

Etopeyas en *Los pasos perdidos*: la dialéctica entre música y literatura para la conformación carpenteriana de los personajes

ISABEL ABELLÁN CHUECOS
Universidad de Murcia



Resumen: Si, como ya sabemos, música y literatura son indispensables en la vida de Alejo Carpentier, también a través de sus novelas veremos esta relación. En este estudio se pretende demostrar la importancia de ambas disciplinas para la conformación de las etopeyas e identidades de los personajes de *Los pasos perdidos*. Alejo Carpentier utilizará las grandes obras de la Literatura Universal así como de la Historia de la Música para dar sentido a la vida mundana de los protagonistas, usándolas en las acciones cotidianas de éstos al mismo tiempo que para realizarlos y conformarlos en su naturaleza, otorgando en sus vidas –a modo de vidas paralelas– relaciones con los prestigiosos personajes de sobra conocidos por todos como Ulises, don Quijote, Penélope o Ruth.

Palabras clave: Alejo Carpentier, literatura, música, etopeyas



comencemos de manera impetuosa: comencemos con la Novena de Beethoven. En la interrelación entre música y literatura que podemos observar en *Los pasos perdidos* será bastante relevante la *Novena Sinfonía*, con la que se establece una doble referencia. Si Beethoven se basa en la *Oda a la Alegría* de Schiller para componer parte de su discurso musical –escogiendo las estrofas de este texto literario para utilizarlas como texto del coro final de la *Sinfonía*–, *Los pasos perdidos* –texto literario– utilizará asimismo la *Novena Sinfonía* –obra musical– para construir parte de su discurso. En él se describirá y tendrá especial relevancia esta obra de Beethoven.

Es notable, por tanto, la imbricación entre música y literatura, y cómo ambas, interrelacionadas, no pueden separarse.

En *Los pasos perdidos* la *Novena* cobra gran relevancia, y serán significativos los comentarios del protagonista en relación a la *Novena* y el texto de Schiller, ya que, desengañado y hastiado de la humanidad como se encuentra antes de adentrarse en la selva, frustrado en su propia vida, señalará que «Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos» (2005: 579) y que «me aburre, de pronto, esta *Novena Sinfonía* con sus promesas incumplidas» (2005: 580), esas promesas incumplidas de alegría, fraternidad y hermandad entre los hombres que será precisamente lo que descubra en la selva, en pleno estado concertante de las sociedades que encuentra y en armonía con la naturaleza.

Algo similar en relación al binomio de música y literatura se dará en la obra así mismo con el *Prometheus unbound* de Shelley, sobre el que el compositor compuso en su juventud y sobre el que volverá a componer en su segundo viaje a la selva, mientras no pueda lanzarse en busca del paso de las tres V, ya que su *Treno* (la composición que estaba realizando en la selva) había quedado en manos de Rosario. Ese *Prometeo*, por otra parte,

Cuyo primer acto ofrece por sí solo —como el tercio del *Segundo Fausto*— un maravilloso tema de cantata. La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga *de allá*, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida (2005: 706).

De esta manera, a lo largo de la obra no solamente aparecerán versos del *Prometeo* que puedan relacionarse con la vida del protagonista y la situación en que se encuentra en el momento en que los versos le llegan sino que además, pondrá música a esa literatura que, en ocasiones, se asemeja a su vida.

Similitud entre música y literatura será también no solamente que se hable de *leer* tanto obras literarias como musicales, sino el propio proceso de creación de éstas, y el oficio del artista que ambas conllevan. Nuestro protagonista, en su proceso de creación compositiva en la selva, se encontrará con el problema de la elección de un texto, y tendrá que decidir entre las únicas tres posibilidades que se le presentan: la *Genoveva de Brabante*, el *Liber usualis* y la *Odisea*.

Para su sorpresa, encontrará en la prosa de la que nada esperaba, la *Genoveva*, que «el asunto del cuento, si se le despoja de un estilo intolerable, no es mucho peor que el de óperas excelentes, pareciéndose bastante al de *Pelleas*» (2005: 707), por lo que ya se relaciona de nuevo el texto literario con el tema musical, como es el argumento de grandes óperas. Es la idea expresada por la consabida máxima que Plinio el Joven conservaría de su tío en la *Epístola III* sobre que no hay libro tan malo que no encierre alguna cosa buena, máxima que se expandiría y sería utilizada a lo largo de toda la tradición literaria.

