

LA CREACIÓN MUSICAL EN *LOS PASOS PERDIDOS*

A Enrique Anderson Imbert

Se ha señalado a menudo la importancia de la música en los cuentos y novelas de Alejo Carpentier¹ que a veces desempeña el papel fundamental en sus relatos: en *Concierto barroco*, el indiano se encuentra, en Venecia, con Haendel, Scarlatti y Vivaldi². En *El acoso*, la *Eróica* de Beethoven tiene doble función: el Acosado la escucha en una sala de conciertos, y los temas musicales sirven de punto de partida a las meditaciones del personaje. Por otra parte, la narración misma "está estructurada en forma de sonata"³. El protagonista narrador de *Los pasos perdidos* es un compositor fracasado, y el breve despertar de sus facultades creadoras en Santa Mónica de los Venados es el momento culminante de la novela. En otras obras, la música ocupa lugar secundario, pero no por eso deja Carpentier de emplear admirablemente su erudición musicológica. Carlos, uno de los personajes de *El siglo de las luces*, es aficionado a la flauta; en *El recurso del método*, el *Pelléas et Mélisande* de Debussy, y una temporada de ópera con Erico Caruso contribuyen a la graciosa evocación de toda una época en un ficticio país latinoamericano.

Carpentier ha explicado hasta qué punto el uso constante de la música en su literatura está arraigado en sus propias experiencias vitales desde la infancia⁴, y esa familiaridad salta a la vista en casi cada página de *Los pasos perdidos*⁵. Carpentier atribuye al protagonista sus conocimientos musicológicos cuando le hace comentar, en dos pasajes dis-

¹ Cf., en particular, HELMY F. GIACOMAN, "The uses of music in literature: *El acoso* by Alejo Carpentier and Symphony No 3 (*Eróica*) by Beethoven", *Studies in Short Fiction*, 8 (1971), 103-111, y "La estructura musical en la novelística de Alejo Carpentier", *Hf*, 1968, núm. 3, 49-57; EMIL VOLEK, "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier", *PhP*, 12 (1969), 1-24; FRANCIS WYER WEBER, "*El acoso*: Alejo Carpentier's war on time", *PMLA*, 78 (1963), 440-448.

² No es la música del siglo xviii la única que ahí figura. En una vertiginosa mezcla de planos temporales, los tres grandes compositores pueden comentar el estilo de Stravinsky; y Filomeno, criado del indiano, conoce hasta la música de Louis Armstrong.

³ CÉSAR LEANTE, "Confesiones sencillas de un escritor barroco", *Homenaje a Alejo Carpentier*, ed. H. Giacomán, New York, 1970, pp. 26-27.

⁴ Sus tempranos estudios de piano y teoría, sus artículos de crítica musical, su participación en la vanguardia artística de Cuba, sus años de París, en que escribe poemas y libretos para obras musicales de Milhaud, Marius-François Gaillard, Villa-Lobos, García Caturla. Y desde 1928 hasta hoy, en Francia, Venezuela y Cuba, sus tareas de sincronización musical (discos, programas de radio), su colaboración en una ópera con Edgar Varèse, su *Historia de la música en Cuba*, su organización de una transmisora de radio... En rigor, nunca ha cesado de estar en vivo contacto con la música.—Sobre el conocimiento musicológico de Carpentier, véase LEANTE, art. cit., pp. 19, 23, 26-27, y KLAUS MÜLLER-BERGH, "Alejo Carpentier: autor y obra en su época", *Reulb*, 1967, núm. 63, pp. 11 y 16.

⁵ Utilizo el texto publicado por la Compañía General de Ediciones, México, 1971:

tintos, los temas y el desarrollo de la *Novena sinfonía* de Beethoven⁶. Esos conocimientos no se limitan a la música europea, como puede verse cuando el ficticio narrador discurre doctamente sobre los instrumentos de las tribus latinoamericanas. Pero lo importante en *Los pasos perdidos* no es la comprensión antropológica de la música en los pueblos primitivos ni el análisis de obras consagradas de la gran tradición occidental, sino el proceso de creación en un compositor moderno. Desde un punto de vista musical, esta novela es un extenso examen de las razones por las cuales el narrador es incapaz, al comienzo del libro, de escribir música; de los acontecimientos insólitos que reavivan su voz artística; de la obra que brota de él durante un repentino frenesí creador, y del sentido o sin-sentido que tiene esa composición para el porvenir artístico del narrador. El eje de toda la novela es, creo, la descripción minuciosa del *Treno* (pp. 222-228), la obra que el protagonista comienza a imaginar en Santa Mónica. En ese pasaje el narrador revela el fondo de su alma: las ideas más íntimas sobre su música y la de otros compositores, y la debilidad y fuerza de su propia personalidad. Convendría examinar la presentación del *Treno*, y la conducta del protagonista antes y después de componerlo, para percibir mejor la totalidad de este retrato.

