

## REFLEXIÓN SOBRE LA IMAGEN DE EUROPA Y LA DE AMÉRICA LATINA VISTAS A TRAVÉS DE LA MÚSICA EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER

Jan Mlčoch  
Universidad de Ostrava

*jan.mlcoch@seznam.cz*

**Resumen:** El artículo intenta explicar cómo percibía Alejo Carpentier la sociedad europea y la sociedad latinoamericana. Las opiniones se basan en las citas referentes a la música en la novela *Los pasos perdidos*. Por medio de ejemplos, el autor presenta la visión de Alejo Carpentier.

**Palabras clave:** Carpentier. *Los pasos perdidos*. Música. Sociedad europea. Sociedad latinoamericana.

**Abstract. Reflection on the image of Europe and Latin America viewed through the music in the work *Los Pasos Perdidos* written by Alejo Carpentier.** The article explains how Alejo Carpentier perceived the European and the Latin American society. The opinions are based on the quotations referring to the music of the novel *Los pasos perdidos*. By presenting examples the author comes to a conclusion of the vision of Alejo Carpentier.

**Key words:** Carpentier. *Los pasos perdidos*. Music. European society. Latin American society.

La obra novelística de Alejo Carpentier siempre tiene algo que ver con la música como fenómeno artístico que está presente en todos los aspectos de la vida humana. Es de sobra conocido que Carpentier la utiliza no sólo para ambientar el trasfondo de la novela sino

que también emplea elementos musicales, tanto onomatopéyicos como alusivos, en su prosa. Así, es normal encontrar en las novelas términos o nombres procedentes del mundo de la música, de los que se sirve simbólicamente nuestro autor para designar, describir, o simplemente aludir a un objeto o fenómeno.

Por eso, también la novela *Los pasos perdidos* está repleta de nombres de autores, términos musicales, análisis de obras o de algunas de esas pequeñas alusiones. Vale recordar aquí que Alejo Carpentier era antes musicólogo que escritor y que, antes de publicar su primera novela, aparecieron sus tratados dedicados a la música cubana. Además, no es de menor interés que tuviera una educación análoga a la europea y, gracias a sus viajes por Europa, podemos decir que prácticamente era experto tanto en la música como en el arte o literatura europeos.

La novela *Los pasos perdidos* se publicó en 1953 en España. En ella, el protagonista (musicólogo y compositor), en cuyas venas circulan la sangre europea y la latinoamericana, vive con su mujer, Ruth, en Nueva York. Toda su convivencia matrimonial se basa en el hastío y un completo aburrimiento, que se refleja en la postura y actitud de nuestro protagonista hacia el mundo que lo rodea. Un día decide aceptar la propuesta hecha por el Museo Organológico y parte a la selva amazónica en busca de instrumentos primitivos. Conforme transcurre su viaje, varían sus opiniones, sus ideas y, en general, su actitud ante la vida. A esta transformación del protagonista ayudará el encuentro con Rosario, una mujer de la selva que le inspira un cambio sentimental. Asimismo, los personajes que comparten con él el viaje le permiten conocer diferentes opiniones e ideas, más allá de su significado mitológico y simbólico. Al final de la novela encontrará los instrumentos y, gracias al nuevo estilo de vida en la ciudad Santa Mónica de los Venados (donde vive felizmente en plena naturaleza y en concubinato con Rosario), por fin le viene la inspiración. Sin embargo, por la falta de papel y tinta, decide volver a Nueva York. Vuelto a la civilización, el protagonista revive sus malas experiencias y quiere regresar lo antes posible a la selva. No obstante, ya no logra encontrar de nuevo el camino a Santa Mónica.

El hecho de que el protagonista no reciba una segunda oportunidad de volver a la ciudad selvática recuerda mucho una de las moralejas de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, y, en cierto modo, podemos figurarnos que *Los pasos perdidos* es una novela muy compleja. Carpentier utiliza muchos símbolos a lo largo de toda la historia. Podemos decir que uno de los ámbitos más fecundos en este sentido es la música. Prácticamente, no encontramos una página en la que no veamos una alusión al mundo musical. Este artículo va a intentar explicar la visión de Europa y América, de la sociedad occidental y latinoamericana, respectivamente, a partir del uso de símbolos musicales.

