

CARLOS SANTANDER T.

LO MARAVILLOSO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER

Y no es que un hombre sea triste, sino levantándose antes del día y teniendo por prudencia comercio con el viejo árbol, apoyado en la última estrella, ve en el fondo del cielo en ayunas grandes cosas puras que giran a placer.

Canción, de Saint John Perse.

Precisiones

LA PRESENCIA de “lo maravilloso”, en forma explícita o no, es constante en la obra de Alejo Carpentier. Parcial en su primera novela *¡Ecue-Yamba-O!* (1933); absoluta en *El Reino de este Mundo* (1949), se despliega en *Los Pasos Perdidos* (1953) hasta alcanzar los rasgos de un mito. En sus obras posteriores a esta última —*Guerra del Tiempo* (1958) y *El Siglo de las Luces* (1963) aparece elaborado este tema en íntima vinculación con la idea del tiempo, dificultad que supera los límites de este trabajo y nos obliga a prescindir, por ahora, de un análisis expreso de ellas.

Pensamos que, para un conocimiento más profundo, es preferible a un objeto que se nos presenta como dado, uno que se nos presenta como revelándose. Es esta idea la que nos ha llevado a centrar el desarrollo de nuestro tema en el análisis de la novela *Los Pasos Perdidos* más bien que en las dos primeras obras del escritor cubano. En efecto, ella tiene como asunto el “viaje hacia lo maravilloso”, lo que nos permite adentrarnos paulatinamente en su centro e ir recogiendo la abundante reflexión que su narrador-protagonista acumula sobre el mundo distinto desplegado ante sus ojos. En sus dos primeras obras, en cambio, no ha lugar el asombro. Los personajes se mueven o ignorando del todo lo maravilloso o tan dentro de él que

vela toda posibilidad de encontrar en ellos una impresión que facilite el conocimiento que nos preocupa. Por otra parte, *Los Pasos Perdidos* siendo a la vez su novela más conocida, resulta quizá la que más aproxima a su autor a la generación "surrealista" a que pertenece por sus contactos con el surrealismo y el existencialismo. Su fecha de nacimiento —1904— lo coloca junto a nombres tan ilustres en las letras hispanoamericanas como los de Eduardo Mallea, Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, Nicolás Guillén, Pablo Neruda, Giro Alegría y otros. Analizar tal novela supone un aporte, entonces, al conocimiento total —ya indispensable— de esta generación.

Consideramos también previo esclarecer algunos problemas de terminología y, en especial, el relativo al que nos sirve de tema.

"Lo maravilloso" tiene como sinónimo en la historia literaria el término "máquina", que, en la Retórica, consiste en la "intervención de lo sobrenatural en las acciones humanas" durante la empresa épica. En este sentido estricto, lo maravilloso no aparece en Carpentier, con excepción del relato "Camino a Santiago", de su libro *La Guerra del Tiempo*, que culmina con la aparición de la Virgen de los Mareantes y del Apóstol Santiago. Hay que llegar hasta la época del surrealismo para entender la acepción precisa en que queremos usarlo. Para sus epígonos, "Lo maravilloso" era una especie de "segunda realidad" que había que descubrir; "segunda realidad" que, "aunque inseparablemente fundida con la realidad ordinaria y empírica es, sin embargo, tan diferente de ella que sólo podremos hacer aserciones negativas a su respecto y referirnos a los vanos y huecos en nuestra experiencia como prueba de que existe"¹. Breton afirmaba que "lo maravilloso" "viene de la naturaleza, de los objetos que nos rodean, pero solamente cuando los despojamos de su aspecto habitual y utilitario para mirarlos en ellos mismos como cosas insólitas que despiertan nuestra imaginación, cristalizan los llamados de nuestro inconsciente, lo que les da un poder de sugestión acorde con nuestra realidad profunda y con la de las cosas"².

Este es el "maravilloso" de Carpentier. Y no es extraño porque nuestro hombre, después de abandonar Cuba en 1928, residió once años en París, donde:

Desde mi llegada, Desnos me presentó a Breton, que me invitó a colaborar en *Revolution Surréaliste*. En su redacción conocí a Aragón, Tzara,

¹Hauser, Arnold: *Historia social de la literatura y del arte*. Ediciones Guadarrama, T. III, Madrid, s. f., p. 1276.

²Bénac, H.: *Guide pour la recherche des idées dans les dissertations et les études littéraires*. Hachette, 1961.

Eluard, Benjamin Peret y, en fin, a todo el grupo surrealista; a los pintores Chirico, Ives Tanguy y Picasso, que iba por allí a ratos. Chirico andaba siempre con un espejito detector de fantasmas. Se lo ponía a uno delante para asegurarse que no era fantasma³.