EL DESPERTAR DE LA POTENCIA CREADORA

Los personajes mitológicos con quienes se identifica el protagonista en distintos momentos de la novela corresponden a dos estados de espíritu radicalmente opuestos. Al comienzo de la obra, el narrador se siente como Sísifo: "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..." (p. 14). Su dolor perpetuo simboliza la fortuna —el infortunio— del hombre moderno: recorriendo siempre el mismo camino de un trabajo deshumanizador, *pierde sus pasos* y consume inútilmente sus fuerzas. Sabemos, en las primeras páginas de la novela, que el protagonista es, desde hace años, un Sísifo; en ese tiempo no ha creado ni una frase musical que valga la pena (su música para el cine es comercial y mecánica). Pero al comienzo de unas vacaciones de tres semanas se interrumpe la rutina: el narrador ha arrojado, por primera vez en once meses, su roca. En Santa Mónica, al iniciar la creación de una obra musical que le enorgullece, aparece el segundo personaje mitológico: compara su destino al de un Prometeo liberado, desencadenado (cf. p. 225). En un momento de vanagloria suprema, hasta se asigna el heroico papel de portador de la luz para los otros músicos; se siente "capaz, ahora, de expresar ideas, de inventar formas, que curaran la música de [su] tiempo de muchas torceduras" (pp. 243-244).

Pero el narrador dista mucho de ser un héroe-creador como el del

⁶ Cf. pp. 20-21 y 91-103. Utiliza esa sinfonía de manera semejante a la *Eróica* en *El acoso*. Así como la música de Beethoven incita y acompaña a los recuerdos del Acosado, los temas de la *Novena* hacen "revivir" al protagonista de *Los pasos perdidos* las experiencias importantes de su niñez y mocedad.

gran poema dramático de Shelley (*Prometheus unbound*) que le sirvió de libreto para una cantata que empezó a escribir en su adolescencia (p. 18)⁷. Se ha dejado vencer por cuantos obstáculos presenta el mundo moderno a quienes luchan por expresarse artísticamente. Después de la segunda guerra mundial, la única vez que el canto brota en él es en Santa Mónica, lejos de las ansiedades del siglo. Al final de la novela, cuando se da cuenta de que nunca podrá regresar al pueblo de la selva, el narrador reconoce que no tiene nada de Prometeo. Por eso, se compara, otra vez, con Sísifo: "Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo" (p. 286).

Casi siempre, el protagonista atribuye la causa de su debilidad a algún influjo externo. Según él, lo que apagó su voz creadora fue el horror que le produjeron las atrocidades de la guerra⁸. Pero no sólo es la guerra: ¿no será su propia época la responsable de su muerte espiritual? Huir de la rutina cotidiana "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" (p. 15). No piensa que la ciudad⁹ pueda ser ambiente propicio para la creación: nunca habla de la grandeza sobrecogedora de la metrópoli, sino de los vahos hediondos que se levantan del asfalto, de la fealdad de la arquitectura y de lo artificioso y postizo de las iglesias.

Por muchas que sean las explicaciones que inventa para justificar su cobardía, ésta se debe, sin duda, a que siempre su carne prevalece sobre su espíritu. Su inclinación a las orgías, que le dejan luego demasiado aturcido para crear, era ya parte de sus experiencias de adolescente. Mientras espera su divorcio, al abandonarse una vez más a la tentación física, compara su sentimiento de ese momento con lo que solía experimentar hace muchos años:

⁷ ERNESTO VOLKENING ("Reconquista y pérdida de la América arcaica en *Los pasos perdidos*", *Eco*, 14 (1967), pp. 380 ss., 388, 396), lo describe así: "Débil, si bien descomedido en su egolatría [...] desleal consigo mismo y con los demás [...] capaz de pequeñas crueldades que resultan tanto más detestables cuanto más se empeña en justificarlas...". Pero Volkening reconoce que, en ciertos momentos, este personaje trasciende los defectos de su propia personalidad para llegar a un plano suprapersonal. En su viaje mágico-real a través del tiempo, desde el mundo del siglo XX hacia la "prehistoria" en la selva, el protagonista presenta algunos de los rasgos del héroe mítico. CARLOS SANTANDER estudia a fondo este aspecto del personaje en su artículo "Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier", *A*, 1965, núm. 409, 114-126.

⁸ "Fue —dice— un hombre sin esperanza quien regresó a la gran ciudad y entró en el primer bar para acorazarse de antemano contra todo propósito idealista" (p. 103). Después de presenciar lo que parecía ser el ocaso de la civilización occidental, abandonó su antiguo proyecto de escribir la cantata sobre el *Prometheus* y se dejó "derivar hacia las técnicas y sucedáneos del cine y de la radio" (p. 24). Con su salario de fabricante de música para películas tiene asegurado su bienestar, pero cuando termina las ocho horas de trabajo diario, no le quedan ni tiempo ni energía para pensar en obras originales.

⁹ La ciudad es el lugar "donde la miseria era más dura de afrontar que en cualquier otra parte" (p. 26). Ha conocido el "terrible tránsito de los que lavan la camisa única en la noche" (p. 26) y no quiere volver a semejante indignidad.

No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia muscular, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo [...], mientras la mente, horrorizada, trataba de agarrarse a Dios, al recuerdo de mi madre, amenazaba con enfermedades, rezaba el Padrenuestro, los pasos iban lentamente, firmemente, hacia la habitación con cubrecama de cintas rojas en los calados, sabiendo que al percibir el olor peculiar de ciertos afeites revueltos sobre el mármol de un tocador, mi voluntad cedería ante el sexo, dejando el alma fuera, en tinieblas y desamparo (pp. 268-269).