Podemos decir que, dadas las circunstancias históricas de la Segunda Guerra Mundial, la imagen de Europa o de la sociedad industrial no es muy positiva (no olvidemos que Carpentier conoció Europa de manera profunda). Nuestro autor, como medio-europeo, ve en ella, en el continente-de-mucha-historia, una gran oposición entre ideales y hechos históricos. Esta opinión la iremos reforzando con algunas citas extraídas de diferentes pasajes de la novela, sobre todo con las dedicadas a la *Novena Sinfonía* de Beethoven, que toma el autor como símbolo de la oposición antes mencionada. Todo el subcapítulo IX de la primera parte del libro está dedicado a la audición de esta obra beethoveniana (fijémonos también en la correspondencia de los números del subcapítulo y de la sinfonía). Como afirma Gladys de Expósito, «la estructura literaria del capítulo seguirá fielmente la

estructura musical beethoveniana» (De Expósito, 1985: 54). Este juicio lo mencionamos aquí como soporte de otra afirmación, ahora de la pluma de Gabriel María Rubio Navarro, que discrepa parcialmente de la anterior al presumir que la estructura de la sinfonía no sirve a Carpentier como plantilla exacta sino más bien como pretexto o cierto símbolo (Rubio Navarro, 1998: 138). Este sirve luego para aumentar la tensión entre la música y el texto de la Sinfonía y la realidad vivida en Europa. En este momento el abismo entre la música de Beethoven y la realidad de la guerra en Europa es utilizado como símbolo de una Europa deteriorada, una Europa maligna. Esta tensión también se ve en el contraste intelectual entre el protagonista y su padre, para quien 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» (Carpentier, 1978a: 90). Frente a esta idea, nuestro musicólogo, al conocer Europa, descubre en ella un lugar donde

todo 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, 1978a: 96).

Este motivo lo reutilizó Carpentier en *La consagración de la primavera* cuando el protagonista visita Weimar como una ciudad de cultura, de Ilustración, la ciudad de Bach, en cuyos alrededores se encuentra un campo de concentración (Buchenwald) del que nadie quiere saber nada (Carpentier, 1979). Pero volvamos de nuevo a nuestro protagonista de *Los pasos perdidos*, quien, al darse cuenta de cuanto acabamos de exponer, de que las frases de Schiller (y la música de Beethoven) le suenan a sarcasmos, interrumpe la audición de la *Novena Sinfonía*.

En este subcapítulo se ve claramente la actitud que tiene Carpentier hacia Europa, aunque no es el único lugar de la novela en el que se menciona la música europea como símbolo del «mal del Viejo Continente», del fracaso europeo, de la discrepancia entre los ideales y la realidad.

Otra muestra de la Europa fracasada la podemos encontrar en el subcapítulo VI. Europa es aquí simbolizada por tres motivos menores: el primero es Johannes Brahms, compositor alemán y representante de la música sinfónica del s. XIX por excelencia. Brahms, en su obra, unió la tradición de la música alemana, procedente de Bach, y las influencias de los demás clásicos del Romanticismo centroeuropeo, como, por ejemplo, Antonín Dvořák. El segundo motivo es la obra que se va a interpretar o, mejor dicho, que se debería interpretar y que, estallada la revolución, tuvo que anularse. Se trata del *Requiem, missa pro defunctis*, que en sí es un símbolo de la muerte, de la tragedia de la vida que combina con nuestra visión negativa de Europa. Por fin, el tercer motivo es el *Kappelmeister* (hagamos constar que Carpentier emplea aquí la voz alemana en vez de una palabra española) quien,

cuando empieza la revuelta, dada su autoridad natural, dirige todo el hotel. Sin embargo, este director, símbolo del poder europeo, al finalizar la revolución, aparece muerto en el *hall* de las instalaciones.

Otro momento en la novela con cuya ayuda se puede explicar la visión de Europa de Alejo Carpentier, lo encontramos en el subcapítulo VII, donde vemos a nuestro protagonista cansado y casi irritado por las conversaciones que tienen los americanos con Mouche porque quieren saber lo máximo posible sobre Europa.

Una vez más me alcanzaban aquí las discusiones que tanto me hubieran divertido 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, 1978a: 74).

