



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Ferrada Alarcón, Ricardo

Texto e identidad en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier

Literatura y Lingüística, núm. 17, 2006, pp. 141-155

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201710>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Texto e identidad en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier

Ricardo Ferrada Alarcón
Chileno
Universidad Católica Silva Henríquez, Chile
jferrada@ucsh.cl

Resumen:

Nuestro interés en este trabajo se orienta a una zona de problemas, generada en la lectura de 'Los pasos perdidos', novela que Alejo Carpentier publicara en 1953 y de cuya importancia y vigencia como obra emergen diversas lecturas. Centralmente, vemos en ella un imaginario textual sostenido en su capacidad representativa como signo literario, donde los indicios o marcas de su proceso significativo, refieren a un mundo en que el viaje físico encuentra su revés en el tiempo y el mito, ampliados a un espacio geográfico definido, esto es, Latinoamérica.

En un similitud con la novela de Carpentier, podemos decir que las claves de análisis e interpretación de igual modo operan sobre un transcurso. Así pues, este trabajo muestra cómo el recurso del personaje permite mostrar la deconstrucción de la identidad cultural del hombre americano. Por ello vemos coincidir textualidad, mito e historia, lo cual nos ubica en distintos momentos de un real-imaginario, que constituye a su vez un modo de vernos y proyectarnos, con variantes temáticas de conexiones heterogéneas, donde la identidad es una realidad múltiple y dinámica, más allá de la geografía.

Palabras clave: novela - imaginario textual - representación - mito -
Latinoamérica

Abstract:

In this work, our interest is oriented to a zone of problems, generated about 'Los pasos perdidos' reading, novel that Alejo Carpentier published in 1953, a literary work from whose importance and vigence emerges diverse different interpretations. Centrally, we see in this book a textual imaginary grounded in its representative capacity as literary sign, where the indications or marks of their significant process, refer a world in which the physical trip finds its transposition in the time and the myth, extended to a defined geographic space, that is to say, Latin America.

In a similitude of Carpentier's novel, we can say that its keys of analysis and interpretation equally operates on a course. Therefore, this work shows us how to the resource of the character allows to show the deconstruction of the cultural identity of the American man. For that reason we see to converge textualidad, myth and history, which locates us at different moments from an real-imaginario world, which it constitutes a way as well to see and to project us, with thematic variants of heterogenous connections, where the identity is a multiple and dynamic reality, beyond geography.

Key words: novela - imaginary textuality - representation - myth -
Latin America

Un día los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las caledonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema.

Alejo Carpentier: Los pasos perdidos

Presentación

La altura o relevancia de un escritor de nuestro continente, en el contexto de su aporte creativo y el espesor de su producción literaria, de alguna manera ha estado tensionada por las modalidades en que se tematizan sus propuestas literarias, las vías de análisis adoptadas. También, en un sentido más externo si se quiere, por su validación frente a la mirada del discurso crítico inserto en determinados circuitos culturales.

Respecto de nuestro tema de trabajo, por ejemplo, se cuenta con numerosos estudios, cuyas direcciones señalan a su *autor*, tanto con la alusión biográfico-literaria, como a sus filiaciones generacionales y de escuela, promotora de determinadas concepciones sobre la literatura y el arte, es decir, se consideran sus condiciones de producción textual, para relacionarlas con los criterios que el estudiioso asume para valorar el texto.

En tal sentido, el planteamiento que hacemos –y que por cierto no pretende abarcar la totalidad del fenómeno literario–, es que la presencia del texto también provoca a sus lectores concretos, los persuade o los vacía de un modo de leer, en otras palabras, les (des)confirma sus propias concepciones sobre la literatura. Si extremamos esa idea, es posible inferir que los estudios literarios mismos son alcanzados por tensiones y variables, al igual que la obra, provenientes de la dinámica social y de los *gustos* culturales. Desde una línea complementaria, es posible afirmar entonces que el texto literario y el discurso crítico que lo refiere son tocados por la historia, de modo que el proceso de significación configura una suerte

de diálogo entre lo literario y la historia social o cultural, fenómeno que auspicia una línea de trabajo que se sitúa más allá de una forma *clausular* sustentada en la autosuficiencia de la obra y que ambiciona comprender un hecho textual. De ahí que no sea tan gratuito hablar de ciertas *claves* que facilitan o abren la expresión literaria.