El protagonista se preocupa por la influencia del estilo; es la importante relación entre la acción misma de componer y la lectura. Además, se cuestiona planteamientos y dificultades de composición en relación al lenguaje en que se componga, así como la importancia del idioma y su musicalidad. No menos importante será la preocupación por el idioma a elegir y su adaptación con música, que supondrá una cuestión técnica y del pensamiento, ya que no todos los idiomas presentan las mismas facilidades o dificultades a la hora de poder musicalizarlos.

En cuanto a la prosa cristiana, ésta me alejaría de la idea del *Treno*, dando un estilo versicular, bíblico, a toda la cantata. Me queda, pues, *La odisea*, cuyo texto está en español. Nunca había pensado en componer música para poema alguno escrito en ese idioma que, por sí mismo, constituiría un eterno obstáculo a la ejecución de una obra coral en cualquier gran centro artístico (2005: 707).

Cuando se encuentre en pleno proceso compositivo, al no disponer de tanto papel como hubiese deseado, se dirá a sí mismo que «Casi temo, ahora, que me vuelva la maravillosa excitación imaginativa del comienzo y, usando mucho la goma del lápiz –es decir: haciendo algo que no acrece el consumo de papel– paso los días enmendando y aligerando los guiones primeros» (2005: 717). Es la relación entre la creación musical y la literaria, el trabajo de regresar a lo dicho para enmendarlo y mejorarlo –como sucede igualmente en un texto literario, en un poema, en una composición musical...–, aunque normalmente este trabajo de relectura y cambios que conlleva el oficio de escritor o compositor suela realizarse por otros motivos y no como alternativa para evitar el gasto de papel, ese papel que en la selva le era escaso.

En tanto a la técnica compositiva, no solamente el protagonista cuidará del mejor acoplamiento entre música y texto, sino que también organizará todo el discurso musical a modo de texto literario, y así, pensará que:

Transformado el hablar en melodía, algunos instrumentos de la orquesta entrarían discretamente, a modo de una puntuación sonora, a encuadrar y delimitar los periodos normales del recitado, afirmándose, en estas intervenciones, la materia vibrante de que cada instrumento estuviera hecho: presencia de la madera, del cobre, de la cuerda, del parche tenso, a modo de un enunciado de aleaciones posibles (2005: 703-704).

Si la prosodia de las distintas intervenciones, caracterizando a cada personaje –dándoles en cada momento la importancia que merecen, relegándolos cuando es necesario–, unida a la construcción de sus frases musicales iría marcando el discurso de la obra musical, no lo haría menos esta cuidada especie de *puntuación sonora* en que el protagonista piensa mientras se da a su composición.

Y en este *gran teatro del mundo* nos encontraremos de la mano de Carpentier con otros teatros más pequeños (además del teatro real en que Ruth está escenificando al inicio de la novela) donde se unan lo literario y lo musical en la representación. Así, tendremos en el capítulo III la teatralización manifiesta en el funeral del padre de Rosario –con aire de tragedia antigua–, donde cada uno adopta el papel que le corresponde, en donde observamos tanto a los personajes protagonistas –sobre todo las hijas, entre las que se encuentra Rosario– como a esa especie de coro teatral constituido por los hombres que hablan gravemente mientras ellas rezan en antífona o claman en diapasón de coéforas.

Otra escenificación relevante a ojos del protagonista se dará en el capítulo VI, donde observará el teatro «de un creciente malentendido» (2005: 742), que es el que se constituye en la iglesia cuando ya no se entiende ni el idioma ni la música que allí se alza en plegaria; es la ininteligibilidad de texto y música, así como la contraposición de nuevo entre el mundo de allá y el de acá, dándose en uno los ritos con pleno significado mientras en el otro todo sentido del rito ha sido olvidado:

Ahora que el latín ha sido arrojado de las escuelas por inútil, esto que aquí veo es la representación, el teatro, de un creciente malentendido. Entre el



altar y sus fieles se ensancha, de año en año, un foso repleto de palabras muertas. Ya se alza el canto gregoriano: *Justus ut palma florebit: / Sicut cedrus Libani multiplicatur: / plantatus in domo Domini, / in atris domus Dei nostri*. A la ininteligibilidad del texto se añade ahora, para los presentes, la de 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 que lo acompaña (2005: 742).

