

El Romanticismo musical de Carpentier en *Los pasos perdidos* a través de Donizetti y Beethoven

Luciana Kube

(lkube002@fiu.edu)

FLORIDA INTERNATIONAL UNIVERSITY

Resumen

Aproximación al Romanticismo musical en *Los pasos perdidos*. Este artículo analiza la relación entre el argumento de la novela y las referencias musicales románticas, específicamente a través de los compositores Donizetti y Beethoven. La idea de poeta romántico que expuso Schiller se revela en Carpentier tanto en el poeta ingenuo como en el sentimental.

Abstract

Approach to the musical Romanticism in *Los pasos perdidos*. This work analyzes the relationship of the plot of the novel and the romantic musical references, specifically through the composers Donizetti and Beethoven. The idea of the romantic poet explained by Schiller is revealed in Carpentier both in the naïve and the sentimental poet.

Palabras clave

Alejo Carpentier
Romanticismo
Donizetti
Beethoven
Schiller
Música

Key words

Alejo Carpentier
Romanticism
Donizetti
Beethoven
Schiller
Music

AnMal Electrónica 44 (2018)
ISSN 1697-4239

Además de su dedicación —por la que ganó reputación universal— como escritor y periodista, Alejo Carpentier siempre tuvo una gran pasión: la música. Un sinnúmero de artículos, crónicas, cuentos y novelas son testigos de su profundo conocimiento musical, que fue producto no sólo de su herencia musical familiar, sino de su asiduidad como espectador. Esta afinidad la expresó a lo largo de su obra de alguna u otra manera, pero la utilizó concretamente en escritos como su ensayo *La música en Cuba* y sus novelas *Concierto Barroco* o *El reino de este mundo*, entre otros. En su obra maestra, *Los pasos perdidos* (1953), su protagonista, el musicólogo sin nombre, vive una serie de acontecimientos en la novela que merecen especial interés, y si bien han sido abordados por la crítica, no han sido profundamente analizados en

cuanto a su relación con la obra de compositores románticos como Donizetti y Beethoven, sino que se han orientado más bien hacia el Barroco y el concepto del contrapunto. Cabe mencionar a este respecto el estudio de [Backes \(2007\)](#) en torno a la música y el mito en Carpentier, y la reseña de Mayo (1955) sobre la música y la narración en este autor, si bien Backes subraya la aversión del narrador-protagonista hacia el Romanticismo. Fuentes (1969: 49-57) analizó la vertiente musical, sobre todo la orquestal y la pianística, más bien enfocándose en su paralelismo con la estructura de la novela.

Quiero aclarar que dentro del concepto de Romanticismo se incluye no sólo la corriente artística situada en los siglos XVIII y XIX, sino, tal como lo expresó Safranski, una forma permanente de cultura relacionada con lo romántico y que es más bien una actitud del espíritu que trasciende cualquier época, tal como expone [Martí Marco \(2009: 642\)](#). En concreto, quiero subrayar la influencia del Romanticismo musical en *Los pasos perdidos*, a través del tratamiento que hace el autor de la *Novena Sinfonía* de Beethoven y la ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. El presente ensayo se propone abordar los fragmentos en los que se mencionan las dos obras musicales en esta novela y seguir la pista del Romanticismo, tanto musical como literario y estético, a pesar de que Carpentier no es un autor romántico ni enarbola una defensa de este periodo, sino más propenso al Barroco, y es el principal exponente de lo real maravilloso. González Echevarría, en el prólogo de *Los pasos perdidos*, menciona la importancia del Romanticismo como un movimiento que «permanece vigente en Hispanoamérica porque ésta se enfrenta tardíamente a la modernidad que lo hizo posible en Europa» (en Carpentier 1985a: 45).

Para comenzar este recorrido, me remitiré a un acontecimiento que marca un antes y un después en la apreciación por parte de Carpentier del Romanticismo musical: la representación, en 1948, de la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*, en torno a cuyo estreno en Venezuela el autor escribió «Tristán e Isolda en tierra firme». Este texto subraya el apego del autor a la ópera, así como su convicción de que el Romanticismo estaba presente en Hispanoamérica durante el momento en que se gestan sus obras. Esta aproximación al género operístico a través de un Wagner monumental, casi inabarcable, en una Caracas esplendorosa, representa un buen antecedente para lo que luego ocurre al describir la ópera en *Los pasos perdidos*, con unas imágenes sobrecogedoras que nos sumergen en lo real maravilloso, como esta: «Sobre los techos rojos de los barrios mantuanos vuela, de noche, la canción de la

Doncella de Irlanda», en que alude a la música que entona Isolda (Acosta 2004: 246). El autor nos muestra a un Wagner incomprendido (Acosta 2004: 250), como luego sería la imagen del personaje de *Lucia di Lammermoor* para Mouche, la amante del musicólogo que protagoniza la novela.