Desde ese contexto, nuestro interés en este trabajo se orienta a una zona de problemas, generada en la lectura de Los pasos perdidos, novela que Alejo Carpentier publicara en 1953 y de cuya importancia y vigencia como obra emergen diversas lecturas. Centralmente, vemos en ella un imaginario textual sostenido en su capacidad representativa como signo literario, donde los indicios o marcas de su proceso significativo, refieren a un mundo en que el viaje encuentra su revés en el tiempo y el mito, ampliados a un espacio geográfico definido, esto es, Latinoamérica.

En un símil con la novela de Carpentier, podemos decir que las clave de análisis e interpretación de igual modo operan sobre un transcurso, y que *abrir* el texto mediante ellas, nos ubica en distintos momentos de un real-imaginario, que constituye a su vez un modo de vernos y proyectarnos. Por esa razón creemos que las variantes temáticas tienen conexiones heterogéneas, las cuales llevan a asumir que las entradas y salidas de la obra proponen el desafío de la permanencia y la identidad en una realidad múltiple y dinámica, más allá de la geografía.

1.0. Alejo Carpentier: la literatura como definición

Si bien nuestro interés fundamental corresponde al examen de una obra de Carpentier, no deja de ser interesante atender a un proceso previo, que consiste en apuntar, en términos amplios, a su pasado o su formación intelectual.

Por situación de origen familiar, nuestro autor conoció desde su infancia el significado de la expresión artística, especialmente el de la música, a través de su abuela materna y de su mismo padre, quien fue discípulo de Pablo Casals. Así, aprendió por vía directa, en el medio familiar, a tocar y componer obras propias o a interpretar en piano. Esto lo lleva a decir que su primera vocación fue más bien musical. En un ambiente culto, situado en una finca, conoce a su vez la realidad de los campesinos, haciéndose el hábito de cabalgar. En la misma finca, aprende no sólo francés, sino que se familiarizó con los libros en la extensa biblioteca paterna; en otro plano, destaca también su inclinación por descubrir y observar la configuración arquitectónica de las edificaciones, que de igual modo asimila

desde su padre. Según él mismo, su primer escrito "data del año 1917 ... Vivía yo en el campo, donde pasé mi infancia y parte de mi adolescencia. Una noche en que soplaban los recios vientos anunciantes de un ciclón que amenazaba la provincia de La Habana, escribí una pequeña prosa sobre la importancia del ciclón (del *huracán*, palabra americana) en la vida del Caribe ... Acaso ese intento primerizo me haya marcado en cierto modo, ya que el tema del ciclón reaparece a menudo en mis novelas [...]" (Carpentier, 1985: 254).

Contrariamente a lo que señalan sus biografías, personalmente este refiere que su formación mayor la obtuvo en La Habana, pues, salvo un viaje con sus padres a Europa en 1912, donde permaneció un año como estudiante en París, su primera salida de Cuba la hizo en 1926 hacia México; allí conoce y logra la amistad de numerosos artistas que influyeron en él, por ejemplo el pintor Diego Rivera, quien le muestra su trabajo y las nuevas direcciones estéticas provenientes de la vanguardia de los años 20, además del nombre y la obra de sus gestores, ya sea agrupados como cubistas, dadaístas e incluso futuristas. Previamente, contaba con la experiencia de haber ingresado a la Universidad de La Habana, para estudiar Arquitectura (1921), carrera que abandonó, iniciándose al año siguiente en el periodismo mediante la publicación de artículos, ensayos breves, crítica musical para una revista, de la cual llegó a ser, rápidamente, Jefe de Redacción: en 1923 pasó a *Carteles*, publicación de importancia más alta, donde permaneció hasta 1928.

En lo esencial, Alejo Carpentier, según podemos concluir en primera instancia, cumple toda una etapa inicial, formadora de las imágenes y registros culturales que le permiten sostener un discurso público a través del periodismo, proceso que viene a cumplir totalmente, cuando comienza a integrar el llamado *Grupo Minorista*, a partir de 1923 y la dirección de su *Revista de Avance*, colectivo que recoge la sensibilidad de intelectuales jóvenes, cuyas inquietudes fijaron una perspectiva de vanguardia en sus discusiones y artículos, influidos por el conocimiento de la obra y la personalidad de Picasso, Stravinsky, los primeros dadaístas, aunque también se sentía el peso de la historia y las transformaciones derivadas de la Revolución rusa.