En esta cita podemos ver claramente la confrontación interna del protagonista que, al escuchar de nuevo un debate sobre sus temas favoritos, estos le parecen inoportunos porque se encuentra en la selva. Esta tensión interna se aumenta al escuchar tocar al joven músico: «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, 1978a: 75). Carpentier menciona aquí el dodecafonismo, una teoría musical vanguardista que le parece incorrecta y hasta impensable en el ambiente selvático. Esta cita sólo confirma la muy conocida opinión de Carpentier que, en su famoso “Prólogo” a *El reino de este mundo* postula la diferencia entre la Europa artificial, agotada y pervertida y la América “real-maravillosa” (Carpentier, 1978b: 51–57).

Hasta ahora nos hemos ocupado de la visión del Viejo Continente, ahora prestemos atención a algunos ejemplos que nos ayuden a formar la imagen que tiene de América en esta obra.

En primer lugar, debemos anotar que Carpentier no separa el lugar donde confronta sus opiniones, es decir, que para aumentar la tensión de la oposición entre Europa y América o bien utiliza a esta como ambientación de la visión europea o al revés. Se puede observar que Carpentier divisa la realidad americana con los ojos de un europeo que «no ha dejado de considerar al Nuevo Mundo como Utopía» (Lukavská, 1985: 56). La cultura europea le sirve como un marco de referencia para describir la realidad americana lo que hace que la confrontación sea más brutal.

En los párrafos anteriores mencionamos tres momentos de los cuales podemos deducir qué opina Carpentier sobre Europa. Ahora bien, la audición de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, de cuya simbología ya nos hemos ocupado, se realiza en plena selva tropical.

Iba a apagarlo cuando sonó, dentro de aquella caja maltrecha, una quinta de trompas que me era harto conocida. Era la misma que me hiciera huir de una sala de conciertos no hacía tantos días. Pero esta noche, cerca de los leños que se rompían en pavesas, con los grillos sonando entra las vigas pardas del techo, esa remota ejecución cobraba un misterioso prestigio (Carpentier, 1978a: 86–87).

En otro lugar del capítulo dice el protagonista:

Los leños eran rescoldos. En una ladera, más arriba del techo y de los pinos, un perro aullaba en la bruma. Alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos, esperando la sonoridad de un *si* bemol que ya cantaba en mi oído (ibid., 98).

Por fin, al final de la audición, se encuentra indignado:

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 (ibid., 98).

La descripción de los elementos selváticos, en el sentido americano, junto con los recuerdos del viaje a Alemania y la oposición de los ideales y los hechos históricos en Europa de los que ya hemos hecho mención, hacen aumentar enormemente la visión negativa de la sociedad occidental frente a la visión de una América inocente, intacta, casi paradisíaca, como se puede comprobar en nuestro tercer ejemplo.

Ya hemos mencionado la confrontación entre el ambiente americano y la conversación europea. Sin embargo, de mejor modo, pinta Carpentier esta oposición con la música. En esta misma escena aparece un joven músico que interpreta al piano música europea en el estilo dodecafonista o atonalista. El protagonista, enfadado, sale a una taberna donde encuentra a un viejo arpista que le inspira la siguiente descripción: «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, 1978a: 75). El arpista tocó de tal modo que el protagonista se acordó de los preámbulos del 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, 1978a: 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» (idem).

La oposición presente, representada por un joven compositor europeo y un viejo arpista, transcurre en el interior del protagonista. No olvidemos que uno de los motivos por los que el narrador decidió emprender el viaje a la selva fue huir de la civilización moderna, esa que, como afirma Eva Lukavská (2003: 69), ve como una sociedad deshumanizada.

El papel de la música americana o, digamos, indígena, en el libro es, en nuestra opinión, el siguiente: primero, ayudar al autor a mostrar la sociedad americana como más justa y menos corrupta que la europea y, segundo, ayudar al mismo protagonista a darse cuenta de las cosas positivas de América y, sobre todo, a librarse de los lazos con la sociedad occidental. Por eso mismo, dice el protagonista después de escuchar al arpista: «No me importaba lo que pensara Mouche: por vez primera me sentía capaz de imponerle mi voluntad» (Carpentier, 1978a: 76). Mouche, uno de los símbolos de la sociedad occidental, es aquí derrotada por la música americana. Música que le dio suficiente fuerza al narrador para imponerse, es decir, para librarse de la sociedad neoyorquina.