«Tristán e Isolda en tierra firme» anticipa también el tema de la definición de lo romántico desde el lado de América Latina, lo que hace singular ese Romanticismo, dada la historia de las gestas libertarias (Moran 2005: 223), la esencia e identidad latinoamericanas:

Nuestro pasado, nuestra historia, son románticos, por cuanto los valores que alimentan cualquier romanticismo coinciden con los sentimientos y la expresión peculiar del hombre americano: lirismo a menudo excesivo, nacionalismo, influjo de la naturaleza, apego al folklore, dificultad en frenarse, afición a los temas nobles, sentido de lo épico, etcétera, etcétera (en Carpentier y Pérez Cano 2004: 117).

Y prosigue hablando precisamente sobre el espíritu romántico de los protagonistas de la historia latinoamericana en tiempos de la Independencia, lo que nos acerca a la vertiente del poeta sentimental de Schiller, ya que en la obra de este, el hombre se ve reflejado en la naturaleza: «En los Libertadores de América, la lucha armada se acompaña de una lucha previa contra la naturaleza: antes de caer sobre el enemigo, hay que vencer la cordillera helada, hay que vencer la selva, el desierto, la tempestad» (en Carpentier y Pérez Cano 2004: 117). Sobre el entramado de identidad y cultura, este dilema constante constituye «la pieza faltante del complejo cultural y del rompecabezas estético por medio de los cuales Carpentier intentó interconectar las diversas formas en las que renacen y se refunden en Latinoamérica las diferentes escuelas artísticas, los movimientos y credos», tanto si se trata de Wagner, Donizetti como de cualquier otro (Moran 2005: 217).

Para proseguir con este análisis es pertinente resaltar la intertextualidad de la obra de Carpentier, quien constantemente trae a colación innumerables autores, obras y periodos. La adecuación a este diálogo cultural intertextual se da en *Los pasos perdidos* con un sinfín de menciones musicales, analizadas por Acosta, quien subraya la profusión de músicos del Romanticismo entre los que menciona Carpentier en *Los pasos perdidos*: Wagner, Rossini, Brahms, Meyerbeer, Donizetti «y la omnipresente Novena Sinfonía de Beethoven» (Acosta 2004: 29). El acercamiento a la música y la narrativa de Carpentier se ha enfocado bien a periodos históricos como el

Barroco, o a temas concretos aplicables a la obra como *El arte de la fuga* de Bach, o a las alusiones que se hacen en la novela a Beethoven y sus sinfonías. También se ha abordado el tema de la teatralidad, de la aproximación musicológica del autor, del mito y la música, y de la dialéctica entre música y literatura. Todos estos temas constituyen una valiosa aportación para entender la dimensión musical de la obra de Carpentier. De hecho, en ocasiones es imposible comprender parte de ella sin tener nociones musicales o al menos un conocimiento general de la historia de la música. Más aún, el autor se ha analizado a sí mismo como músico, y a la vez han sido estudiados los recursos que toma de la música, ya que «es empleada en su narrativa en todos los sentidos: como temática, como oficio de un personaje, como subtexto y en múltiples referencias intertextuales de distinto grado» (Acosta 2004: 222).

Carpentier incluye *Los pasos perdidos* un fragmento de una noche en la ópera. En este episodio describe una representación de la ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, que tiene lugar en esa metrópoli que resulta ser una combinación de Caracas y Nueva York. Su descripción del montaje y la percepción que tienen tanto Mouche como él del evento, nos hace pensar en dos cosmovisiones diferentes, la europea y la americana. Al salir de la función, el compositor pareciera estar conectado con la ciudad a través de sus silencios y no solamente de sus sonidos. Me interesa resaltar, además, cómo Carpentier logra expresar dos realidades: la que separa a Europa de América y la que diferencia el bullicioso mundo teatral de la percepción íntima y silenciosa del ambiente nocturno de la ciudad.