La *Declaración del Grupo Minorista* en 1927 es expresivo en tal sentido¹, pues se manifestará allí la vertiente estética y social del grupo, que luego se verá ante la necesidad de desaparecer, producto de la confrontación con el gobierno de entonces, asimismo por la prisión del

1 Remitimos a Hugo Verani y Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (1990), México, FCE, donde hay una sección dedicada a Cuba, con reproducción de textos de la época; también a Nelson Osorio: Manifiestos, Proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana (1988), Caracas: Ayacucho.

mismo Carpentier al publicar artículos que eran francamente opositores al autoritarismo. Precisamente, en 1927, "encarcelado por Machado, escribí en prisión el primer estado de lo que habría de ser, después, mi primer libro publicado: ¡Ecue-Yamba-O! [...]. Se trata de una obra de principiante, graciosa a veces, pero demasiado marcada por los giros y modos de hacer, de un vanguardismo rebasado" (Carpentier, 1985: 161). En esta obra, agregamos, recogerá también los *giros* de la cultura afroamericana y su contacto con la imaginería y lo mágico. De esa misma época es su afición a escuchar música y ritmos afrocubanos, situación que con el tiempo redundará en sus investigaciones (*La música en Cuba, por ejemplo*) y experiencias como compositor. La novela no la terminará sino hasta 1933, cuya edición realiza en Madrid. La liberación de la cárcel llega después de algunos meses, y en medio de un Congreso de periodistas realizado en La Habana en 1928, tiene la oportunidad de huir fuera de Cuba. Su liberador fue el poeta surrealista Robert Desnos.

Como episodio, el modo en que Carpentier salió de su país tiene características de relato policíaco; basta decir que Desnos, generosamente, facilita a su nuevo amigo su documentación personal, además de credenciales de su participación en un Congreso de Prensa Latina que se desarrollaba en La Habana. La llegada a París fue auspiciosa, al contactarse con su Embajada, y a través de un funcionario consular, toma contacto con Alfonso Reyes, quien hace los arreglos y contactos para su residencia.

La consecuencia de todo esto redundará en su conocimiento inmediato del grupo surrealista de 1928, esto es Tristán Tzará, Paul Eluard, Louis Aragón, el mismo André Breton, Roger Vitrac, Ramon Queneau, luego serán los hermanos Prevert, Antonin Artaud y el joven Jean Louis Barrault, con quienes tuvo la experiencia de crear programas radiofónicos, con Desnos como libretista principal en ocasiones. En la década del 30, incluso grabará textos con la voz de muchos de los poetas vanguardistas, entre ellos Langston Hughes, quien había iniciado ya su *renacimiento negro*, antecedente de los escritores de *la negritud*. Opcionalmente, a pesar de la invitación de Breton para que colaborara en *La revolución surrealista*, le resultó más interesante hacerlo en *Bifur* (sic) y *Documentos*, publicaciones dirigidas por Ribemont-Dessaignes y George Bataille, en disidencia más bien frente al jefe del movimiento.

Y en este momento es cuando Carpentier define, con absoluta claridad, su sensibilidad y su orientación creadora, sin negar la importancia de haber conocido a la *generación* más extraordinaria después del romanticismo de acuerdo a su misma afirmación: "Mi paso por el surrealismo me volvió más latinoamericano que nunca. Lo que buscaban ellos, lo teníamos nosotros (es el eterno: *aquí, allá* de mis novelas...). En París había

que eximir, ordeñar trabajosamente la realidad para sacar la materia maravillosa; allá, lo maravilloso estaba a la vuelta de la esquina" (Carpentier: 1985: 283). En su experiencia vital y literaria, eso implicó asumir, de modo radical, una nueva imagen de América, asociada ahora no al *nativismo* ingenuo o a un símil novelesco que recrea la realidad a través de las palabras, sino que una América más bien plena de situaciones en las que lo imaginario (*lo maravilloso* decían los surrealistas) es más fuerte incluso que lo inmediato y concreto, hasta el punto de ser el soporte de lo real. Lo último que mencionamos se constituyó, en verdad, en una concepción tanto de carácter cultural, como también en una estética puesta en práctica, es decir, una manera de diseñar la obra y su espacio interior, un estilo en definitiva, caracterizador de un proyecto personal.