Siguiendo con la cuestión musical, del mismo modo que el padre del innominado protagonista había terminado por tener una voz de sonoridad cobriza –en claro mimetismo con el instrumento al que dedicaba su vida, la trompa–, el protagonista terminará sintiendo dentro de él toda la composición que se manifestaría en su ser «bajo la forma singular de un gran contrapunto de Palestrina, que resonaba en mi cabeza con la presente majestad de todas sus voces» (2005: 662) y, además, conseguirá pertenecer al contrapunto que se da en la sinfonía natural.

Por otra parte, en el capítulo III aparecerá fray Pedro salmodiando un canto gregoriano, con lo que podríamos establecer la relación entre los orígenes de la literatura y de la música; si fray Pedro salmodia los cantos, ya en el teatro antiguo se cantaban los salmos. Es la imbricación de estas dos artes, arraigadas y entrelazadas desde el inicio de los tiempos. Por otra parte, todo el repertorio de romances y canciones populares que aparecen en el texto se relacionarán igualmente con esta idea de interrelación literario-musical.

Y pensando en lo literario, nos damos cuenta de que nuestro personaje es un Ulises que en ocasiones piensa en el *Quijote*.

Nuestro protagonista será Ulises: un Ulises particular que viaja hacia una Ítaca que realmente no conoce, pero, al mismo tiempo, el Ulises de la *Odisea* que Yannes –el griego buscador de diamantes– lee en todo momento. La relación con la *Odisea* no se dará solamente cuando los personajes de *Los pasos perdidos* puedan asociarse a los del libro griego, sino que será también metaliteraria, al leerse pasajes de la obra homérica en la novela. Así mismo, el protagonista compondrá su *Treno* sobre el texto de la *Odisea* que Yannes le regale, a pesar de las iniciales reticencias a componer sobre texto en español, idioma en que se encontraba el ejemplar del libro. De este modo se dará la triple relación entre literatura, música y vida de los personajes.



Además, el protagonista en su camino en autobús leerá sobre los hombros de Mouche y Rosario los libros que ellas leían –narrativa negra y rosa respectivamente–. Estos libros pueden verse como sinécdoque de las dos mujeres –alternando el protagonista la lectura de la prosa de una y otra, como también alternará entre las dos féminas en su vida–. Cuando este pasaje suceda, el protagonista le dirá a Rosario que lo que se cuenta en la lectura son «cuentos de otros tiempos» (2005: 583) y ella, muy seria, le contestará que «“Lo que dicen los libros es verdad”» (2005: 583). Esta sentencia de que «lo que dicen los libros es verdad» será precisamente lo que les ocurrirá más tarde a ellos, convirtiéndose en unos muy *sui generis* Penélope y Ulises; una Penélope que no espera para siempre al esposo y un Ulises que encuentra vedada la entrada al regreso a su particular Ítaca.

Pero no solamente al final mostrarán esta relación odiseica, sino que ya desde sus primeros encuentros estarían muy ligados a las situaciones planteadas en el libro del griego. Cuando asistamos al funeral un tanto *teatralizado* del padre de Rosario, con ese aire de tragedia antigua, el griego Yannes se acercará con expresión maliciosa a nuestro protagonista y lo apremiará para que vaya –sin turbar su ánimo como en las palabras de la *Odisea*– en busca de Rosario, la *reina* homérica, esa mujer en que se daba la «viviente suma de razas [que] tenía raza» (2005: 564), «esa viajera surgida del páramo y de la niebla [que] no era de sangre más mezclada que las razas que durante siglos se habían mestizado en la cuenca mediterránea» (2005: 564), cuenca mediterránea de donde procediera Homero. Es ese pensamiento, de nuevo, de que lo que sucede en los libros es real, de que vida y vivencia lectora pueden interrelacionarse y conformarse en una misma.

De igual manera, cuando nuestro protagonista se encuentre integrado e imbricado en la selva y haya decidido no regresar *allá*, cogerá el tomo de la *Odisea* y ante sus ojos aparecerá un pasaje que le hará sonreír. Este pasaje estará, de nuevo, íntimamente relacionado con su situación: «tomo la vieja *Odisea* del griego, tropezando, al abrir el tomo, con un párrafo que me hace sonreír: aquel en que se habla de los hombres que Ulises despacha al país de los lotófagos, y que, al probar la fruta que allí se daba, se olvidan de regresar a la patria» (2005: 687-688). Pero el protagonista dará un paso más, porque él ha encontrado su verdadera patria en aquel lugar, patria a la que –tras renunciar a ella momentáneamente, incapaz de obviar para siempre a su pul-



sión intelectual-, querrá regresar, aunque la puerta de esta Ítaca desconocida se encontrará, al menos en parte, vedada.