De hecho, en las últimas páginas de la novela, el protagonista, más lúcido ahora gracias a la oportunidad que ha tenido de examinar su conciencia, advierte lo que no comprendió al comienzo: lo que torció su destino fue —dice— “[su] propia debilidad” (p. 285).

En el curso de la novela, afectan al narrador una serie de acontecimientos que casi parecen concertarse para darle la inesperada oportunidad de escribir música sin que tenga que vencer dificultades. Las nuevas circunstancias influyen en el protagonista de tal modo, que, a pesar de su grito: “¡estoy vacío!”, un canto que desde mucho tiempo atrás bullía en él puede ya surgir libremente. Lo esencial es que los sucesos, favorables a la vida creadora del narrador, convergen por casualidad, mientras él permanece pasivo¹⁰: “Yo no había dado un paso... Todo me había venido al encuentro...” (p. 35).

La novela no comienza en un día típico en que el narrador sale de los estudios “saturado de mala música o de buena música usada con fines detestables” (p. 20) para embrutecerse en la sensualidad. Al contrario, comienza un domingo, primer día de unas vacaciones de tres semanas. Los hechos, todos fortuitos, que estimulan la memoria del protagonista y le hacen evocar los días lejanos en que componía música y los próximos en que por lo menos estudiaba los instrumentos primitivos, son la contemplación del *Prometheus unbound* de Shelley, la *Odissea* y un tratado de organografía en el escaparate de Brentano's, los primeros compases de la Novena de Beethoven y el encuentro con el Curador.

Cuantos críticos han estudiado *Los pasos perdidos* subrayan la importancia del largo viaje desde la ciudad al país latinoamericano en la cadena de acontecimientos que llevan al compositor hacia el momento en que escribe el *Treno*, su única obra importante¹¹. Varios aspectos

¹⁰ Véase EDUARDO G. GONZÁLEZ, “*Los pasos perdidos*: el azar y la aventura”, *RevIb*, 1972, núm. 38, pp. 589 y 596.

¹¹ Muchos ven ese viaje sobre todo como un tránsito desde la vida monótona y deshumanizadora de las grandes ciudades modernas hacia una parte del globo (la América Latina) donde lo fantástico no es imaginario, sino real y palpable. Cf., en particular, SANTANDER, art. cit., p. 107; E. VOLEK, “*Los pasos perdidos*”, *Universidad de la Habana*, 1968, núm. 189, pp. 27-28, 30-31, 33-34; RAÚL SILVA CÁCERES, “Una novela de Carpentier”, *MN*, 1967, núm. 17, pp. 34 y 36. ARIEL DOREFMAN estudia detenidamente esa jornada del protagonista como un viaje a través del tiempo, desde el siglo xx a la época del Génesis (“El sentido de la historia en la obra de Alejo Car-

del nuevo ambiente sirven de acicate a su creación. El narrador cree escuchar ahora, en todas partes, música medieval, que parece atraerle más que la de su época¹². Ahí está el arpista de Los Altos en cuyas escalas y recitativos había “algo que evocaba la festiva grandeza de los *predm-bulos* de órgano de la Edad Media”. Al oírla “[tenía] la impresión de que todo obedecía a un magistral manejo de los modos antiguos y los tonos eclesiásticos, alcanzándose, por los caminos de un primitivismo verdadero, las búsquedas más válidas de ciertos compositores de la época presente” (p. 79). La música que conoce el Adelantado, fundador de Santa Mónica de los Venados y compañero del protagonista en su primer viaje por el río, es “de arpistas, tocadores de bandola, gentes de plectro, que siguen siendo ministriles del Medievo...” (p. 229). En la selva, el narrador suele a menudo oír los cantos gregorianos de fray Pedro de Henestrosa¹³.

En ese ambiente, el protagonista no sólo escucha música antigua; también experimenta emociones que echó de menos en su vida metropolitana. Piensa que sentimientos como los que se apoderan de él en la selva no se pueden expresar en composiciones de estilo neoclásico, como el *Prometheus unbound* de su adolescencia. Al comentar este género de música dice: “Yo también, como tantos otros, me había dejado impresionar por consignas de «regreso al orden», necesidad de pureza, de geometría, de asepsia, acallando en mí todo canto que pugnara por levantarse” (p. 228). En su *Treno* evitará semejante sequedad espiritual. An-

pentier”, en *Imaginación y violencia en América*, Chile, 1970, pp. 98-113). Por lo demás, Carpentier, al describir las andanzas del compositor en la selva, recuerda un viaje que él mismo hizo por el Orinoco; véase LEANTE, art. cit., p. 27.