La década que Carpentier vivió en París generó en él, no sólo una apertura conceptual o artística, según vemos, también despertó su sentido crítico y, en la perspectiva de su creación literaria, una reflexión sobre su propio lenguaje y los mecanismos para designar y (re)presentar esa otra América que descubre por contraste y con la cual convivirá muy distintamente a su regreso en 1939.

2.o. Los pasos perdidos: olvido y memoria

Los ejes de desarrollo al interior de la novela, en primera instancia, pueden remitirse a las palabras epilogales de Carpentier, esto es, su viaje remontando el Orinoco en Venezuela, en cuyo caso se puede pensar en la exterioridad de ese desplazamiento, motivador de una estrategia y una poética del transcurso. No obstante la particularidad que señalamos, opera también un sentido intertextual, que en algunos episodios narrativos se hace muy visible.

En un plano bastante global, mencionamos por ejemplo líneas argumentales afines a Los pasos perdidos en las novelas *La vorágine*, de José Eustasio Rivera (1924), *El corazón de la oscuridad*, de Joseph Conrad (1906), *El mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle (1912), pero también está el libro de André Breton que lleva el mismo nombre, escrito en 1924, en que desarrolla trabajos referidos a precursores y fundadores del surrealismo europeo. Ciertamente, la mención de Ulises como personaje remite a una fuente mucho más atrás en el tiempo, con la carga interpretativa del héroe y el viajero que vuelve a su origen.

La perspectiva que asume Carpentier será la de situarnos en la experiencia de lo otro, la extrañeza frente a una realidad de la cual, en principio, sólo se intuye lo más visible en el transcurso. Lo interesante es que ese desplazamiento genera tensiones internas en su protagonista, donde

un modo de liberarse de ellas es el registro, el diario como estrategia memorística ante la inevitabilidad del olvido, diario donde la palabra es liberación de las imágenes presentes en la visión sedimentada por un artista, cuyo nombrar sostiene la interioridad de un viaje real-imaginario: el mismo texto que se escribe y que leemos.

Así entonces, frente a la exuberancia multiplicada de lo geográfico y el *mareo* del narrador en la pérdida de los límites (el arriba y el abajo sintetizados en los reflejos fluviales), los rasgos de tiempo y espacio también se anulan o se diversifican en una memoria que quiere permanecer (el deseo como fuerza), contrastando con su propio olvido de una historia personal, comprimida en el desajuste de pertenecer a un mundo ilustrado puesto en paréntesis, pero que a pesar de todo eso le permite definir el sentido de lo (i)rrrecuperable.

Texto y *diario* de viaje, transcurso y evocación, se ofrecen a la lectura en la claridad de una conciencia que recuerda potenciada en lo actual, pero con la nostalgia de un futuro recuerdo, incluso antes de su aventura: "me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres soñarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba –como por haberlos conocido– ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre" (Carpentier, 1970: 40). Ese anhelo de *tiempo recuperado* es el que lo enfrenta con la Historia, donde él mismo será a su vez parte de un proceso en el que las biografías se tocan y se modifican.

2.1. El recurso del personaje

El contar del narrador-personaje, el registro de una vivencia que quiere ser historia registrando toda la Historia, en más de algún sentido corresponde a un proceso de cuestionamiento propio, en cuanto esto significa una visión clara de los conflictos que tensionan y desarmonizan fragmentando la personalidad en situaciones contradictorias.

En la dimensión de lo más visible, el protagonista de Los pasos perdidos nos proporciona en su relato la imagen de una realidad que actúa en constante degradación, la "era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómítre" (Carpentier, 1970: 15) y esa *conciencia* de mundo constituye la génesis de la inutilidad de toda actitud de posible rebelión que pudiera asumir, o el ejercicio de *alguna libertad fuera del desorden de mis noches, en que todo era pretexto...* como dice textualmente, señalando así un rasgo de su personalidad, esto es, la lucidez de su propia situación frente al mundo.