En lo que concierne a la ópera propiamente dicha, Carpentier no ha elegido cualquier obra al azar. Se ha quedado con *Lucia di Lammermoor*, una ópera romántica de principio a fin. Ya su mismo emplazamiento es romántico: la Escocia del siglo XVII con el castillo de Ravenswood, la torre o el cementerio, todos ellos lugares típicamente románticos, frecuentemente plasmados por pintores como Caspar David Friedrich, David Roberts o John Constable. En lo que concierne a los personajes de la ópera, Edgardo, su protagonista masculino, es un ser sujeto a los caprichos del destino. Igualmente lo es el musicólogo, protagonista de la novela, cuando se encuentra ya en la selva. Busca encontrar sentido a su vida tratando de escribir una obra maestra. El estado de Edgardo y el del musicólogo son similares por el hecho de que en ambas vidas reina un gran vacío. Así lo expresa Edgardo en uno de sus recitativos dentro de la ópera, cuya traducción del italiano sería: «El universo entero es un desierto para mí sin Lucía». Por otro lado, Lucía, la protagonista femenina en

la ópera, es un ser atormentado que ve fantasmas, que arde de amor, que finalmente enloquece y se precipita hacia un final sangriento. Mouche es igualmente un ser atormentado, perseguido por sus fobias.

Durante el fragmento de la noche en la ópera, Mouche y el musicólogo han disfrutado de una representación de *Lucia di Lammermoor* bajo las «grandes arañas de cristal» y los drapeados, la escalera rococó con sus curvas y los terciopelos encarnados (Carpentier 1985a: 111). Digamos que hay tres planos que abordar en el estudio de este fragmento: el teatral, donde tiene lugar la ficción y que se lleva a cabo en el escenario; el del teatro con su infraestructura y su público, y el resto de la ciudad. A lo largo del fragmento se da la transición de la urbe al teatro y al escenario, y luego se presenta el desplazamiento de la calle a la tranquilidad de la noche. A su salida de la representación, el protagonista alude al silencio, al resonar de los pasos, lo que revela una ausencia, que es en parte la que deja la propia Mouche, quien por su actitud está ausente, porque sus comparaciones despectivas acerca del espectáculo la descubren ajena y lejana a la vez.

Carpentier da cuenta del tipo de poeta en este fragmento, el poeta sentimental, que en boca del musicólogo siente la nostalgia por el teatro, para quien ir allí es volver a los recuerdos de la niñez, a sus hallazgos infantiles, a los recuerdos de su bisabuela, de su padre, en el baúl de los recuerdos, «en una página, bajo pétalos de rosa que el tiempo había vuelto de color tabaco, encontré la maravillada descripción de una *Gemma di Vergy* cantada en un teatro de La Habana, que en todo debía corresponder a lo que contemplaba esta noche» (1985a: 112). Así, el autor conecta los hallazgos de ese baúl de los recuerdos con sus propias experiencias como espectador del género lírico en Caracas y La Habana.

Con respecto a lo que acontece sobre la escena, se nos da una idea de los intérpretes y de la escenografía, hecha de falsas perspectivas:

[...] ese escenario donde los cantantes perfilaban sus arias con las manos llevadas al corazón, en medio de una portentosa vegetación de telas colgadas; ese complejo de tradiciones, comportamientos, maneras de hacer, imposible ya de remozar en una gran capital moderna (Carpentier 1985a: 112).

En todo este ambiente, el compositor y musicólogo confiesa su papel en esa dinámica teatral en lo performativo, esa «función romántica», como él mismo la define, que roza con lo ridículo y que expresa así: como un «juego cuyas reglas me

eran desconocidas, pero que yo observaba con envidia de niño dejado fuera de un gran baile de disfraces» (1985a: 113).