¹² No hubiera dicho que se creía capaz de remediar la música de su tiempo (p. 243) si no pensara que ésta había degenerado lamentablemente. Condena en particular la multitud de “ismos” musicales que aparecieron después de la primera guerra mundial, con sus “manifiestos... [y] el inacabable aburrimiento de las polémicas de arte” (p. 228). En cuanto a las figuras capitales de la música moderna, no oculta su falta de simpatía por Schoenberg. En Los Altos, cuando el joven músico latinoamericano toca una melodía atonal, el narrador se fastidia (p. 78). En otro pasaje, comenta de modo despectivo los logros “exagerados, paroxísticos” (p. 222) de la escuela vienesa de que proviene Schoenberg. Tampoco le gusta el neoclasicismo (cuyos exponentes habían “tratado de volver a encontrar la salud y la espontaneidad del arte artesanal... [de la música de los siglos xvii y xviii] tomando sus fórmulas, sus recetas contrapuntísticas, su retórica, sin recuperar su espíritu”; p. 228), ni la música de los “bárbaros”, de los que “querían renovar la música de Occidente imitando ritmos [de ceremonias primitivas] que jamás hubieran tenido una función musical para sus [...] creadores” (p. 263). ¿Cuál es, pues, el estilo que acepta? El de “los modos eclesiásticos, cuyos recursos inexplorados empezaban a ser aprovechados, desde hacía muy pocos años, por algunos de los músicos más inteligentes del momento...” (p. 224). Así, el narrador aparta los ojos del arte de su época para mirar hacia la más temprana música occidental, anterior a la invención de la polifonía, de la armonía y del contrapunto, o hacia los escasos compositores modernos que la imitan.

¹³ Cuando se recuerda que el protagonista comenzará su *Treno* con una línea vocal para el corifeo parecida a un canto ambrosiano y que utilizará los modos eclesiásticos (p. 224), se ve hasta qué punto la música “medieval” del país hispanoamericano le inspira.

tes de empezar a componerlo, asiste a dos ceremonias fúnebres que le conmueven profundamente. En el velorio del padre de Rosario, frente a ella y sus hermanas, con sus "rostros terribles de hijas de reyes: perras sublimes, aullantes troyanas arrojadas de sus palacios incendiados", el narrador se siente "envuelto, arrastrado, como si todo ello despertara en mí oscuras remembranzas de ritos funerarios que hubieran observado los hombres que me precedieron en el reino de ese mundo" (p. 136). El treno del hechicero indio le afecta del mismo modo: "Trato de mantenerme fuera de esto, de guardar distancias. Y, sin embargo, no puedo sustraerme a la horrenda fascinación que esta ceremonia ejerce sobre mí..." (p. 191).

Algo de esa fuerte emoción que el protagonista comprueba en otros, y que él experimenta en esas ceremonias fúnebres, reaparecerá en la queja de Elpenor y en el canto de Anticleia, madre de Ulises¹⁴, en el *Treno*¹⁵. Además, los modos expresivos de Rosario, de sus hermanas y del hechicero indio sugieren al compositor ciertos recursos musicales. Ve en las plegarias de las mujeres, con sus rítmicas reiteraciones de palabras y frases, un comienzo de evolución de la palabra hacia la música ("... las mujeres rezaban en antifonía en los dormitorios, con la obsesionante repetición por todas de un *Dios te salve María, llena eres de gracias; el Señor es contigo, bendita tú eres entre todas las mujeres*, cuyo rumor se levantaba en los rincones oscuros... hinchándose y cayendo, con el tiempo invariable de olas apacibles"; p. 135). Al asistir al treno del hechicero, presencia el momento mismo en que la palabra oral se convierte en música: "Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y descorazona" (p. 291). Lo mismo ocurrirá en su *Treno*: "El paso de la palabra a la música se hará cuando la voz del corifeo se enternezca, casi imperceptiblemente, sobre la estrofa en que se habla de las vírgenes enlutadas y de los guerreros caídos bajo el bronce de las lanzas" (p. 227). Hay semejanza tan evidente entre el uso de la palabra en el treno del hechicero y en un viejo borrador musical del protagonista, que éste, al oír al indio, comenta: "...renació en mí la idea del *Treno*, con su enunciado de la palabra célula, su exorcismo verbal que se transforma en música..." (p. 224).

La actitud del personaje es mucho más que un mero despertar de su sensibilidad artística. Así como su silencio había resultado de la degra-

¹⁴ Como que el texto poético que utiliza es el ejemplar bilingüe (griego-español) de la *Odisea* de Yannes, el "buscador de diamantes".

¹⁵ En la creación del *Treno* se hallan algunas de las sugerencias que hace Carpentier a los artistas (novelistas especialmente) latinoamericanos en su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana" (*Tientos y diferencias*, México, 1964, pp. 11-12). Sugiere que los escritores y músicos tomen sus temas de la realidad maravillosa de la América hispánica. Pero en vez de describir pintorescas costumbres locales, como los "nativistas" de la primera mitad del siglo, deben buscar lo que hay de universal en éstas. Por eso, al compositor de *Los pasos perdidos* no le preocupan los detalles antropológicos del treno del hechicero indio, sino lo que hay en él de universal: los sentimientos del hombre frente a la muerte. Son éstos los que el narrador trata de incorporar en su propio *Treno*.

dación de todo el hombre, su renacimiento musical provendrá de una transformación profunda del hombre entero¹⁶.

También parece contribuir a la metamorfosis del narrador el cambio en su relación con las mujeres. En la ciudad, con Ruth y Mouche, se deja dominar. Pero en el país latinoamericano, ya sin Mouche y ahora amante de Rosario (que le sirve "con una solicitud que me hace enorgullecerme de mi condición de hombre", p. 159), el compositor acaba por recobrar su masculinidad¹⁷. Es al querer a Rosario cuando compone su *Treno*¹⁸.