En función de lo anterior, la referencia a un *contexto* o un orden establecido en el que los hombres han perdido su identidad o su presencia, establece una propuesta de lectura reflexiva, la práctica de un discurso

narrativo que es situarse, críticamente, en torno a una visión del individuo frente a su medio social, sin olvidar así el asumirse y reconocer(se) dentro de ese mismo proceso. El intratexto remite, irónicamente, a un contexto urbano, donde las relaciones sociales se definen más bien en la superficialidad y el vacío, la sensación de pérdida de vínculos auténticos y de un sentido en las acciones, ligado este a lo genuino o lo espontáneo.

La intención de búsqueda original (del origen en sentido estricto) tendrá, en principio, las marcas opositivas y simbólicas que identifican al personaje central, es decir, su propia transfiguración en un Sísifo contemporáneo, acarreando la piedra de la repetición y del tedio, "el estado de depresión que he conocido algunas veces, y me hace sentirme como preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno" (Carpentier, 1970:21). No sin razón remite, del mismo modo, a la imagen contrapuesta del Prometeo desencadenado, con su carga de rebeldía y poder sobre lo que a la vista de otros es un secreto.

Cuando se inicia en el personaje la búsqueda de lo fundamental, habrá suficiente sarcasmo para *capillas literarias* (surrealismo) y seudointelectuales que sienten la atracción de lo novedoso en reuniones y teorías místico-literarias; en el plano de lo que es afín, es decir, el arte, su determinación consiste en concebirlo no como azar, sino como organización, un *cosmos* (re)velado en la vivencia prística del ritmo y la palabra ritual, por lo tanto el matiz liberador y la confirmación de su teoría del *mimetismo-mágico-rítmico* al interior de la selva, lo situará en la perplejidad de lo *realmente original*, alejado del exotismo, aunque también de lo familiar y ya conocido. Sin embargo, en relación con este aspecto, su identidad sólo es percibida por él, pues sus compañeros de viaje observan desde otra *mirada*, entre ellos Rosario, su mujer en la aventura a adentrarse en la espesura americana, o Fray Pedro, el nuevo evangelizador, junto a El Adelantado, el fundador de ciudades.

A la hora de las decisiones, después de haber conocido o visto todos los tiempos en su viaje, la superposición de etapas y la vuelta de nuevo al comienzo, la *metamorfosis* y el *disfraz* implacable que marea y desbordea en ríos auténticos borrando las posibles huellas humanas, sucede la hora de las negaciones para el narrador; allí emerge un nuevo círculo en sus comprensiones que lo devuelve a su *viejo camino*, luego, su misma afirmación y su destino, en tanto significa asumir que "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... sino

que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios" (Carpentier, 1970: 286).

La posible salida, en definitiva, alude no a la evasión del personaje respecto de sí y su realidad, como medio de liberación; en concreto, al terminar la novela veremos que el personaje al *perderse* en la geografía y la historia, como una manera de anular en cierto sentido su pasado, logra en verdad encontrar su impensado sitio en la vida y asimismo una mayor conciencia de su compromiso como hombre y artista.

Si en algún momento aludimos a una propuesta de lectura reflexiva, lo anteriormente apuntado pone una nueva línea de desarrollo, que está más allá del texto literario, en la medida que compromete al lector real. Para nosotros, aquí cobran coherencia las palabras de Cassirer, cuando señala: "el sentido del universo que captamos como tal se nos presenta siempre que, en vez de encerrarnos en el mundo de nuestras representaciones, nos orientamos hacia algo supraindividual, universal, valedero para todos" (Cassirer, 1951: 25). En el caso de Carpentier, esta idea implica una visión de lo latinoamericano, sin la negación de sus tiempos plurales y de sus raíces igualmente diversas, tensionadas en la búsqueda de un destino mayor.

2.2. Textualidad, mito e historia

Desde un plano más bien amplio, en el diseño literario de Los pasos perdidos se vienen a confirmar una estética del relato, un proyecto de obra mayor que Carpentier codificó en su conocido Prólogo a *El reino de este mundo*, editado en 1949. De ese texto provendrá la idea de *lo real-maravilloso*.