Rosario, como se ha mencionado, no esperará al héroe que se aleja pensando en volver a esa Ítaca, y cuando el protagonista implore a Yannes que le dé noticias sobre ella –no pudiendo acceder aún por el paso de las uves imbricadas en el árbol y recluido en Puerto Anunciación sin noticias de la ciudad del Adelantado desde que él se marchara-, el griego lo mirará «con una sorpresa que pronto se hace compasión: “Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...” La verdad, la agobiadora verdad –lo comprendo yo ahora– es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado» (2005: 768). Un ser prestado casi como un personaje literario.

Pero no sólo Rosario y el protagonista se asemejarán en ocasiones a Penélope y Ulises, sino que en determinados momentos del texto serán otros personajes quienes tomen su estampa. Así el propio Yannes, que tanto amaba la obra –a la que reservaba la mejor parte de su hato y llevaba a todas partes–, cuando se marche, obsequiará el libro a Rosario y el protagonista, y entonces el griego «se aleja de nosotros, camino de su barca, de torso desnudo en el amanecer, llevando su remo en el hombro con sorprendente estampa de Ulises» (2005: 677), asemejándose a su personaje admirado.

Por otra parte, Ruth, a la vuelta del protagonista a la ciudad metropolitana en que vivía, ejercerá el papel de la esposa siempre expectante, y «es Genoveva de Brabante vuelta al castillo; es Penélope oyendo a Ulises hablarle del lecho conyugal; es Griseldis, engrandecida por la fe y la espera» (2005: 736). Es esa vida teatralizada en que Ruth –cuya profesión era la de actriz– interpreta el mejor papel de su vida, «usando de mil artimañas inteligentes para ofrecerse a todos como la estampa de la dicha conyugal, que dan ganas de aplaudir» (2005: 736), mintiendo, ironizando, actuando ante esa sociedad engañada con su papel de la fiel esposa dada a la espera del marido ausente, y haciendo que el protagonista tenga la impresión de que «al salir del Ayuntamiento, [...] sólo falta bajar el telón y apagar las candilejas» (2005: 736).

Pero Ruth no solamente será Genoveva, Penélope o Griseldis, también es la Ruth bíblica¹, y además, cuando se vayan añadiendo personajes a la re-

¹ Como indica Roberto González Echevarría: «Ruth, el nombre de la esposa del protagonista-narrador, es tan preciso en su referencia como los de Porcia e Ifigenia, heroínas clásicas cuyos papeles le hubiera



presentación de esa obra que es su propia vida, su rostro se tornará en «la materia yesosa de las máscaras trágicas» (2005: 738), y la gran trágica obtendrá su catarsis en la representación de su máximo papel, cuando «de pronto, sus brazos cayeron, bajó la voz al registro grave, y mi esposa fue la Ley. Su idioma se hizo idioma de tribunales, de abogados, de fiscales» (2005: 740). A partir de ese momento comenzaría para el protagonista su «lucha encarnizada con una Ruth vestida de negro, sin carmín en los labios, empeñada en seguir representando su papel de esposa herida en el corazón y en el vientre ante los jueces de la nación» (2005: 748).

Y es que si la Ruth que fingía ser Penélope se transformó en la gran trágica fue precisamente por la aparición de personajes inesperados en esa gran obra teatral que representaba. Las personas conocidas por el protagonista adquieren el rango de personajes en esta representación.

Primeramente aparecerá Mouche como la «colaboradora» (2005: 737) con la que «mientras yo estudiaba los instrumentos primitivos desde el punto de vista organográfico, ella los consideraba bajo el enfoque astrológico — pues, como es sabido, muchos pueblos de la antigüedad relacionaron sus escalas con una jerarquía planetaria» (2005: 737), construyendo toda una vida novelada ante el periodista para aprovecharse de la situación, con esa hipocresía propia de la sociedad en la que se encuentran y valiéndose de la mentira y la falsedad, diciendo mucho más incluso con lo que quedaba velado, desplegando todo un alarde que mostraba su falsa erudición. Y no será la única vez que *literaturalice* su vida, sino que podemos ver esta actitud en ella en varias ocasiones a lo largo de la novela.