EL TRENO

Al comienzo de su permanencia en Santa Mónica de los Venados, el narrador se agota en actividades físicas. La noche en que advierte la canción que ha nacido en él, no se había cansado en tareas fuera de casa, pues la lluvia no le permitía salir (p. 220). La energía física no emplea-

¹⁶ En la ciudad, el narrador tiene la impresión de estar muerto tanto física como espiritualmente: "... me aterro... de lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre. Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos" (pp. 26-27). Pero su conciencia le recuerda que ha traicionado sus antiguas ambiciones. Es eso lo que le impide llevar a cabo el infame propósito de Mouche de utilizar en unas holgadas vacaciones la beca que la universidad le otorgó para buscar instrumentos primitivos. Cuando por fin cumple la misión que el Curador le confió, el narrador se siente ufano de sí mismo por primera vez en muchos años ("El rescate de la jarra sonora... era el primer acto excepcional, memorable, que se hubiera inscrito en mi existencia"). Es evidente el influjo de esta experiencia, tan satisfactoria, sobre la facultad creadora del compositor, pues éste, al mirar los instrumentos primitivos, oye mentalmente música de Palestrina, a quien imita en ciertas partes de su *Treno* (cf. pp. 181-182).

¹⁷ La idealización, en Rosario, de la "mujer esencial" —la mujer de la tierra, la diosa-madre—, no ha sido del agrado de una lectora ilustre de *Los pasos perdidos*, Simone de Beauvoir. Carpentier responde a la crítica de la escritora diciendo que Rosario "representa... a la mujer elemental, la mujer verdaderamente telúrica y profunda. Simone de Beauvoir, en el tercer tomo de sus memorias, *La force des choses*, hace alusión a ese aspecto de mi libro y dice que encuentra que he exagerado un poco en esa integración, diríamos, de la mujer elemental con la tierra. Acepto su crítica y es probable que así sea mientras exagero en un sentido u otro" (cit. por MÜLLER-BERGH, *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*, New York, 1972, p. 137).

¹⁸ Ironía feroz. En Santa Mónica, por primera vez en su vida, el narrador expresa el deseo de engendrar un hijo ("... tengo ansias de acariciar a un niño..." p. 236). Sin embargo, Rosario no tiene un hijo de él, sino de Marcos. Como Rosario, mestiza en quien confluyen la sangre india, la negra y la blanca, es encarnación de la realidad mítica de América, sus amores con el protagonista son simbólicos (véase MÜLLER-BERGH, *op. cit.*, pp. 134, 136, 153).—Del mismo modo que el narrador descubre el afecto verdadero y profundo cuando vive con Rosario, la mujer de la América latina, siente despertarse su sensibilidad artística cuando viaja por el país hispanoamericano. Pero tanto su unión con Rosario como su "unión" con el mundo latinoamericano resultan estériles: Rosario no le da un hijo, y el *Treno* que el narrador compone inspirado por sus experiencias americanas es fruto solitario de una potencia creadora que queda inactiva tanto antes como después de la experiencia de Santa Mónica.

da parece transformarse en energía espiritual. Ahora comienza a revelarse la pasividad casi completa del protagonista en el acto de creación. No hace nada por atraer hacia sí la inspiración artística, sino que, al contrario, ésta le posee de súbito: "... en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo. Una obra se ha construido en mi espíritu..." (p. 220); "... como si las ideas, bajadas del cerebro, me llenaran la mano, atropellándose por salir a través del plomo del lápiz" (p. 228). Ha llegado el momento en que todas las circunstancias excepcionales se han combinado para provocar una especie de euforia genésica en el narrador, que le permite concebir música sin necesidad de luchar contra una serie de obstáculos. Pero el protagonista mismo considera sospechosa esta extrema facilidad en la composición: le recuerda su experiencia con el opio (pp. 220-221). Aunque él se niegue a reconocer semejanza alguna entre la obra disparatada que imaginó bajo los efectos de la droga y la que inventa ahora en Santa Mónica, ésta no es sino otro sueño de "opio", lúcido (musicalmente) esta vez, pero no más valioso que el primero para la experiencia del compositor, pues no señala, en verdad, el comienzo de una nueva vida artística. Ya hemos visto cómo, antes de llegar a Santa Mónica, con la excepción de los desdichados esbozos del *Prometheus unbound* de su adolescencia, el narrador sólo ha compuesto música comercial. No puede hacer surgir ideas musicales sino tomando una droga que le haga olvidar la época en que vive. El que esta vez la droga no sea en rigor el opio, sino una combinación de Rosario, la belleza de la selva y un sentimiento de libertad y de dominio de sí, no importa mucho. Lo significativo es que necesite una "droga" para crear.

Pero hay que reconocer que el *Treno*, desde el punto de vista musical —a juzgar por la detallada descripción en las pp. 222-228— no es una obra descabellada. El doctor James Yannatos¹⁹ ha tenido a bien comentarme, en una entrevista, este bosquejo de la composición. En cuanto al alarde del protagonista, eso de sentirse capaz de revolucionar la música de su época con sus ideas innovadoras (p. 243), Yannatos observa que es éste el espejismo de todos los compositores modernos, pero que, como vivimos ahora en un mundo musical complejo y pluralista, en el que todavía no se ha llegado a un período de síntesis y en el que cada compositor experimenta por su propia cuenta, sería imposible que impusiera uno su estilo sobre los demás para "salvar la música".

