papel es contar una historia; cada personaje tiene su propia historia que contar, y juntos forman una melodía que va aprendiendo el narrador a través de su viaje.

Fuentes también mantiene que las percusiones representan la historia por el "descubrimiento y conquista, tiranía y resistencia, revolución" (50). En la sinfonía, los percusionistas normalmente tocan ritmos bastante simples, pero a veces hay momentos en

que tienen una parte complicada con bombos, címbalos, campanillas y triángulos—todo a la vez. Por eso no hay simplemente un percusionista, sino una sección entera de ellos. En cualquier sinfonía, los ritmos que tocan los percusionistas acompañan—y llevan a cabo—la marcha hacia el gran movimiento final. En la obra de Carpentier, las percusiones están representadas en la historia de cada lugar—desde las revoluciones políticas de las ciudades latinoamericanas hasta la ceremonia fúnebre en la selva y la conexión con el pasado primitivo de la humanidad.

Todos estos elementos—el piano continuo, la naturaleza, los personajes y la historia latinoamericana—se juntan para hacer de *Los pasos perdidos* un tipo de orquesta literaria, el director de la cual es, por supuesto, Carpentier. Como dice Smith, "the tempo of the narrative, like the presentation of themes, is affected by Carpentier's detailed knowledge of music. Thus ... the text is marked by changes of rhythm which may well be directly associated with a specific musical composition" (27). El ritmo en sí es algo que también corresponde al estilo barroco. Según Anderson, "[d]uring the 1660s a basic four-movement pattern of *slow-fast-slow-fast* began to emerge" (92). Con tantos cambios en el tiempo narrativo, la lectura llega a parecer una sinfonía barroca.

La música o "sinfonía" que toca esta orquesta literaria destaca la diferencia entre lo moderno y lo primitivo, y por eso se puede decir que existe un paralelismo entre el "Treno" del narrador y la novela de Carpentier. A lo largo de la novela, Carpentier incluye referencias a los dos estilos, barroco y romántico. El narrador detesta todo lo romántico y sufre la presión de la civilización moderna en Nueva York. Se puede ver el efecto de la ironía de la vida urbana cuando el narrador dice:

> Los hombres de acá ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo—a recoger objetos de un uso desconocido. ... En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca. (267)

Por eso, la música barroca, cuya mera existencia se debe a la necesidad de enseñar el significado de los textos sagrados, es el estilo preferido del narrador, porque todavía mantiene las tradiciones y los valores antiguos. Su experiencia en la selva le proporciona al narrador la oportunidad de experimentar—por un instante—estas tradiciones en su escenario original. Esta experiencia lleva al narrador a lo que Ramírez Molas llama "un

nuevo ciclo de su existencia" (67) y lo motiva a tratar de reintroducir los valores antiguos a la sociedad moderna por medio de la música.

En efecto, esto es exactamente lo que hace Carpentier: promover el estilo barroco por medio del mismo estilo y con un énfasis en la música. Al promover el barroco, Carpentier también promueve la realidad latinoamericana. Como explica Williamson, "[l]ike many artists and intellectuals of the period, Carpentier had become convinced that European civilization was terminally sick and that its art and literature were in need of revitalization. By chronicling the marvellous [sic] reality of Latin America the novelist could stimulate a cultural regeneration" (107). Entonces, esta novela sirve como una demostración de la mezcla entre la realidad y lo mítico del continente latinoamericano. La música es algo que ayuda tanto al narrador como a Carpentier en este asunto, y lo hace de muchas maneras. Sobretodo, la música es una expresión de los sentimientos humanos y de la humanidad en sí. Como demuestra Carpentier en *Los pasos perdidos*, la música es algo que han compartido generaciones y generaciones de personas desde el principio del tiempo, y lleva dentro de sí la memoria antigua de la humanidad. Por eso, el estilo barroco es favorecido por Carpentier ante todos los demás estilos, y lo utiliza—como el protagonista en su propia novela—para reintroducir las tradiciones en la cultura moderna.

Notas

[1] Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. New York: Penguin Books, 1998. (De ahora en adelante, estamos citando de esta edición y todo está indicado parentéticamente.)

[2] Carpentier empezó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Habana en 1921, pero no los llevó a cabo (Shaw 1).

[3] Para más información sobre estos compositores y sus obras, consulte a: Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton and Company, 1947.

[4] Según Esther P. Mocega-González, Nueva York es la interpretación más aceptada entre los críticos literarios, pero también dice que Loveluck "añade Londres y París como posibilidades" (131).

[5] Cook ofrece una traducción en la página siguiente: "All men become brothers. ... Brothers, go on your way as glad as the stars as they hurtle through the heavens, as joyful as a hero on his way to triumph" (109).

[6] Para más información sobre esta transición, lea a: Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era.* New York: W.W. Norton and Company, 1947.

[7] Aquí Ramírez Molas se refiere a la cuarta sección del libro que contiene los capítulos XIX a XXIV. Cuando comienza el capítulo XXVII, Carpentier ya no incluye las fechas.

[8] Capítulo XXXIV hasta el final del libro.

[9] "En el estrado de música del comedor, un pianista ejecutaba los trinos y mordentes de un rondó clásico, buscando sonoridades de clavicémbalo" (57).

[10] "Al oír en seguida los primeros compases de *Les barricades mysterieuses*, comprendí que el pianista estaba ejecutando algunas de las piezas estudiadas aquella mañana en el piano del comedor" (66).

[11] Aunque no nombrado precisamente, el narrador dice: "ataqué con furia los acordes iniciales de un gran concierto romántico" (Carpentier 27). Como dice Smith, "[f]ew ... will miss this oblique reference to the opening bars of Beethoven's Fifth Symphony" (27).

Obras Citadas

Anderson, Nicholas. *Baroque Music: From Monteverdi to Handel: With 51 Illustrations.* New York: Thames and Hudson, 1994.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. New York: Penguin Books, 1998.

Cook, Nicholas. *Beethoven: Symphony No. 9*. Cambridge: Cambrige UP, 1993.

Einstein, Alfred. *Music in the Romantic Era*. New York: W.W. Norton and Company, 1947.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

Mocega-González, Esther P. *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como fundamental*. Eastchester: Eliseo Torres, 1975.

Palermo, Zuma. "Aproximación a los pasos perdidos." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. 89-119.

Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y narración: enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos, 1978.

Shaw, Donald L. *Alejo Carpentier*. Boston: Twayne, 1985.

Smith, Verity. *Carpentier: Los pasos perdidos*. Eds. J.E. Varey and A.D. Deyermond. London: Grant & Cutler, 1983.

Solomon, Maynard. *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. Los Angeles: U of California, 2003.

Williams, Raymond Leslie. *The Modern Latin American Novel*. New York: Twayne, 1998.

Williamson, Edwin, ed. *Cervantes and the Modernists: The Question of Influence*. London: Tamesis, 1994.