Empero, será el personaje aún más inesperado de Rosario² el que arranque toda la ira, pues aparecerá ante los ojos de Ruth «con el aspecto de Kundry [...], plantando en torno de ella una decoración de Paraíso Terrenal, donde la boa rastreada por Gavilán hubiera hecho las veces de serpiente» (2005: 740). Se aúnan aquí el americanismo, tan importante en Carpentier, con el que se ensalza la naturaleza —en esa visión de lo real maravilloso que se dará en la

gustado hacer. Ruth, viuda fiel, en el Antiguo Testamento, prefigura la actuación de Ruth cuando el protagonista-narrador desaparece en la selva, y ella pone en movimiento el rescate» (González Echevarría, 1985: 68, n. 3).

² Precisamente el protagonista se referirá a ella como personaje y dirá: «saqué a Rosario de su secreto, presentando este imprevisto personaje al estupor de Ruth como algo remoto, singular, incomprensible para los de acá, pues su explicación requería la posesión de ciertas claves» (2005: 740).



contemplación de América-, ese *Paraíso Terrenal* que es el lugar donde se ubica aquella mujer que podría ser la Eva de la tentación y la completa armonía –en esa naturaleza armónica de antes del pecado–, así como la Kundry, que al mismo tiempo introduce el elemento musical, ya que Kundry es uno de los personajes de la leyenda artúrica del Santo Grial que Wagner incorporó como una de las voces en su ópera *Parsifal*.

En sus relaciones literarias, asimismo, podríamos señalar el episodio en que el protagonista se pondrá irascible al ver como Mouche, en esa incapacidad de desligarse de lo que ella considera su *superioridad* cultural y literaria, en esa incapacidad de asimilación de las distintas culturas que se ven en el camino, elija comprar un hipocampo –por recordarle al de Rimbaud– donde también se ofrecían objetos de artesanía colonial.

Pero, además de Mouche, también el protagonista tendrá en mente novelar su vida para aprovechar la ocasión. Aún en la selva, pensará que las historias que cuenta el Adelantado dan «visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando» (2005: 645), utilizando las propias experiencias vividas como base para la construcción de su obra. Y, cuando vuelva a la ciudad occidental, al observar que «Se ha creado una novela en torno a mi persona, que incluye la insidiosa hipótesis de que yo haya sido torturado» (2005: 722) y que «mi desaparición, ignorada la víspera, se hacía noticia de un interés nacional» (2005: 724), decidirá contar su experiencia en forma de novela, de la que «Cobraré mi prosa, y con una suma de dinero que puede asegurar a Ruth unos tres años de vida apacible, plantearé el divorcio con menos remordimientos» (2005: 734).

El protagonista decidirá convertirse en personaje de esa historia inventada, en la que se usa la mentira de alguna forma como medio de protección, para no desvelar los secretos de la ciudad fundada por el Adelantado. «Y como las misiones no inspiran mayor curiosidad al público, puedo callarme muchas cosas» (2005: 734). Así, tomando como base tanto su experiencia como la novela que lleva en la maleta –en esa necesidad de veracidad para crear su ficción–, se moverá en medio del engaño de su supuesta experiencia, venderá su prosa y conseguirá volver a la selva; sin embargo, estos planes se verán truncados.

Como se ha podido observar, las relaciones entre la vida de los personajes y el texto de Homero serán plausibles, y de la misma forma se darán las que



lo imbriquen con la *Biblia*, en ese viaje que va retrocediendo hasta los tiempos del Génesis. Cuando sienta que ha faltado a sus principios y su vocación primera, a pesar de que todos adulen la cinta de publicidad en la que había participado con su banda sonora, resonarían en su mente las palabras a las que su padre solía recurrir:

Me pareció oír la voz de mi padre, tal como le sonaba en los días grises de su viudez, cuando era tan dado a citar las Escrituras: “Lo torcido no se puede enderezar y lo falto no puede contarse.” Siempre andaba con esa sentencia en la boca, aplicándola en cualquier oportunidad (2005: 505).