Al protagonista le gustaría utilizar en su *Treno* algunos de los recursos más característicos de la música eclesiástica. Por eso, querría que los primeros compases de su obra tuviesen "la sencillez lineal, el dibujo centrado en pocas notas, de un himno ambrosiano" (p. 222). La textura se haría más rica mediante la combinación de líneas melódicas,

¹⁹ El Dr. Yannatos, del departamento de música de Harvard, es director de la orquesta de la universidad, profesor de dirección de orquesta y composición musical y compositor y autor de una ópera. Conversé con él sobre las pp. 222-224 de *Los pasos perdidos* en mayo de 1972. Procuero resumir su pensamiento en las páginas que siguen.

hasta que se consiguiera una polifonía semejante a la de Palestrina²⁰. Todo esto quedaría unificado por el empleo de los modos eclesiásticos (p. 224) en vez de las escalas mayores y menores. Yannatos me recuerda que varios compositores modernos han recurrido a los modos eclesiásticos (como el inglés Ralph Vaughan Williams en su *Misa en sol menor*²¹), pero añade que ese estilo no tiene demasiada importancia ni se ha incorporado a la corriente fundamental de la música moderna. Además, no se debe olvidar que Vaughan Williams emplea tales modos en una misa, mientras que el personaje de Carpentier quiere incluir en su obra una imitación del canto ambrosiano, una polifonía semejante a la de Palestrina y los modos eclesiásticos, todo ello para fines no religiosos. El protagonista condena a los compositores de su época que se valen de ritmos rituales primitivos sin comprender sus funciones mágicas o utilitarias (p. 263), pero espera escribir, a su vez, una composición de tema secular con recursos vivificados por el impulso espiritual de la Edad Media²².

También la idea de experimentar en su *Treno* con la "palabra desnuda" y con los medios de transformar la palabra en melodía (cf. p. 222) es un camino que varios compositores modernos han seguido. Dos ejemplos: Karlheinz Stockhausen y Luciano Berio, que en los años cincuenta escribieron obras en que se recurre a palabras sin acompañamiento musical (Berio trabajó con poemas de James Joyce)¹ o a canciones infantiles²³.

²⁰ Creo evidente que el narrador, en la parte polifónica de su *Treno*, piensa imitar al compositor italiano. De hecho, en el siglo XVI, se consideraba a Palestrina como el gran maestro de la música eclesiástica polifónica. No es difícil ver que el personaje admira mucho a este compositor religioso. Habla con elogio de la *Misa del Papa Marcelo*, una de las obras más importantes de Palestrina (p. 24) y, lo que es aún más significativo, el narrador oye en su cabeza "un gran contrapunto de Palestrina" (pp. 181-182) cuando consigue los instrumentos primitivos para el Curador.

²¹ En esa *Misa*, escrita en 1923, Vaughan Williams utiliza los modos eclesiásticos en un contexto contrapuntístico y armónico casi como quiere hacerlo el compositor en *Los pasos perdidos*: "Así pensaba yo lograr una coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música..." (p. 223), con la diferencia de que el protagonista quiere combinar la polifonía (en que unas melodías individuales pero armonizadas se cantan juntas), y la armonía, mientras que Vaughan Williams, en vez de polifonía, emplea el contrapunto (semejante a la polifonía pero regido por reglas armónicas más estrictas).

²² Aunque reconoce que el canto gregoriano es "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 [latín] que lo acompaña" (p. 260).

²³ En *Momento*, escrito en 1963, Stockhausen experimenta con las posibilidades musicales de la palabra hablada. Esta obra no comienza con palabras que se van transformando en canto, como el *Treno* del narrador de *Los pasos perdidos*. De hecho, *Momento* no tiene el orden y la lógica del *Treno*, pues, en un estilo improvisador que debe mucho al azar, se ejecuta de modo distinto en cada presentación. Hay una solista, dos coros y varios instrumentos. A veces la solista habla de manera normal mientras un coro canta, y otras veces es la solista la que canta y el coro el que habla. A veces la solista deja bruscamente de hablar y comienza a trinar o reír. Así, puede verse que la idea del narrador de *Los pasos perdidos* de incorporar la palabra

El doctor Yannatos no ha visto ironía en la descripción del *Treno*. Hasta puede imaginar cómo sonaría semejante obra. Piensa que el estilo polifónico, en el que no hay acentos rudos ni contrastes violentos, crearía líneas melódicas que parecerían "flotar". La tonalidad de esta composición no sería muy rica, dado el uso de los modos eclesiásticos. Por supuesto, es imposible juzgar música alguna a partir de la exposición meramente verbal. Pero, cuando el narrador habla de su *Treno*, presenta sin duda una obra perfectamente realizable. Sólo puede el lector sonreír un tanto cuando el protagonista se ufana de la importancia de sus ideas; por lo visto, no son tales que pudieran dominar la música moderna.