La novela que estudiamos, pues, exhibe en su textura una articulación diversa, donde el personaje central es uno de sus componentes, es una *clave* que permite abrir esa textualidad (tejido), en cuanto es alguien que tiene la conciencia de contar o de hacer una obra a través de la estrategia del diario, paralelamente en su misma conciencia de evocación y proyección futura; dicho de otro modo, Los pasos perdidos se constituye como obra en progresión mediante la autoconciencia de evocar una historia, mientras (de)construye su transcurso, es decir, da cuenta de situaciones en las que su protagonista siente que ha encontrado toda la Historia americana.

La condición escritural del discurso narrativo hace pensar, entonces, en sus rasgos de lenguaje, en la medida que, a partir de ellos, se provoca o seduce al lector, para abrir una brecha entre lo real y lo imaginario. El montaje de la fabulación tiene una forma armónica, con líneas de desarro-

Ilo perfectamente definidas y "esta confluencia de estructuras narrativas, da a la novela un enorme abigarramiento que se imbrica totalmente con el estilo barroco del autor" (Palermo, 1972: 91). La aparente disgregación del novelista, desde la perspectiva anterior, en realidad cumpliría acertadamente su propósito, en virtud de la búsqueda de un lenguaje efectivo en su función comunicativa y estética, de manera que se debe pensar en el trabajo consciente del autor para producirlo. En Carpentier, ha dicho Carlos Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana* (1969), "el verbo vuelve a ser atribución, y el nombre, fundación".

Un valioso aporte hizo Alejo Carpentier al opinar sobre el tema que abordamos, para lo cual se remite a su condición de novelista latinoamericano. Según su apreciación, nuestros novelistas deben partir por nombrar las cosas y luego hacerlas entrar al mundo entero. No obstante, mucho más rica es su visión sobre el origen de lo *barroco americano*, que no niega la tradición europea: "Cuando llegaron los conquistadores a México, ¿con qué se encontraron? con un arte completamente barroco; es decir, un arte que no soporta los espacios vacíos y que tiene necesidad de llenar esos espacios con figuras -para hacerlo, además, inteligible [...]. Hoy todos los escritores latinoamericanos son barrocos por la forma de trabajar el lenguaje, por las descripciones. Es lógico. La historia está muy presente para nosotros, y hay cosas aún inexploradas" (Carpentier, 1985: 247). Y vacío no es, claro está, lo que encontramos en *Los pasos perdidos*, sino exuberancia múltiple de sonidos, enormidad en la vegetación y la altura de los árboles, transformaciones de los ríos casi en mar, una naturaleza que parece jugar a desdibujarse en apariencias.

Y ese *rellenar* que es yuxtaposición de elementos, una tensión oscilante de materialidad y sensualismo con el espíritu, formas codificadas de estilos diversos, tiene su símil en un lenguaje de imágenes sorprendentes, que desean dar cuenta de una visión exacta de lo supuestamente experimentado por el protagonista del relato, que en el fondo, corresponde a un modo de ver lo americano. Es coherente, así pues, que el personaje central se enfrenta a una realidad que se desborda y, por lo mismo, lo (des)centra) en situaciones extrañas. A modo de ejemplo, pensamos en la secuencia que lo muestra en un templo ruinoso, perdido en la selva, lleno de musgo, insectos y matorrales, y un relieve artístico de tema religioso, con las figuras de un concierto celestial insólito: "un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero, esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de hacer posibles, por primera vez, ciertas simbiosis de culturas" (Carpentier, 1970: 15). Fácil es deducir, en este caso, según vemos, una primera percepción de lo que es constitutivo de la realidad latinoamericana, la concepción de

una cultura mixta que se sintetiza en algo nuevo y distinto, sustentado en su propia definición.

Al momento de experimentar lo anterior, lo que ve aún es sólo su exterioridad, en realidad es una mirada (ex)céntrica, que registra desde fuera y descomprometidamente, sin embargo la conciencia de la identidad lo resitúa en su condición de testigo y protagonista que enfrenta su verdad absoluta con valentía a pesar de todo, al comprender no sin cierto dolor que "la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo" (Carpentier, 1985: 280).