Durante el intermedio, Mouche manifiesta su desagrado ante lo que considera «la *Lucía* vista por Madame Bovary en Rouen» (1985a: 113). Como narrador, Carpentier critica por un lado esta conducta europeizante y caduca (Moran 2005: 229), pero parece estar de acuerdo en criticar al compositor por no estar a la altura ni de Wagner, ni de los «sinfonistas más excelsos», tal como reflejó el mismo Carpentier en su crónica «La música, arte popular» (1985b: 424). Por otra parte, se establece un paralelismo entre lo contemporáneo y lo romántico, y también entre lo americano y lo europeo del espectáculo. Lo importante no es la diferencia que Mouche fija al comparar las representaciones americanas con las europeas, sino más bien su semejanza: la singularidad de una representación de una cultura absolutamente europea en un continente nuevo y cómo los valores de esta expresión cultural perduran en dos geografías diversas. Así vemos a la ópera como una confluencia de la herencia cultural en ambos continentes. Obviamente es innegable que se agudice al mismo tiempo la dicotomía Europa-América y sus distintos «modos de sentir» (Moran 2005: 240), lo que siempre plasmó Carpentier en su obra. Por otro lado, el protagonista justifica a Mouche, que decide abandonar la función y salir del teatro, ya que entiende que para su generación era lo habitual el desprecio hacia la ópera, a lo que se contraponen la contrariedad del musicólogo y que al salir encuentra «una noche más honda que la noche del teatro: una noche que se nos impuso por sus valores de silencio, por la solemnidad de su presencia cargada de astros. Podía desgarrarla momentáneamente cualquier estridencia del tránsito» (1985a: 114). Esta apreciación es digna de la sensibilidad romántica por su idea de infinitud y de trascendencia.

También es relevante resaltar que a raíz de la noche en la ópera se comienza a establecer lo que realmente separa a Mouche del protagonista. Ella, siendo una mujer culta, sólo se queda en la superficie, por lo que se puede concluir que su intelectualidad es una postura y no parte de sus vivencias. Esta distancia entre lo que es legítimo y lo que es falso, de utilería, terminará por establecer una distancia entre los protagonistas que sobrepasa al resto de sus problemas, lo que acabará separándolos.

En cuanto al poeta ingenuo que habita dentro de Carpentier, emerge en la hondura de la noche y del silencio que reina a la salida de la ópera. Se revela en lo instintivo del relato, su inmediatez y lo innato del autor en su prolífica descripción,

en su verbo, poblado de imágenes (en este caso sonoras por excelencia). La imagen más importante de este fragmento parece ser aquella del final en la que sentimos los pasos que dan título a esta novela: «Un sonido nos hizo detenernos, asombrados, teniendo que caminar varias veces para comprobar la maravilla: nuestros pasos resonaban en la acera del frente» (Carpentier 1985a: 114).

Capítulo aparte merece la relación entre Carpentier y Beethoven, aún más profunda que la del autor y Donizetti, por las implicaciones personales que tienen los episodios en los que habla de él en la novela. Nos encontramos frente a lo que el autor piensa y siente sobre la *Novena Sinfonía*, que representa el fin para él, no sólo en un plano histórico y social, sino también personal. Esta composición evoca recuerdos que el protagonista evade, cuando es mencionada por primera vez, en el episodio en el que se resguarda de la lluvia en la gran sala de conciertos:

Y tras del silencio roto por un gesto, fue una leve quinta de trompas, aleteada en tresillos por los segundos violines y violoncellos, sobre la cual pintáronse dos notas en descenso, como caídas de los arcos primeros y de las violas, con un desgano que pronto se hizo angustia, apremio de huida, ante la tremenda acometida de una fuerza de súbito desatada... Me levanté con disgusto (Carpentier 1985a: 80).

En este fragmento hay, al igual que en la noche en la ópera, tres planos diferenciados: el de la ciudad ahora lluviosa, el de la gran sala de conciertos con toda su parafernalia y su música, y nuevamente el plano de la calle, que vuelve a ser un refugio, esta vez para escapar de los recuerdos, para encontrar otra vez el silencio tranquilizador.

También el autor nos deja saber de su gran apego a Beethoven, tanto por sus sonidos orquestales, como por el lirismo de su texto. En uno de los episodios de la novela rompe a llover en la ciudad, por lo que el protagonista se refugia en la gran sala de conciertos. Como conoce el lugar, logra llegar al escenario y escucha una música que había esquivado durante años. La reconoce por su comienzo, primero las trompas, luego los violines, violonchelos y violas. Es la *Novena Sinfonía*. Pero la idea de tener que escuchar la *Oda a la alegría* escrita por Schiller espanta al protagonista, que huye del lugar con ganas de beberse un trago. Posteriormente, durante su estancia en la selva, el protagonista oye en una vieja radio el mismo comienzo orquestal, la «quinta de trompas» con su sonoridad inconfundible, y reconoce que se trata de nuevo de esta obra que parece perseguirle, la misma quinta que le hizo

reconocer la obra de Beethoven en la ciudad. Pero esta vez no huye, sino que se deja llevar hacia el recuerdo de su padre y hacia las desilusiones del siglo XX y sus promesas incumplidas.