La seriedad con que se describe este proyecto de composición musical se hace evidente en la erudición que se despliega, sin intentos de burla ni de sátira por parte de Carpentier. El narrador llama a su obra una "suerte de reinención de la música" (p. 223). De hecho, el *Treno* es un resumen de la historia de la música occidental²⁴; el narrador evoca su nacimiento cuando dice que la primera melodía de su *Treno* será como "un himno ambrosiano —*Aeterne rerum conditor*— que es, para mí, el estado de la música más cercano a la palabra" (p. 222)²⁵. Cuando el protagonista entreteja un tropo compostelano con la primera melodía del *Treno*, ésta se convertirá en *cantus firmus* (p. 223)²⁶. En el momento de empezar a escribir polifónicamente, el narrador habrá llegado a la época de Palestrina, al siglo xvi. Su gran admiración por Palestrina le incita a imitar los recursos musicales de éste en su propia obra (cf. *supra*, nota 20). Si, de hecho, lograra construir una polifonía semejante a la de Palestrina, la composición cobraría el estilo "flotante" de la que habla el doctor Yannatos²⁷. Pero hay una diferencia interesante entre el *Treno* del protagonista y la música de Palestrina. El método que escoge el narrador para desarrollar su obra es el de comenzar por lo muy sencillo e ir aumentando poco a poco la complejidad de la textura con el objeto de preparar "al oyente para la percepción de una simultaneidad de planos que, de haberle sido pre-

hablada en su obra ni es disparatada ni es tan innovadora que nadie antes o después de él lo haya hecho.

²⁴ Su origen se remontan al momento en que la Iglesia decidió que los himnos litúrgicos debían entonarse según el estilo oriental en vez de reducirse a canturía. Por eso los cantos ambrosianos son quizá las obras musicales más tempranas de Europa. No se puede aducir aquí la antigua música griega, de la que tan poco se sabe.

²⁵ En *Aeterne rerum conditor*, la sencillez y la semejanza con la palabra de que habla el protagonista son evidentes. Se evitan los grandes intervalos, y la melodía casi siempre pasa de una nota a la vecina. El canto no es muy fluido porque, o hay una nota para cada sílaba o, a lo más, dos notas vecinas para una sílaba. El canto resulta así cercano a la palabra hablada. En verdad, aunque es muy bello, no hay nada menos dramático ni menos rítmicamente acentuado que el *Aeterne rerum conditor*.

²⁶ La melodía simple y directa sobre la cual se colocan las líneas más fluidas de una obra coral.

²⁷ En la *Misa del Papa Marcelo* de Palestrina, las líneas vocales fluyen suavemente, sin ritmos fuertes ni acentos rudos.

sentada de golpe, le hubiera resultado intrincada y confusa. . .” (p. 223). Por el contrario, en las composiciones de Palestrina, el gran modelo, hay a menudo siete líneas vocales que empiezan a la vez.

Hasta este punto, según la descripción de los recursos que piensa utilizar el narrador en su *Treno*, parecería que el protagonista estuviera imitando formas viejas en vez de inventar otras nuevas. Lo moderno en esta obra sería la experimentación con lo que el narrador llama “timbres puros” (pp. 223-224)²⁵. Pero aun en eso sigue el protagonista a Alberic Magnard, compositor belga de la primera mitad del siglo xx (p. 224). El doctor Yannatos cree, en fin, que el rasgo más innovador del *Treno* sería el empleo libre y poco ortodoxo de los modos eclesiásticos.

Como ya he dicho, la creación del *Treno* en Santa Mónica es el climax de la novela. En el pueblo de la selva, el protagonista vive un “milagro”. Liberado de su vida estéril, escribe, extático, parte de la obra musical que siempre había soñado. ¿Se ha redimido, pues, como artista? De fracasado, ¿se ha convertido en un compositor capaz de crear música? Mientras está en Santa Mónica, él mismo lo cree así. Observa que en el pueblo todos tienen un oficio: “Caza el cazador, adoctrina el fraile, gobierna el Adelantado” (p. 243). El suyo, por supuesto, es la composición musical. Se decide a permanecer para siempre en la selva, ejerciendo su función legítima. Pero como quiere divorciarse de Ruth y procurarse papel y tinta para su trabajo creador, abandona la selva y pasa varios meses en la misma ciudad del comienzo de la narración. Al regresar al país latinoamericano, se da cuenta de que nunca podrá esconderse en su refugio de Santa Mónica.

De hecho, es en el final del quinto capítulo y en todo el sexto —en que el narrador parte de Santa Mónica, vive otra vez en la ciudad moderna y trata, sin éxito, de regresar al pueblo de la selva— donde se revela el verdadero significado de las experiencias insólitas del compositor en Santa Mónica. En esas páginas se muestra claramente que el *Treno*, aunque interesante e innovador, no es una composición en sí valiosa. En primer lugar, no corresponde a la definición que el narrador mismo (al pensar que en algún lugar habría un joven que esperaba la revelación contenida en el *Treno*) ofrece de la obra de arte: “Lo hecho no acababa de estar hecho mientras otro no lo mirara. Pero bastaba que uno solo mirara para que la cosa fuera, y se hiciera creación verdadera por la mera palabra de un Adán nombrando” (p. 244). Cuando el protagonista se va de Santa Mónica, deja los guiones de su composición a Rosario, para quien no tienen sentido. Así, según el narrador mismo, su *Treno* no es una obra de arte cabal porque ese “Adán que le pondría nombre”, es decir, ese artista principiante que pudiera apreciarlo y que, por haberlo oído, pudiera vislumbrar nuevos caminos

²⁵ El Dr. Yannatos piensa que “timbre puro” quiere decir el sonido de un instrumento o un grupo de instrumentos iguales tocados sin acompañamiento de instrumentos de otro tipo.