En esa *marcha por los caminos* donde se intentaba confirmar y apropiarse de los instrumentos originarios de la música, opera en el desarrollo narrativo un transcurso geográfico, pero también un (de)curso cronológico, hay un tiempo que regresa a su mismo origen, para lo cual no existe explicación sino es a través de la imagen mítica, manifestada en el ritual, la ceremonia de la muerte, que es gesto y danza, palabra y canción que conjura: el Treno. La real experiencia de un *mito de origen* (véase a Campbell, 1984; Eliade, 1994; Read, 1957), una vez más retrae al sujeto protagonista a su misma historia, construyendo o volviendo a crear los pasos ya dados de otros viajeros alucinantes (¿o alucinados?), con la diferencia de que ya no existe en él la creencia de la Ciudad de Oro.

El contacto con *lo sagrado* (Eliade, Mauss), para el narrador es el ritmo, que es soplo, respiración en el vacío del instrumento, una forma interiormente vacía que se planifica en el tiempo que es la música. Con esa visión, es que en Los pasos perdidos la mirada del narrador nos ofrece a nosotros, lectores, simultáneamente, los distintos momentos, las plurales realidades que constituyen la gran experiencia de asistir por un momento a la intensidad de lo primigenio, donde caben el origen de la música, un diluvio en el que la variante es la rata y el maíz en vez de la paloma y el olvido, las vasijas sagradas, el código de las lluvias. Pero también el paso de los Conquistadores, las misas, la atracción de ciudades imaginarias, un viaje sobre la selva.

El modo en que Carpentier articula realidades tan disímiles, en gran medida ofrece una percepción y, consecuentemente, una imagen particular de nuestra cultura, presente por lo demás en el mismo texto mediante el uso de epígrafes, los cuales se interconectan como signos literarios². El

2 Al respecto, cabe recordar que el epígrafe se enmarca en una de las formas en que se manifiesta la intertextualidad, la "paratextualidad". Véase el estudio de Antonio Martínez (1995): *La intertextualidad Literaria*; Buenos Aires: Eudeba. Acerca del origen de los estudios sobre el fenómeno, la palabra inicial la tiene Mijaíl Bakhtin con su "dialogía"; puede verse también, de Gerard Genette, su *Palimpsestos*.

protagonista es un viajero homérico, Sísifo o Prometeo, aunque se identifica, además, con un Conquistador, Cronista de los primeros tiempos, un hombre a la deriva que descubre su destino en un panorama en que todos los tiempos se tocan, quien en su ilusión quiso anular, mediante el regreso al Origen (el Cuarto día de la Creación) su verdadera raíz. Al final dirá: "Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis. El que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia al abrazar las costumbres de quienes forjan sus destinos sobre este légame primero, en lucha trabada con las montañas y los árboles, es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él" (Carpentier, 1970: 285).

3.O. Conclusiones

Los pasos perdidos, en el contexto del diseño de una imagen de América, corresponde a una suerte de *octava superior* en la narrativa de Carpentier, si se piensa en su filiación con lo que él mismo llamó *lo real-maravilloso*.

Las líneas centrales del trabajo que intentamos ahora terminar, en gran parte tensionan el relato en visiones contrastivas de la realidad ficcionada, esto es, los elementos culturales europeos y la apertura hacia lo americano. En una eventual síntesis, podemos señalar que, en la configuración de ese contraste, de algún modo se observa tematizada una imagen de lo que se ha llamado modernidad y que Alejo Carpentier pareciera negar, por cuanto su mundo narrativo se constituye en la ruptura de lo lineal y uniforme como modelo constructivo de un discurso y una historia.

El interior del discurso narrativo de Los pasos perdidos establece, según vimos, un espacio y tiempos múltiples, cuya correlación constatamos en el plano de lo real; desde esa perspectiva, ciertamente la resolución de los conflictos de nuestra cultura o su problematización literaria, no son resueltos o no se perciben propuestas de resolución, salvo en el plano de lo individual, hecho que pone a Carpentier en su condición de persona junto a proyectos más globales.