Los cuatro movimientos de la obra tienen una correlación específica con su vida y su relación con el continente de su padre, Europa. En el primero, el *Allegro*, describe a su padre, que era cornista, haciendo apuntes biográficos de su vida y enfatizando aquella imagen idealizada y erudita que el protagonista tenía de su progenitor. El segundo movimiento, el *Scherzo*, es la representación del desengaño, lo que el protagonista descubre cuando conoce Europa. Es un movimiento que se inicia abruptamente, el timbal y las cuerdas lo comienzan con un motivo rítmico y violento, de ruptura. La música es dinámica y transmite una sensación de caos, en el que surgen instrumentos individuales alzando su propia voz. Carpentier lo utiliza para ilustrar el caos reinante durante la irrupción del nazismo y el comienzo de la guerra: «Los periódicos invitaban al degüello. Los creyentes temblaban, bajo los púlpitos, cuando los obispos alzaban la voz. Los rabinos escondían la thorah, mientras los pastores eran arrojados de sus oratorios» (Carpentier 1985a: 156). El autor fija posición en cuanto a los sucesos históricos que le eran cercanos mientras escribía la novela, sobre todo los comienzos del nazismo, la Segunda Guerra Mundial y el horror del Holocausto.

El tercer movimiento, el *Adagio*, trae en primer lugar recuerdos de su madre al piano y de un amor infantil, el de una niña llamada María del Carmen. Ocurre lo mismo que con los recuerdos de su bisabuela durante la noche en la ópera. El abrigo de la casa materna es ilustrado por Carpentier a través de la melodía de este movimiento, que escoge intencionalmente por ser la parte femenina de la *forma sonata* usada por Beethoven en este fragmento:

Al sexto compás, plácidamente rematado en eco por las maderas, acabo de llegar del colegio, luego de mucho correr para resbalar sobre las pequeñas frutas de los álamos que cubren las aceras. Nuestra casa tiene un ancho soportal de columnas encaladas, situado como un peldaño de escalera, entre los soportales vecinos, [...] Llamo a María del Carmen, que juega entre las arecas en tiestos, los rosales en cazuela, los semilleros de claveles, de calas, los girasoles del traspatio de su padre el jardinero (Carpentier 1985a: 158).

Finalmente, el cuarto movimiento, que recapitula los tres anteriores, es la representación misma del Apocalipsis. En uno de los fragmentos de este movimiento hay esta reexposición de los temas principales de los movimientos anteriores, pero interrumpidos, fragmentados; son evocados para reflejar la destrucción de Europa por la guerra y el Holocausto. La *Oda* de Schiller, que evoca la fraternidad humana y la alegría, se ha transformado a oídos del protagonista en un sarcasmo terrible, a la luz de los horrores de los campos de concentración, lo que el autor llama «Mansión del Calofrío»:

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. Pero esos temas aparecen 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. Esa suerte de sinfonía en ruinas que ahora se atraviesa en la sinfonía total, serie de dramático acompañamiento —pienso yo, con profesional deformación— para un documental realizado en los caminos que me tocara recorrer como intérprete militar, al final de la guerra. Eran los caminos del Apocalipsis, trazados entre paredes rotas de tal manera que parecían los caracteres de un alfabeto desconocido (1985a: 159).

Carpentier establece un paralelismo entre los preceptos éticos de la obra escogidos por Beethoven y su propia confrontación con aquella visión primigenia e idílica heredada de su padre. Esto lo coloca frente a la realidad convulsa y apocalíptica de la Europa de mediados del siglo XX:

Resulta significativo de los ideales estéticos de Beethoven el hecho de que, al elegir las estrofas que utilizaría, haya escogido las que subrayan dos ideas: la fraternidad universal del hombre expresada a través de la alegría y su fundamento en el amor de un padre celestial eterno (Grout y Palisca 1988: 658).