El mismo protagonismo de la música lo podemos ver al final de la obra. Sabemos que el narrador es musicólogo y, al mismo tiempo, compositor. A lo largo de la novela va impresionándose cada vez más cuando ve o, mejor dicho, escucha cualquier representación musical que sea autóctona. Esta fascinación culmina con la idea de escribir el Treno. El protagonista fue en busca de instrumentos primitivos, pero, igual que vuelve al Paleolítico, asiste también al nacimiento de la música, lo que le hace rectificar su anterior opinión al respecto. En el subcapítulo XXVI dice:

[...] pude ver más allá del treno con que Esquilo resucita al emperador de los persas; más allá de la oda con que los hijos de Autolicos detienen la sangre negra que mana de las heridas de Ulises; más allá del canto destinado a preservar al faraón. Lo que he visto confirma, desde luego, la tesis de quienes dijeron que la música tiene un origen mágico. Pero éstos llegaron a tal razonamiento a través de los libros, de los tratados de psicología [...]. Yo, en cambio, he visto cómo la palabra emprendía su camino hacia el canto, sin llegar a él; he visto cómo la repetición de un mismo monosílabo originaba un ritmo cierto; he visto [...] (Carpentier, 1978a: 197–198).

Así, el protagonista descarta su teoría del nacimiento de la música que se basa en la mimesis y opta por los motivos mágicos.

Con estas ideas, una noche se despierta con la sensación de haber escrito una cantata. Compara esta sensación con las impresiones que uno tiene fumando opio, lo que supone una crítica personal a los métodos de las vanguardias europeas, y emprende una reflexión sobre desarrollo de la música, sobre todo, del acoplamiento de las palabras con la música. Polemiza con Debussy, Schönberg («...llegándose a los logros exasperados, paroxísticos, de la escuela vienesa...») (Carpentier, 1978a: 211) queriendo volver a la primitiva relación del verbo-ritmo. Así pues, tiene la voluntad de escribir una cantata que sea construida a partir de la repetición de los vocablos del uso cotidiano: «Aquello sería como un verbo-génesis» (Carpentier, 1978a: 211). Con los mismos moldes sigue componiendo melodías, con el recuerdo de los antiguos cantos gregorianos, continuando con la polifonía... Cuando concluye toda esta reflexión afirma:

El Treno estaba dentro de mí, pero fue sembrada su semilla y empezó a crecer en la noche del Paleolítico. [...] Esta noche me fue dada una gran lección por los hombres a quienes no quise considerar como hombres» (Carpentier, 1978a: 213)

y comienza a componer.

En estas abundantes citas queda claro que la música autóctona, “primitiva”, indígena, supera, para el protagonista, a la música clásica europea. Esta metáfora la podemos tomar como base de la característica de la sociedad indígena: es precisamente cuando el protagonista escucha el canto del viejo curandero cuando decide no volver allá, a Nueva York, a la sociedad occidental.

**Résumé.** Dilo kubánského spisovatele *Ztracené kroky*, které poprvé vyšlo v roce 1953, bylo již nesčetněkrát analyzováno. Autoři studií se zabývali řadou aspektů, které tento román k analýzám poskytuje. Stále však chybí komplexní studie, která by představila *Ztracené kroky* pouze a výhradně ve světle hudby. Tento článek byl pokusem o reflexi toho, jak Alejo Carpentier, prostřednictvím hudby, vnímá evropskou, potažmo západní společnost v protikladu ke společnosti jihoamerické.

### **Bibliografía**

- CARPENTIER, A. (1978a), *Los pasos perdidos*, Barcelona: Barral Editores.  
— (1978b), *El reino de este mundo*, Barcelona: EDHASA.  
— (1979), *La consagración de la Primavera*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.  
DE EXPOSITO, G. (1985), “Carpentier y Beethoven al alimon”. *Ventanal. Revista de Creación y Crítica*, 11, Perpignan.  
LUKAVSKÁ, E (1985), “Imagen de Europa en la narrativa de Alejo Carpentier”, *Études Romanes de Brno*, XVI, Brno: Universidad.  
LUKAVSKÁ, E. (2003), „Zázračné reálno” a magický realismus, Brno: Host.  
RUBIO NAVARRO, G. M. (1998), *La música y escritura en Alejo Carpentier*, Alicante: Universidad.

Jan Mlčoch  
Katedra romanistiky  
Filozofická fakulta  
Ostravská univerzita v Ostravě  
Reální 5  
CZ-701 03 OSTRAVA 2  
República Checa