musicales, nunca lo conocerá. Por otra parte, el acto creador llevado a cabo en Santa Mónica no parece prefigurar un porvenir artístico fructífero para el narrador: es acto aislado y sin consecuencias porque el protagonista es incapaz de repetirlo cuando está lejos del ambiente propicio de la selva. Después de abandonar Santa Mónica, durante los meses que pierde en la ciudad, el narrador no escribe nada más sobresaliente que un "falso concierto romántico" para el cine (p. 274), pasa "días enteros en la cama" con la "imposibilidad de pensar en nada que no sea mi regreso a lo que allá me espera" (p. 267). Ni siquiera compone nada cuando se ha evadido otra vez de la ciudad hostil y está de nuevo en Puerto Anunciación. A pesar de haber escrito una obra musical en Santa Mónica, tan pronto como se encuentra otra vez en el mundo del siglo xx, el protagonista manifiesta, frente a los inconvenientes de la vida moderna, la misma debilidad que antes de su viaje. Su voz creadora se apaga.

A primera vista, las circunstancias en las que se halla ahora el narrador se parecen a las del comienzo de la novela, pero no son idénticas, porque el protagonista es ahora más lúcido. Empieza a comprender la naturaleza extraordinaria e irrecuperable de sus experiencias en Santa Mónica y cae en la cuenta de que el artista no puede vivir aislado de su propia época, como él mismo proyectaba hacer, y para siempre, mientras estaba en Santa Mónica. Sabe ahora que él, como compositor, necesita existir precisamente en el tipo de ambiente que le afectó de modo tan negativo en las primeras páginas del libro:

... nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana 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 (p. 286).

Pudiera parecer que el protagonista, al darse cuenta de cuán importante es vivir allí donde la actividad intelectual sea más intensa, se ha salvado como hombre y como artista²⁹. Sólo hasta cierto punto puede admitirse. En mi opinión, el compositor, aunque más lúcido, no es más fuerte al final que al comienzo. En la última página, queda incierto su porvenir artístico: él mismo no sabe si va a aprovechar su nueva

²⁹ Según Volek (art. cit., p. 32), cuando el narrador descubre que no podrá regresar nunca a Santa Mónica, queda "con el anhelo de forjarse su propio destino, es decir, de realizarse plenamente como hombre y compositor justamente en la sociedad que antes logró esclavizarlo... sentimos emanar de su decisión [de vivir en el mundo del siglo xx] una fuerza excepcional, la de un hombre que toma su destino en sus propias manos, que se impone tareas y que... lucha... Es desde aquí cuando podemos pensar de él en términos de héroe, en el pleno significado de la palabra..." MÜLLER-BERGH (*op. cit.*, p. 52) cree que las experiencias del compositor en la selva y sus exámenes de conciencia le han dado "un sello de dinamismo, de potencia y de atávica afirmación, que le distingue de los héroes contemporáneos de Francia y los Estados Unidos".

comprensión de las razones por las cuales no pudo escribir música antes de llegar a Santa Mónica o si va a volver a su vida de trabajo mecánico alternado con orgías: "Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda" (p. 286). A menos que se haya operado un cambio radical en su personalidad (y no tenemos ninguna prueba para creerlo), es probable que el protagonista no se muestre más valeroso, de ahora en adelante, frente a obstáculos y dificultades.

Pero quizá el destino personal del protagonista no sea, al cabo, lo central en este libro. Carpentier mismo ha dicho que en sus novelas lo que más le preocupa no son los personajes, sino los vastos cuadros en que los individuos, como tales, no se destacan especialmente (cf. LEANTE, art. cit., pp. 29-30). En *El siglo de las luces*, por ejemplo, los personajes desaparecen enteramente —observa el propio autor— durante las largas descripciones de las bellas islas del Caribe³⁰. Y lo sobresaliente en ese libro no es la conducta de los cuatro personajes principales, sino la recreación de toda una época histórica: la Revolución francesa y sus repercusiones en las islas. Aun en las novelas en que hay una figura central, ésta no le interesa a Carpentier como *persona*, sino como símbolo³¹.

El verdadero protagonista de *Los pasos perdidos* no es tanto el compositor cuanto el mundo latinoamericano. En su evocación de la realidad maravillosa de América en esta novela, Carpentier lleva a cabo lo que se ha propuesto en el prólogo de *El reino de este mundo*: presentar a un público internacional el ambiente mítico de su propia región del globo³². El pasivo compositor anónimo de *Los pasos perdidos* tiene el privilegio de entrar en un lugar donde lo "increíble", incluso en su sentido más positivo, es lo corriente. El impulso artístico no existe en el compositor. Es una fuerza que emana de la gran selva hispanoamericana, tan poderosa que, durante breves momentos, transforma en creador a un hombre que nada excepcional ha hecho en su vida.

KAREN TAYLOR

Harvard University.

³⁰ CLAUDE FELL, "Rencontre avec Alejo Carpentier", *LMO*, 59 (1965), p. 107.

³¹ Por eso, el gigantesco protagonista de *El recurso del método* no tiene siquiera nombre: es encarnación de todos los dictadores latinoamericanos. Nunca sabemos el nombre del narrador de *Los pasos perdidos*; es como un representante de todos los artistas de raza hispánica que tienen que vivir en la época moderna.

³² "Prólogo" a *El reino de este mundo*, Venezuela, 1962, pp. 5-11.