No obstante lo anterior, aun así la narrativa y el discurso reflexivo de Carpentier son coherentes y, por cierto, se definen en realidades de lenguaje diversas, apuntando en su intención primera a un modo de pensar y de hacer, estéticamente, un aporte valioso al desarrollo de

nuestro continente. Ya sea, decimos, en el plano del ensayo o de la ficción narrativa, encontramos condiciones textuales de códigos y referencias temáticas suficientes, como para percibir que la historia social y cultural, en cualquier caso, alcanza un nivel superior de simbolización en su obra y que, en último término, existe una brecha en lo real y lo imaginario que nos sitúa como lectores, más allá de las palabras, en un encuentro con el hombre.

La *lectura* generada desde esa brecha, después de todo, corresponde a una realidad virtual, un correlato situado en el discurso y su historia, por lo cual la novela asimila una función valórica y un modo de apropiación o de revelación, tanto al interior del texto como en el plano del lector, pues, siguiendo a Carpentier, "América es el único continente en que el hombre de hoy, del siglo XX, puede vivir con hombres situados en distintas épocas que se remontan hasta el neolítico y que le son contemporáneos" (Carpentier, 1987: 99) Dentro de un conjunto de problemas, en un sentido amplio, asistimos así al planteamiento de un desafío cultural, por cuanto las transformaciones del momento actual no pueden evitarse y, en la perspectiva de la *identidad*, tampoco es posible el regreso, como una cierta utopía, en busca de la *unidimensionalidad* o de un *mundo* perdido.

Lo que sí queda claro, a través del proceso vivido por el personaje, es que el tomar contacto con lo fundamental (las raíces), también es un proceso transformador en una *octava superior*.

4.o. Bibliografía

4.1. Obras del autor

- Carpentier, Alejo (1970): *Los pasos perdidos*, México: Cía. General de ediciones, 8^a ed.
- (1971): *El reino de este mundo*; Santiago: Universitaria, Prólogo de Alejo Carpentier.
- (1985): Entrevistas; La Habana: Letras cubanas. Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio López.
- (1987): *Tientos, diferencias y otros ensayos*; Barcelona: Plaza y Janés.

4.2. Estudios literarios (selección)

- Fuentes, Carlos (1969): *La nueva novela hispanoamericana*; México: Joaquín Mortiz.

- Dorfman, Ariel (1970): "El sentido de la historia en Alejo Carpentier", en *Imaginación y violencia en América Latina*; Santiago: Universitaria.
- Franco, Jean (1971): *La cultura moderna en América Latina*; México: Joaquín Mortiz.
- Goic, Cedomil (1972): *Historia de la novela hispanoamericana*; Valparaíso: Eds. Universitarias.
- Guzmán, Jorge (1984): *Diferencias latinoamericanas*; Santiago: Eceh, U. de Chile.
- Harris, Luis (1973): *Los nuestros*; Buenos Aires: Sudamericana.
- Loveluck, Juan (1963): "Los pasos perdidos: Jasón y el nuevo vellozino", en Revista Atenea N° 399, Concepción.
- Márquez Rodríguez, Alexis (1992): *Ocho veces Alejo Carpentier*. Venezuela: Grijalbo.
- Padura Fuentes, Leonardo (1989): "El reino de este mundo y lo real maravilloso", en Casa de las Américas, La Habana, N° 177.
- Palermo, Zulma (1972): "Aproximación a Los pasos perdidos", en Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. La obra es colectiva; aparecen Klaus Müller-Berg, Susana Poujol, Ray Verzasconi entre otros.
- Pizarro, Ana (1994): *De ostras y caníbales*; Santiago: Editorial. U. de Santiago.
- Rama, Angel (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*; México: Siglo XXI.
- Sarduy, Severo (1972): "La estrategia neobarroca", en América Latina en su literatura, México: Siglo XXI, César Fernández Moreno, coordinador.

4.3. Estudios teóricos y generales

- Campbell, Joseph (1984). *El héroe de las mil caras*. México: FCE.
- Cassirer, Ernst (1951): *Las ciencias de la cultura*; México: FCE.
- Eliade, Micea (1994): *Mito y realidad*. Barcelona: Labor.
- Jauss, Hans Robert (2001): "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", versión de En busca del texto.

Teoría de la recepción literaria. México, UNAM,
Instituto de investigaciones sociales. Dieter Rall,
compilador.

Read, Herbert (1957): *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana.* México: FCE.