

La revolución traicionada: Carpentier y Beethoven *El acoso y la Sinfonía Heroica*

Jesús BENÍTEZ VILLALBA

Universidad Complutense de Madrid

Dada la evidente relación de Alejo Carpentier con el mundo musical, la utilización de elementos de ese origen junto a los literarios más o menos tradicionales es un tópico que se viene repitiendo de forma casi constante. Posiblemente el justificado origen de este tema se encuentra en el comentario de Luis Harss en *Los nuestros*, en 1966: «sin duda el ejemplo más notable del pensamiento «musical» de Carpentier es la novela corta *El acoso*» (1). O los de Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (2):

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: el argumento como encuesta que es peregrinar, remontarse.

Los bronces son esa presencia sensual de la naturaleza, víctima y verdugo de los peregrinos (...), ciudades que son «gigantescos lampadarios barrocos» (...). Son lugares, los del Caribe (...). Y los vientos son esos personajes, mujeres atávicas e intelectuales enajenados, primos solitarios (...), terroristas acosados (...), que sostenidos, *localizados* en los cobres de la naturaleza, son arrebatados, capturados por las percusiones de la historia...

(1) Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1966, pág. 61.

(2) México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969, págs. 49-50.

Más adelante, añade el mismo Fuentes que

El acoso se desarrolla de acuerdo con una pauta externa —la ejecución de la *Eroica* de Beethoven— que nos remite a una sinfonía interna —la del personaje acosado— que aún no se cumple, que está en proceso de ser escrita o de ser leída (3).

A partir de referencias como las anteriores, y por el acierto del novelista y crítico mexicano, se ha transmitido el tema de la relación entre Carpentier y la música y, muy especialmente, la relación entre el novelista cubano y la Tercera Sinfonía de Beethoven. Lo cierto, sin embargo, es que la mayor parte de los críticos que han hecho referencia a este tema con posterioridad apenas han profundizado en sus apreciaciones.

La *Tercera Sinfonía; Heroica* (en mi bemol, mayor; *op.* 55), compuesta por Ludwig van Beethoven (1770-1827) entre 1803 y 1804, es una de las pocas obras que se puede decir que han modificado la evolución de la música y el concepto de sinfonía en el mundo. Como primer rasgo llamativo, sus casi cincuenta minutos de duración en grabaciones modernas («nunca más de cuarenta y seis» se dice un par de veces en el texto de Carpentier) son casi el doble de lo habitual en las sinfonías de Mozart o Haydn. En la primera impresión que se hizo, el autor informó que es una obra que se debería tocar más al comienzo que al final del concierto y acompañada de otras obras breves para no fatigar al público. Se puede decir que con ella se anuncia claramente el Romanticismo, ya que se aleja de la elegancia dieciochesca, más o menos superficial y formalista, para hacer más hincapié en los sentimientos (es menos abstracta y, en cierto modo, más democrática al resultar más accesible).

Su origen pudo estar en el viaje que el general Bernadotte hizo a Viena como representante del Directorio francés; parece que sugirió a Beethoven que escribiera una «Sinfonía Bonaparte» dedicada a Napoleón. La debió componer durante el verano de 1803 en Oberdöblin, época en que ya habían comenzado a ser graves sus problemas auditivos. Pero el hecho de que en 1804 Napoleón se autoproclamara Emperador le hizo romper la página con la dedicatoria, que en la primera edición de 1806 ya se llamó *Heroica* y tuvo el subtítulo de *Composición hecha para celebrar la memoria de un gran hombre*. Se interpretó por primera vez en Viena, en el palacio del príncipe Lobkowitz, al que estaba dedicada.

La sinfonía clásica se desarrolló entre los maestros vieneses (especialmente Haydn y Mozart) con unos objetivos marcados por el equilibrio entre forma y contenido (lógica y expresividad). Su estructura ofrece una idea o motivo principal que se desarrolla con gran fuerza, y los motivos secundarios se orientan a complementar la idea inicial. Frente a la Sonata, inter-

(3) *Ibid.*, pág. 57.

pretada sólo en piano, la sinfonía dispone de toda la sonoridad y brillantez de la orquesta, aunque resulte aparentemente menos dramática. El protagonismo recae en los violines, mientras que la madera y el metal subrayan la sonoridad en los momentos más significativos o acompañan para armonizar simplemente (en este campo, por las fechas de la *Heroica* comenzaron a entenderse mejor las posibilidades de los metales como la flauta, trompa, fagot, oboe, clarinete, etc.).