Así como la frase oscura que le diría Rosario, que tenía algo de proverbio y de sentencia («“Cuando el hombre pelea, que sea por defender su casa.”» –2005: 589–) le recordarían que Mouche no era su «casa», sino «aquella hembra alborotosa de las Escrituras, cuyos pies no podían estar en la casa» (2005: 589).

Sin embargo, la relación con las Escrituras no estará solamente relacionada con las palabras que llegarán hasta sus oídos, sino que en cuanto inicie su viaje, ante sus ojos se irá abriendo ese mundo que tanto podría relacionarse con aquella *Biblia* que sus antepasados guardaban «únicamente por aquello de que no estaban exentas de una cierta poesía...» (2005: 591). A su llegada a Los Altos, le parecerá que en ese pequeño rincón de provincia se encontraban «aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, [que] tenían la función aisladora de las luminarias de retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre» (2005: 545), esa estampa de retablo relacionada con las Escrituras que querrá volver a ver cuando se sienta irritado contra Mouche y contra el mundo.

Por otra parte, cuando prosiga su viaje para llegar a la Selva del Sur, llegarán hasta un pueblo donde los paisajes serán como aquellos que se daban en el *Quijote* –en esta relación entre literatura y realidad–, y el rebuzno de un asno le recordaría

Una vista de El Toboso –con asno en primer plano– que ilustraba una lección de mi tercer libro de lectura, y tenía un raro parecido con el caserón que ahora contemplaba. *En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero*



acordarme, no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor... (2005: 563).

Y así, conforme se adentre en la selva se dará cuenta de que allí se daba *El gran teatro del mundo*, como diría Calderón, y que a cada persona correspondía un papel. Además, estos papeles eran los de los personajes arquetípicos, y de esta manera «Como en los más clásicos teatros, los personajes eran, en este gran escenario presente y real, los tallados en una pieza del Bueno y el Malo, la Esposa Ejemplar o la Amante Fiel, el Villano y el Amigo Leal, la Madre digna o indigna» (2005: 633), donde «era evidente que Mouche estaba de más en tal escenario, y yo debía reconocerlo así» (2005: 633).

Y al llegar al asentamiento que constituía la «Capital de las Formas» (2005: 659), añadirá al escenario del mundo a aquellos indios para los que «Nada era más ajeno a su realidad que el absurdo concepto del *salvaje*» (2005: 660) con cuya visión le sorprenderían las actitudes que le «revelaban la presencia de un ser humano llegado a maestro en la totalidad de oficios propiciados por el teatro de su existencia» (2005: 660), esa realidad como teatro en la que además de personajes dramáticos podrían verse en ellos las funciones musicales extrapoladas a las tareas que realizan, en esa técnica concertada y casi concertística.

La Creación no es algo divertido, y todos lo admiten por instinto, aceptando el papel asignado a cada cual en la vasta tragedia de lo creado. Pero es tragedia con unidades de tiempo, de acción y de lugar, donde la misma muerte opera por acción de mandatarios conocidos, cuyos trajes de veneno, de escama, de fuego, de miasmas, se acompañan del rayo del trueno que siguen usando, en días de ira, los dioses de más larga residencia entre nosotros (2005: 684).

El protagonista ha llegado hasta los tiempos del Génesis, y allí se dará cuenta de que la creación no es divertida, y que no solamente es creación sino tragedia clásica en tanto asunción de papeles. Ante esos tiempos míticos del origen que el protagonista divisa en el presente, piensa que allí se unen todas las cosmogonías, pero al mismo tiempo, no existen rúbricas de ninguna:

Estamos aquí en el Monte Ararat de este vasto mundo. Estamos donde llegó el arca y encalló con sordo embate, cuando las aguas comenzaron



a retirarse y hubo regresado la rata con una mazorca de maíz entre las patas. Estamos donde el demiurgo arrojó piedras a sus espaldas, como Deucalión, para dar nacimiento a una nueva generación humana. Pero ni Deucalión, ni Noé, ni Unapishtim, ni los Noés chinos o egipcios, dejaron su rúbrica fijada por los siglos en el lugar de arribo (2005: 693).