Reconociendo esta deuda de Carpentier para con el surrealismo, en nuestra acepción, el concepto de "lo maravilloso" consistirá en una "segunda realidad" que opera desde el asombro, capaz de estimular la imaginación y de despertar una actitud voluntariosa.

En el curso del análisis, el término se irá asociando con otros que, al haber sido manejados por una larga tradición, pueden resultar vagos si no se explicita el sentido en que se emplean. Nos referimos a conceptos como "aventura mítica", "espacio mítico", "tiempo mítico". Al respecto, y por ser fieles a las fuentes de pensamiento de Alejo Carpentier, nos hemos propuesto mantenernos en el contacto surrealista y entenderemos por "mito" "un objeto que sirve de condensador para los sueños profundos del inconsciente", definición que, si bien es discutible, viene de una aprehensión literaria más que de una científica o filosófica, resultando plenamente justificada si se la aplica a una obra que se mantiene dentro de su vigencia.

Los pasos perdidos

La novela *Los Pasos Perdidos* fue publicada por primera vez en México, en 1953, y alcanzó gran éxito editorial y crítico, aun cuando el mayor entusiasmo se produjo en Estados Unidos y Europa. Lo último explica que en español sólo haya sido editada dos veces mientras que en Francia lleva ya once ediciones —además del Premio al Mejor Libro Extranjero de 1956—, seis en inglés sin contar las de Estados Unidos y una en los idiomas noruego, sueco, danés, holandés, finlandés, alemán, italiano, servocroata, checo, polaco, húngaro y ruso. En la traducción francesa, el título hubo de alterarse para evitar la coincidencia con el del libro de André Breton (*Les Pas Perdus*, 1924), siendo reemplazado por el de *Le Partage des Eaux*, autorizado por el mismo autor. El éxito editorial, el entusiasmo de la crítica, los premios obtenidos y la alta calidad de sus obras publicada con posterioridad a esta novela respaldan su posición actual de Candidato al Premio Nóbel de Literatura.

Con respecto a la gestación y al motivo principal de la novela, Carpentier ha declarado:

³Leante, César: "Confesiones sencillas de un escritor barroco". Apud: *Cuba*, Revista Mensual. La Habana, año III, N^o 24, abril, 1964, pp. 30-33.

En 1945 un amigo mío, Carlos E. Frías, me propuso ir a Venezuela a organizar una estación de radio. Conocer Venezuela completaba mi visión de América, ya que este país es como un compendio del Continente: allí están sus grandes ríos, sus llanos interminables, sus gigantescas montañas, la selva. La tierra venezolana fue para mí como una toma de contacto con el suelo de América, y meterme en sus selvas, conocer el Cuarto Día de la Creación. Realicé un viaje al Alto Orinoco y allí conviví un mes con las tribus más elementales del Nuevo Mundo. Entonces surgió en mí la primera idea de *Los Pasos Perdidos*. América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del Cuaternario o con otro de poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeja al de la Edad Media o existir contemporáneamente con otro de provincia más cerca del romanticismo de 1850 que de esta época. Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los Pasos Perdidos* viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica. Esta es la tesis de la novela, que me costó no poco esfuerzo escribir. Tres veces la reescribí completamente⁴.

Un año antes de la publicación de la novela, Carpentier había confesado a Salvador Bueno:

En ese libro el argumento sólo tiene una función de elemento estructural, de factor de unidad. En *Los Pasos Perdidos* domina una idea: la de una evasión posible en el tiempo... Una crisis de conciencia padecida por el personaje central que hable en primera persona, le hace encontrar un modo de evasión que le conduce más allá del todo lo imaginable... Una vez hallada la suprema independencia ante el Tiempo, ante la Epoca, el protagonista habrá de hallar, dentro de la misma lograda evasión, las razones que le harán desandar lo andado, regresar al punto de partida⁵.

El viaje a Venezuela le ha aportado a Carpentier dos experiencias básicas que después novela: la toma de contacto con la realidad americana y la realización del deseo de evadirse de la Epoca; dos experiencias que tienen sus correspondientes en los días tercero y cuarto del Génesis, días de la "aparición de lo seco" (le partage des eaux) y de la creación del tiempo, "estaciones, días, años" (Gén.-1-14).

Simbolización

Limitémonos a la aparición de lo seco. Si bien el autor nos acaba de confesar que es concretamente Venezuela el país que lo ha puesto

⁴Leante, César: op. cit.

testigo. Universidad Central de las Vi-

⁵Bueno, Salvador: *La letra como*

llas, Sta. Clara, Cuba, 1957, p. 173.

en contacto con lo americano —afirmación corroborada en *una nota final* de la novela— en el texto mismo hay una omisión absoluta de toda precisión geográfica. El estrato inteligible —acción, personajes, ambiente— adquiere, así cuando este recurso se complementa con otros, el valor de un campo metafórico con permanente connotación simbólica. La metrópoli —sobre la que podría deducirse con precisión que es norteamericana—, punto de partida del personaje, representa, al no poseer apelativo, cualquiera ciudad contemporánea cuyos más altos valores sean la técnica y el confort. La ciudad latinoamericana, cuando se omite su nombre, pasa a ser cualquiera del continente; la selva y su interior, cualquier recóndito lugar de América. Todo en la novela apunta a lo americano como entidad genérica.