Para ilustrar su cosmovisión, Carpentier compara cada movimiento de la sinfonía con su vida: la relación con su padre y su herencia cultural, el contraste con la realidad circundante, la evocación de la paz y el amor de la casa materna y la desesperación humana, la decepción ante la esperanza vencida por el destino irrevocable: «Jamás hubiera podido imaginar una quiebra tan absoluta del hombre de

Occidente como la que se había estampado aquí en residuos de espanto» (Carpentier 1985a: 160). Este fracaso, relativo al hombre contemporáneo, ha sido vinculado a la esfera de la ciudad, vista por [Backes \(2007\)](#) como un lugar asociado al Romanticismo, mientras que la selva es el Barroco, donde se refugia el protagonista.

Llegados a este punto del análisis, podemos afirmar que, en Carpentier, polifacético escritor como ninguno, la influencia romántica se expresa a través del poeta ingenuo y del poeta sentimental de Schiller. Carpentier es el poeta ingenuo por momentos y su protagonista es el sentimental, aunque estos papeles se entremezclen. Otros factores se suman para entender la profundidad de su obra en conexión con la música: el parecido con el mundo que muestra Donizetti y la cercanía con el universo de Beethoven. En *Los pasos perdidos* el autor depende de la relación con el medio natural y con el espíritu poético, que es inmortal, y que aporta a la humanidad su más completa expresión (Richter 2007: 301), cuyo objetivo final es el progreso.

El poeta es ingenuo porque vuelve a su infancia, a los recuerdos, como una fuente de inspiración, y además se funde con la naturaleza, de una forma tan intensa que llega a formar parte de ella, tanto si se trata de la urbe salvaje, como de la selva amazónica, gracias entre otras cosas a la influencia que sobre él tiene la música, tanto la ópera, como la sinfónica o la popular. Según la clasificación de Schiller, Carpentier estaría al lado de escritores como Homero o Shakespeare, por su forma innata de escribir, instintivamente, sobre los sentimientos. El autor también se acerca por otra parte al poeta sentimental, en el sentido de que parte de su obra contiene elementos satíricos y elegíacos; pero, además, su visión de la ciudad y de la selva, de la música y el silencio, se revela como una proyección de sus sueños rotos y sus fantasías.

Podemos finalmente descubrir al poeta total de lo real maravilloso reflejado en su personaje del musicólogo de *Los pasos perdidos*, que definitivamente es un poco ingenuo y un poco sentimental y que encuentra en dos compositores del Romanticismo, Donizetti y Beethoven, claves que lo ayudarán en su proceso personal y artístico. A pesar de la decepción del personaje con respecto a Occidente, hay un renacer romántico en América que redimensiona la realidad a través de un profundo lirismo y de la expresión de las ideas a través de un nuevo lenguaje que suma lo mejor de lo europeo y lo americano, y que la música amalgama de manera única en las manos de Carpentier.

BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- L. ACOSTA (2004), *Alejo en tierra firme. Intertextualidad y encuentros fortuitos*, Bogotá, Linotipia Bolívar.
- H. BACKES (2007), [«La música y el mito en *Los pasos perdidos*»](#), *Céfiro*, 7, 1-2, pp. 6-21.
- A. CARPENTIER (1985a), *Los pasos perdidos*, ed. R. González Echeverría, Madrid, Cátedra.
- A. CARPENTIER (1985b), *Crónicas*, La Habana, Letras Cubanas.
- A. CARPENTIER y T. PÉREZ CANO (2004), *Materiales de la revista Casa de las Américas: Alejo Carpentier*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- C. FUENTES (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, México, J. Mortiz.
- D. GROUT y C. PALISCA (1988), *Historia de la música occidental*, 2, Madrid: Alianza Editorial.
- M. R. MARTÍ MARCO (2009), [«El Romanticismo según Safranski»](#), *Analecta Malacitana*, 32.2, pp. 641-659.
- R. E. MAYO (1955), «Música y narración en Alejo Carpentier», *Revista Hispánica Moderna*, 21.2, p. 146.
- D. MORAN (2005), «Carpentier's Wagner: Tristan and Isolde Brought Down to Earth?», *Bulletin of Spanish Studies*, 82.2, pp. 215-240.
- D. RICHTER (2007), *The Critical Tradition. Classic Text and Contemporary Trends*, Boston, Bedford-Saint Martin.