Beethoven mantiene la arquitectura general de la obra a través de cuatro movimientos en todas sus nueve sinfonías. Comienza con el habitual *allegro con brio*, y sigue con sus temas, variaciones..., pero con una extensión temporal mayor (por el desarrollo de los temas clásicos, que eran muy simétricos y proporcionados) y más evidentes apoyos orquestales en los momentos de gran intensidad. Lo que más ha sorprendido —y hay trabajos pormenorizados, como los de Nottenebohm, que hacen de la *Heroica* una de las obras mejores estudiadas casi desde el mismo momento de su composición— ha sido la certidumbre que mostró el músico en su concepción: desde los primeros bocetos se ha visto que tuvo unos objetivos muy firmemente definidos y se dirigió a ellos con enorme seguridad a pesar de ser bastante revolucionarios en todas sus partes. A partir de esta *Tercera sinfonía* queda establecido un modelo específico que el mismo autor confirmó en la *Quinta*, *Sexta*, *Séptima* y *Novena*. En todos los casos se aprecia una evidente organización en progresión, un proceso de desarrollo sistemático en busca de mayor o mejor expresividad, frente a las estructuras más misceláneas, con partes adaptadas a las modas del XVIII, con *allegros*, *andantes* o *adagios* planteados y resueltos como metas individuales, como problemas independientes, y no como partes integrantes de un todo superior. Por ello no es difícil encontrar temas musicales que se desarrollan con variaciones o que se repiten en momentos alejados en el tiempo para reforzar la unidad y para valorar los momentos de transición. La conciencia estructural de Beethoven en sus sinfonías se ve reforzada dentro de su misma obra al escribir en 1813 la *Sinfonía de la Batalla*, que era una especie de parodia de sí mismo y que, sorprendentemente, supuso uno de los mayores éxitos populares entre sus contemporáneos.

A todo lo anterior quizá contribuyera el hecho de que Beethoven mostrara gran inclinación hacia basar sus creaciones musicales en textos literarios no sólo en los casos habituales de las óperas, los oratorios, misas, etc., obras relativamente escasas en el conjunto de las del músico. Hay ejemplos tan conocidos y revolucionarios como fue el introducir como final de su *Novena Sinfonía* el texto cantado de la *Oda a la alegría (An die Freude)* de Schiller.

Otro aspecto significativo respecto a la *Heroica* es el enorme influjo que ha ejercido sobre otros músicos y el público en general. Beethoven, como hijo más o menos inmediato de los ideales de la Revolución Francesa,

hizo una música que pretendía influir en el público, una especie de «sinfonías políticas» que, a partir de medios que oscilan entre los espectaculares *tutti*, y los ritmos de marcha más o menos populistas, incitan al espectador a una conducta más social y civilizada. Y posiblemente por estos motivos Beethoven no tuvo demasiados inconvenientes en cambiar la dedicatoria de la *Heroica* del personaje concreto que perdió su carácter modélico a otro mucho más genérico y universal.

Respecto a la obra de Carpentier, de acuerdo con la teoría que el mismo narrador desarrolló en *Tientos y diferencias* sobre los «contextos» (4), la novela *El acoso* es uno de los ejemplos en que más claramente se aprecian las determinantes relaciones entre el autor y la economía, las clases sociales, el clima, el paisaje, la religión, etc., en que se mueve. La presencia de lo musical y de la arquitectura en la familia de Alejo Carpentier es mencionada inevitablemente por él mismo en muchas ocasiones (5). En este caso, el contexto histórico inmediato refleja las frustradas luchas revolucionarias del año 1930 (6) y también son muy evidentes las relaciones con la historia, la filosofía o la lengua de la época.