La simbolización afecta también a los personajes, empezando por el protagonista innominado. Este hombre sin nombre, junto con ser quien es, se nos convierte en “el hombre” por el solo efecto del recurso; los restantes personajes caen también en la simbolización, aunque con procedimiento diferente⁶. El mismo Carpentier nos lo explica:

Yo sería totalmente incapaz de escribir un capítulo sin saber muy exactamente lo que debo decir en él. Claro está que surgen elementos imprevistos, pero los uso únicamente si vienen a sumarse útilmente al conjunto... Antes de escribir una novela trazo una suerte de plan general que comprende: plano de las casas, dibujos de los lugares en que va a transcurrir la acción. *Escojo cuidadosamente los nombres de los personajes, que responden siempre a una simbólica que me ayuda a verlos.* Sofía, por ejemplo (El Siglo de las Luces), habrá de responder, según la etimología griega de su nombre, al conocimiento, al “gay saber”, etc.⁷.

Tampoco en la conformación del “proceso épico” se alude directamente a las “fuerzas mayores” que manejan los hilos de la sociedad. Se las ha identificado con figuras símbolos que, desde su estructura simbólica, aluden a toda la zona de fuerzas impersonales que intervienen en la realidad en que se mueven los hombres. El Contable o el Comitre son entelequias en la novela; ellas compran la fuerza de trabajo y esclavizan a quienes se las venden.

Con excepción de *¡Ecue-Yamba-O!*, su primera novela, toda obra de Carpentier presenta este mismo rasgo de estilo. El procedimiento

⁶Leante, César: op. cit.

⁷El simbolismo evangélico de los nombres es evidente en los de los fundadores de ciudades: Pedro, Pablo,

Marcos, todos portadores de la Revelación. Los apellidos aluden a los tiempos de la Conquista.

que, por supuesto, no es nuevo en literatura, nos debe interesar por dos razones: primera, porque al envolver por entero la estructura narrativa nos orienta hacia la intuición última en que topa la intencionalidad del autor, y, segunda por las diferencias que presenta Carpentier con respecto a otros autores en el manejo de las reacciones de equilibrio que en el símbolo, como lo definen Welle y Warren, un "objeto que remite a otro objeto, pero que también reclama derecho propio, en calidad de presentación"⁸. El sentido último de "lo maravilloso", a donde se endereza toda la estructura simbólica de la novela" deberá quedar claro al concluir este estudio. Por ello, sólo algunas líneas sobre cómo se presentan las relaciones entre significante y significado.

En el caso de la generación anterior a Carpentier —la de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Ricardo Güiraldes— el símbolo, en cuanto mero significante, poseía un valor expresivo mucho menor que el de la realidad por él aludida. En Gallegos, por ejemplo, casi pasa desapercibido el simbolismo que esconden apelativos tales como doña "Bárbara" o "Santos Luzardo". La realidad que mientan se impone con mayor fuerza. Por el contrario, en movimientos como el romántico indianismo americano o el simbolismo francés —o en cualquier tendencia en que se recurra a la emblemática— el significante termina por opacar la existencialidad de su correlato semántico, produciendo un desequilibrio que concluye en obscurecer la inteligibilidad de lo mentado. (V. Gr., "El Coloquio de los Centauros", de Darío).

Distinta a ambos casos es la forma de darse esta relación en *Los Pasos Perdidos*, donde un perfecto equilibrio entre el signo y el significado colabora al enriquecimiento estilístico, de una parte, y al punto de vista reverente ante la realidad, por otra. De este modo, toda mención simbólica es solemne, de una solemnidad saintjohnpersiana —diríamos— y que se refleja, gráficamente, por el uso de los complementos del hombre y, poéticamente, por su modo metafórico. Así tenemos denominaciones como "Gasa de las Constelaciones" por el departamento que habitaba Mouche, la amante del protagonista, cinclinada a la astrología; "Medidor del Transcurso del Tiempo", por un director de orquesta; "Advenimiento del Séptimo Día", por el domingo, día en que al personaje central le correspondía cohabitar con su mujer; "Continente —de poca— historia, por América. Pero

⁸Wellek, René y Warren, Austin: *ca Románica Hispánica*, 3ª ed., p. 224. *Teoría Literaria*. Ed. Gredos, Bibliote-

esta mención simbólica, de rango solemne, alude a un significado que no empalidece en ninguno de los atributos de su existencialidad, sino que por el contrario queda presentado con una dignidad ontológica que ordinariamente no posee. Carpentier, al renombrar lo habitual, crea "una segunda realidad" que emerge como insólita, desde la aplaudada significación de costumbre, con toda la novedad de un nombre reciente, deslumbrante en la *revelación* de una naturaleza distinta. Pero, esta "segunda realidad", indescriptible para los surrealistas, para el narrador de la novela, tiene contornos bien precisos, y se orienta hacia la descripción de "lo maravilloso".