Se encuentran en el lugar donde encalló el arca y, como no podía ser de otro modo, se desencadenará su particular Diluvio Universal, y la lluvia caerá constantemente durante días «borrando todo ruido que no sea ruido de agua, como si hubiésemos llegado a los tiempos de las cuarenta arduas noches...» (2005: 701), esa lluvia constante que podríamos relacionar a su vez con la que se nos mostrará posteriormente, entre otras, en obras como *Cien años de soledad* o *Historia secreta de Costaguana*, donde además nos encontraríamos –en ambas– con ese viejo galeón –español en el primer caso, británico en el segundo– que bien podría asemejarse a aquella arca encallada en los tiempos del Génesis.

Y frente al Génesis, estará el Apocalipsis que encontrará en la vuelta a la ciudad capitalista. Esta distinción entre un mundo y otro en base a Génesis y Apocalipsis podría relacionarse simbólicamente con la dicotomía del cubano José Martí basada en la Naturaleza frente a la falsa erudición. La falsa erudición nos lleva al caos, al Apocalipsis, donde «todos parecen esperar la apertura del Sexto Sello –el momento en que la luna se vuelva de color de sangre, las estrellas caigan como higos y las islas se muevan de sus lugares» (2005: 746-747), todo es degeneración y destrucción, todo conduce al desorden exacerbado, como desordenadas están las vidas de quienes allí residen. Sin embargo, en esa naturaleza que es Génesis, sus habitantes en armonía viven concertadamente, asumiendo su función de forma llana, adentrándose en la plenitud. Principio y final, el protagonista ansiará regresar desde el término al inicio, en ese regreso al origen, ese «viaje a la semilla».

Por otra parte, la narración en relación a la vida del personaje estará acotada por la cita de la hagiografía de Santa Rosa de Lima. En un primer momento abre el libro y por una extraña casualidad aparecen ante él los versos «¡Ay de mí! ¿A mi querido / quién le suspende?/ Tarda y es mediodía, / Pero no viene» (2005: 489). Estos versos le recordarán y evocarán «demasiadas cosas juntas» (2005: 489), y se asociarán a la falta de la que al final de la novela sería esa pseudo-Penélope –Ruth– que supuestamente aguardaba y esperaba



la llegada del esposo. Sin embargo, después, cuando aparezcan al final de la novela, los mismos versos le remitirán a aquella en quien él quiso ver a su Penélope –Rosario–, y que, sin embargo, será esa Penélope que no espera porque a sus ojos solamente hubo un visitante, y no cree –ni tan siquiera se plantea– que pueda darse el regreso.

Y por si todo lo relatado anteriormente no fuera suficiente, entre las costumbres de los personajes encontramos que, reunidos junto al fuego, relatan historias. Esto nos enlaza con toda una tradición de la historia de la literatura, así como con los mismos orígenes de ésta, ya que, como es sabido, los inicios de la literatura se dieron de forma oral.

Por tanto, después de todo lo señalado a lo largo de este estudio, podemos comprobar cómo música y literatura son fundamentales en la conformación de los personajes literarios de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. Si ellos mismos serán quienes canten, compongan o lean textos en tanto su vida cotidiana como personajes, no solamente en este sentido se dará la importancia de música y literatura, sino que a través de otros textos y obras musicales será cómo el propio Carpentier halle su inspiración para crearlos y conformar su propia realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (1988), *La Santa Biblia*, Madrid, San Pablo.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1979), *La devoción de la cruz / El gran teatro del mundo*, Madrid, Espasa-Calpe.

CARPENTIER, Alejo (1983), *Guerra del tiempo, el acoso y otros relatos*, en *Obras completas de Alejo Carpentier*; 3, Madrid, Siglo XXI.

- (1985), *Los pasos perdidos*, edición de Roberto González Echevarría, Madrid, Cátedra.
- (2005), *Los pasos perdidos*, en *Narrativa completa*, vol. I, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes.



- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2004), *Don Quijote de La Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española / Asociación de Academias de la Lengua Española / Alfaguara.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2007), *Cien años de soledad*, Madrid, Alfaguara.
- GROUT, Donald J. / Palisca, Claude V. (2001): *Historia de la música occidental*, 2 vols. Madrid, Alianza Música.
- HOMERO (2011): *Odisea*, prólogo de Carlos García Gual, traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos.
- MÉNDEZ MARTÍNEZ, Roberto (2005): «La conjura de Parsifal», en *Alejo Carpentier: un siglo entre luces*, Álvaro Salvador y Ángel Esteban (eds.), Madrid, Verbum.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2007), *Historia secreta de Costaguana*, Madrid, Alfaguara.