La novela tuvo su origen inmediato en un suceso concreto: un tiroteo producido en las calles de La Habana durante una representación teatral al aire libre en la Plaza Cadenas, y en la que Carpentier colaboraba como técnico de sonido. En uno de los momentos claves de la tragedia que se representaba, *Las coéforas*, la policía abatió con sus disparos a una persona cuya identidad desconoció el novelista (7). Tardó en su redacción solamente diez días (8).

La novela *El acoso* —publicada por primera vez en Buenos Aires por la editorial Losada en 1956— se sitúa entre *Los pasos perdidos* y los cuentos de *Guerra del tiempo* a los que siguió la gran novela *El siglo de las luces* (9). Es decir: durante la estancia del cubano en Venezuela, que supuso el momento que quizá se pueda considerar como de máximo interés y búsqueda de formas narrativas en Carpentier (10). De la investigación en lo mítico

-
- (4) A. Carpentier: *Tientos y diferencias*. Buenos Aires, Edit. Calicanto, 1976, págs. 7-39.
 - (5) Véase, por ejemplo, «Habla Alejo Carpentier», resumen de entrevistas que encabeza *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas, 1977, pág. 17. También Joaquín Soler Serrano: *Escritores a fondo*. Barcelona, Edit. Planeta, 1986, págs. 156-157.
 - (6) Tema estudiado por Modesto G. Sánchez en «El fondo histórico de *El acoso*: 'Epoca Heroica' y 'Epoca del Botín'» en *Revista Iberoamericana*, n.º 41. Pittsburgh, 1975, págs. 397-422. También hay datos en este sentido en «Acosos a una conciencia», de Kurt Schnelle, en *Recopilación...*, págs. 353-355.
 - (7) «Habla Alejo Carpentier», en *Recopilación...*, pág. 22; y en «Sobre su novelística», *Conferencias*, La Habana, Edit. Letras Cubanas, 1987, pág. 99.
 - (8) «Habla Alejo Carpentier», en *Recopilación...*, pág. 23.
 - (9) Bob M. Tusa considera la estructura de *El acoso* como antecedente de esta novela. En *Alejo Carpentier. A Comprehensive Study*. Valencia, Albatros Hispánfila Edics., 1982, pág. 34.
 - (10) Así lo destaca, entre otros muchos, Oscar Velayos Zurdo: *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*. Capítulo 5: «1945-1959. Venezuela: la plenitud creadora». Barcelona. Edics. Península, 1985, págs. 87-93.

y simbólico de *Los pasos perdidos* al estudio sobre la esencia de la Revolución y tres vías posibles de acercarse a ella, representadas por los protagonistas de *El siglo de las luces*, pasando por las distintas formas literarias de manipular el tiempo en los cuentos. De la relativa linealidad temporal con que se desarrolla el esquema de *Los pasos perdidos*, a una novela que muestra una evidente estructura atomizada, de unidades textuales que tienden a una acusada brevedad, que no respetan el orden cronológico y que pueden llegar a producir alguna sensación de caos o de desconcierto por su patente arbitrariedad.

A pesar de todo, ha sido —y es— constante la igualación entre la sinfonía y el texto de Carpentier. Se ha mantenido una aparente contradicción, ya que, como dijimos, la partitura musical está formada por cuatro movimientos y la novelita se divide en tres capítulos (aunque no son denominados así en ninguna parte del libro) encabezados simplemente por números romanos: en el primero, el relato se reparte en tres bloques textuales separados por espacios en blanco; el segundo está compuesto por trece; y el tercero se reduce nuevamente a dos bloques. En consecuencia, parece que el paralelismo de las dos obras no puede encontrarse en estos aspectos de extensión de sus partes. Los artículos de Emil Volek y Helmy F. Giacomani (11) han ofrecido explicaciones un poco más satisfactorias: el primero identifica los temas tratados en la novela y muestra, de forma tan prolija y sistemática como poco amena, su exacto paralelo con la estructura musical; Giacomani hace, en su caso, otro estudio con muchas más referencias estrictamente sinfónicas, en el que se igualan ritmos, tonos dominantes, instrumentos, etc., con sus paralelos narrativos. En ambos casos, como digo, hay una explicación, pero también resultan los dos un tanto confusos, quizás por su excesiva especialización (12).

Por otra parte, si aceptamos como cierta la ya mencionada afirmación del autor sobre que el proceso de escritura duró tan solo diez días, parece difícil que con tan poca elaboración se hayan introducido tantísimos paralelismos y matices musicales.

El hecho es que, teniendo en cuenta el siempre citado conocimiento musical de Carpentier, sería demasiado sorprendente que él no hubiera sabido reproducir lo sinfónico en una forma narrativa. La clave puede haberla da-

(11) E. Volek: «Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier», H. F. Giacomani: «La relación músico-literaria entre la Tercera Sinfonía 'Eroica' de Beethoven y la novela *El acoso* de Alejo Carpentier». Ambos recogidos en Helmy F. Giacomani (ed.): *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York, Las Américas Publishing Co., 1970. 465 páginas.

(12) Véanse las reticencias expresadas por Eduardo G. González en «*El acoso*: lectura, escritura e historia», pág. 148, nota 16. Recogido en Enrique Pupo Walker: *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid, Edit. Castalia, 1973.

do el mismo escritor: «*El acoso* está estructurada en forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda. Un lector atento que conozca música puede observar fácilmente este desarrollo» (13).

La obra de Beethoven está dividida en cuatro movimientos:

1.º *Allegro con brio*, de uno 18 minutos, con un comienzo extraordinariamente enérgico a cargo de los violoncelos que se ve suavizado por un segundo tema que presentan los instrumentos de viento y que, junto con un tercero, componen una compleja arquitectura de fugas, disonancias y cambios de ritmo que acaban brillantemente en una especie de diálogo entre los grupos de las cuerdas y el viento.

2.º *Marcia funebre: adagio assai*, de algo más de 15 minutos, se desarrolla también a partir de tres temas: dos principales, bastante dramáticos, suavizados más adelante por un tercero mucho más sereno. En conjunto, se ha entendido que representa una especie de meditación y homenaje a las víctimas de la Revolución.

3.º *Scherzo: allegro vivace*, es sensiblemente más corto, puesto que ocupa tan solo 5 minutos y medio (en esta posición, los clásicos anteriores a Beethoven introducían un *minuetto*). Las cuerdas comienzan una melodía un tanto regular hasta la aparición de un trío de trompas que termina el movimiento con cierto aire militar o cinagético (Carpentier habla en la novela de «música de jaurías (...), misa de cazadores», en el comienzo de la parte III,1).

4.º *El Finale: allegro molto*, de poco más de 11 minutos, presenta nuevamente un comienzo brillante a cargo de las cuerdas. Basado en dos ideas tomadas de su ballet *Prometeo* que se escalonan en variaciones y fugas con nuevas alternancias de ritmos —meditativos, danzas populares...—, para concluir en un final extremadamente alegre y luminoso.

Por lo tanto, las diferencias formales o estructurales son tan marcadas que quizá sea necesario que una vez más revisemos la novela. Una posible explicación de las palabras de Carpentier podría surgir con la aplicación del siguiente esquema:

I:

- 1) Tema inicial: **el taquillero**.
- 2) Tema principal: **el acosado**.
- 3) Tema final: **el taquillero y Estrella: la traición y la culpa**.

(13) César Leante: «Confesiones sencillas de un escritor barroco». En *Recopilación...*, pág. 67.

II:

Desarrollo de 16 variaciones sobre la historia del **acosado**: temas de *la traición y la culpa*.

III:

- 1) Variación última sobre el tema del **acosado**.
- 2) Conclusión o coda: **el taquillero**.

En la parte I, el fragmento primero (escrito en tercera persona y en pasado) se centra en el taquillero. Encabezado con la dedicatoria en italiano de la Sinfonía, se describe la sensación de fracaso, marginación y aislamiento del taquillero durante un descanso del concierto. Lee fragmentos de la biografía de Beethoven escrita por Romain Rolland (*Beethoven. Les grandes époques créatrices*. París, Editions du Sablier, 1825-57); más concretamente, los que tratan sobre el llamado «Testamento de Heiligenstadt». El acosado pasa y le da un billete de gran valor sin esperar vuelta; le siguen dos personas. Con el dinero, el taquillero piensa ir a casa de Estrella.

Fragmento 2 (en primera persona, presente. Todo el texto aparece entre paréntesis, en forma de «monólogo interior» desordenado; la sintaxis se presenta en períodos breves que se van alargando según se tranquiliza el personaje): es el momento en que «Ha concluido la marcha» fúnebre y conocemos las angustiosas sensaciones del **acosado** en la sala: la soledad, el dolor físico, la sensación de culpa y el miedo le hacen buscar apoyo interior en la religión e inicia repetidamente una oración. Es muy fuerte la sensación de fatalismo («hoc erat in votis» (14), se cita en el texto), como ocurre a lo largo de toda la novela.

En el fragmento 3 (en que retorna la tercera persona y el tiempo pasado) nos encontramos entre el final del tercer movimiento de la Sinfonía —*scherzo*— en que la alegría de las danzas y marchas se interrumpe por la presencia de la muerte y el comienzo del Final (faltan «unos nueve minutos»). **El taquillero** llega a la casa de **Estrella**, la prostituta, que se encuentra nerviosa por haber recibido la visita de la policía (más tarde sabremos que ha delatado al acosado). **El taquillero** intenta pagar el servicio con el billete, ella no lo acepta porque cree que es falso y rechaza al hombre. El regresa a la sala. En definitiva, podemos entender que al marcharse al prostíbulo ha traicionado su interés por la música, puesto que se había preparado para la audición de la Sinfonía escuchando grabaciones y leyendo libros. Por otra parte, conocemos los primeros indicios de que **Estrella** también ha llevado a cabo su traición al denunciar al **acosado**, que era recibido en su casa con cierta asiduidad y sin cobrarle.

(14) «Como estaba prometido».

En este momento la línea narrativa se interrumpe y durante casi toda la segunda parte seguimos las vicisitudes en tiempos pasados del **acosado**. El paréntesis se cerrará con los dos últimos textos de la tercera parte, que retoman el plano narrativo del comienzo.

A lo largo de la segunda parte y el primer fragmento textual de la tercera, como hemos dicho antes, se desarrollan las diecisiete variaciones sobre la historia del acosado. En conjunto, se sigue cronológicamente la trayectoria del personaje:

—su llegada a La Habana desde Sancti Spíritus para estudiar arquitectura en la Universidad,

—el reencuentro con la antigua niñera al alojarse en su casa,

—los contactos con grupos políticos revolucionarios —comunistas—, el extremismo que le acerca al terrorismo,

—la participación en el juicio y ejecución de un compañero por haber sido delator, etc.,

—a continuación, hay una especie de doble culminación en el proceso de degradación: por una parte, el joven terrorista asesina a un hombre (mencionado y recordado por las cicatrices de acné en el cuello); y, por otra, el protagonista lleva a cabo un acto de traición especialmente repugnante cuando, refugiado en la casa de su antigua ama, sale de su escondite con sigilo y se come lo que la anciana moribunda tenía en su cabecera, con lo que podemos entender que ha acelerado su muerte,

—después, es capturado por la policía y, por miedo a ser torturado, delata a sus compañeros,

—en consecuencia, es condenado a muerte y perseguido por ellos.

A partir de ahí, comienza un período de arrepentimiento durante el cual el **acosado**, ya en una postura abiertamente cobarde, se siente arrastrado por la culpa e intenta ser socorrido en la casa de un antiguo protector y en una iglesia —en los dos casos resulta inútil—. También se refleja el estado de angustia interior a través de los intentos del **acosado** por recordar sus oraciones —a lo largo de todo el relato se repite el comienzo del Credo—.

En estos fragmentos conocemos igualmente cómo **Estrella** recibe gratis al joven estudiante en su casa y cómo, presionada por la policía, le delata. Después es visitada por **el taquillero**, con el que la conciencia de culpa le hace comportarse de forma obsesiva y ausente, y al que acaba despidiendo por darle un billete que cree sin valor legal.

Esta segunda parte está compuesta por trece unidades y, sin embargo, hemos dicho que recoge dieciséis variaciones porque tenemos en cuenta que en la sexta, la séptima y la undécima aparecen tanto **el acosado** como **Estrella**, por lo que se pueden considerar como de doble tema. El noveno fragmento presenta la variante (como el segundo de la primera parte) de estar

escrito en primera persona y todo él entre paréntesis; recoge en forma de desordenada «corriente de conciencia» el atormentado recuerdo del **acosado** y estos rasgos formales se repiten como un eco ritmado en el fragmento siguiente, en el que se alternan con el habitual narrador omnisciente y técnica clásica.

El texto final de la tercera parte, tras la descripción del macabro ritual que preludiaba la muerte, retoma la figura del **taquillero** que ha regresado al teatro, que relee fragmentos de la biografía de Beethoven, recuerda con rencor a Estrella y finalmente se refugia en la memoria de las normas legales que le obligan a estar en su puesto de trabajo. Las últimas palabras del texto recogen el comentario frío de un policía («uno menos») que acaba llevándose el billete que todos habían creído, erróneamente, falso o fuera de uso.

Como fácilmente se puede deducir por lo antedicho, la persecución del **acosado** da motivo a Carpentier para desarrollar otro elemento que enriquece y potencia, por contraste, el ritmo narrativo: las descripciones de La Habana. En sutil consonancia con las aspiraciones del **acosado**, que fue a la ciudad para estudiar arquitectura, el narrador introduce con frecuencia imágenes de **la ciudad**, que llega así a convertirse en ámbito estético y simbólico de enorme trascendencia (15).

Es también suficientemente conocido el hecho de que una buena parte de la obra novelística de Carpentier está dedicada a estudiar las formas del fracaso del ser humano. Aquí debemos recordar las desencantadas frases tomadas de los *Desastres de la guerra* y de otros dibujos de Goya que aparecen en trece ocasiones a lo largo de *El siglo de las luces* (16). Y, en este sentido, podemos observar que el desarrollo de esta otra novela recoge una especie de crónica final de la dignidad humana y las ilusiones políticas y artísticas de unos personajes: Estrella delata al terrorista, el único amigo que le conocemos, y se condena a una función social de sexo comercializado; **el taquillero** niega su vocación porque ha desperdiciado la oportunidad de escuchar la Sinfonía por irse a un prostíbulo con un dinero robado; y **el acosado** ha traicionado también su vocación al abandonar sus estudios de arquitectura, a sus compañeros y a la sociedad al optar por la acción terrorista. De forma que el fracaso, la traición, la soledad y la aplastante sensación de culpa son en realidad los nexos profundos que articulan temáticamente el texto.

(15) Mario Benedetti, en *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. México, Edit. Nueva Imagen, 1986. 7.^a edición, págs. 42-44, valora extraordinariamente la aportación de este ejemplo de Carpentier al desarrollo de la novela urbana moderna de Hispanoamérica.

(16) Y recordemos también el desengaño de Goya ante el comportamiento de las tropas napoleónicas en 1808.

Por último, hay que recordar otro rasgo significativo que aproxima a la Sinfonía y la novela: Beethoven, en su dedicatoria, recondujo su admiración de un héroe concreto, Napoleón, a otro claramente indefinido, «un gran hombre». El nuevo emperador parecía haber traicionado los ideales revolucionarios que compartía Beethoven. De manera muy similar, Carpentier dedica su relato a retratar un héroe que pudo serlo y no lo consiguió por haber escogido mal entre las oportunidades que la vida le ofrecía. Es un antihéroe en el que también se resalta su carácter genérico porque, frente al nombre muy específico y simbólico de Estrella, el narrador se refiere a él exclusivamente como «el taquillero», en su caso, o como «el perseguido», «el refugiado» y «el acosado» en el del protagonista principal.