Los días del Génesis

Partiendo de la base de que nada en la novela está dejado al azar ("tres veces la reescribí completamente" —ha dicho) y de que los motivos principales que se entrecruzan en ella son el encuentro con lo americano ("aparición de lo seco") y la evasión de la Epoca, dados en el texto como coincidentes con los días tercero y cuarto del Génesis, y que, curiosamente, estos días se corresponden con los capítulos tercero y cuarto de la novela, no resulta arbitrario suponer que los seis capítulos que componen su estructura literaria están vinculados a los seis días genésicos. De este modo, la novela en su conjunto —y desde su misma estructura narrativa— estaría simbolizando una repetición del acto creador, una re-creación de orígenes, de momentos-primeros, de cosas iniciales.

Para que la correlación entre capítulo y días del Génesis fuera perfecta faltaría el día del descanso. Pero no importa: para el hombre —sumergido en el inútil sucederse de los días— el descanso no existe. Por eso nuestro protagonista retorna después de su viaje al mundo habitual. Sin embargo, es sugerente que el capítulo quinto, que relata el acceso del héroe a Santa Mónica de los Venados —lugar del encuentro consigo mismo y de su paz espiritual—, sea el único de cuantos capítulos y subcapítulos posee la novela que se *inicie con un día domingo*. Aún más, podemos afirmar sin temor a errar que el día domingo, con la excepción señalada, está intencionalmente evitado en la obra que comentamos. No se le hace aparecer en el diario de viaje sino hasta el momento que el personaje central se desembaraza del último lazo que lo unía al mundo ordinario y que es Mouche, su amante. Por esta razón, no habría modo de explicar por qué el capítulo segundo termina con un sábado 10 de julio y el tercero comienza con un lunes que debe ser 11. Siendo fecha 10 la del sábado ¿cómo podría ser 11 un lunes? En el capítulo primero,

la llegada del día domingo significa la reiteración de un ritual de esclavitud: el acto de posesión de su mujer, falto de fuerzas y deslustrado, se le ve aproximarse como una amenaza: es el Advenimiento del Séptimo Día. Como la sensación de esclavitud es permanente, el capítulo primero no recoge fechas. Estas se inician con el viaje. Sin embargo, como tampoco es una situación de descanso, se elude expresamente el domingo, hasta el momento de la total liberación en Santa Mónica de los Venados.

La carga simbólica de este día de la semana puede hacerse extensiva a los restantes. El sábado, por ejemplo, día que va entre la muerte y la resurrección, es el último día mencionado antes de que nuestro protagonista se convierta en un Prometeo Liberado. En una parte del texto —pág. 228— se alude a la espontaneidad y salud de las obras medievales de música que se preparaban un día miércoles para ser cantadas un domingo. Y precisamente el viaje del narrador-personaje —oportunidad para el encuentro de su ser espontáneo saludable— comienza un día miércoles para culminar en el único domingo mentado en la novela. Después de éste desaparecen las menciones expresas a los días de la semana.

La revelación

No tendrían estos datos mucha significación sino conllevaran la prueba de que hasta en los más mínimos detalles existe una intencional carga simbólica destinada a poner de manifiesto una Revelación. En este sentido, el punto de vista de Carpentier se aproxima mucho al de Saint John Perse entre cuyos símbolos más expresivos figuran, tal como en Carpentier —y junto al de la Revelación— los del Fundador de Ciudades y el Navegador. No deja de llamarnos la atención, además, que la Anábasis excite por igual la sensibilidad de ambos. Ignoramos, por ahora, hasta qué punto la influencia de Paul Claudel pesa en la simbología coincidente que hemos anotado y a la que debemos agregar la del viaje, asunto de nuestra novela y, como en Saint John Perse, constante máxima de la creación carpenteriana. En la obra de Carpentier, la mayoría de los títulos hace mención a un desplazamiento espacial, temporal o espacio-temporal. “Pasos” perdidos, “viaje” a la semilla, “camino” a Santiago, “caminaba” semejante a la noche. Casi no hay personaje en su obra que desde la situación de un “aquí-ahora” no esté postulando a un “allá-entonces”. De allí la permanente interacción entre intimidad y horizonte; intimidad que es presente y horizonte que es futuro; pero también, y al mismo tiempo, intimidad que se proyecta y horizonte que se intimiza.

Es la situación que ilustra Fray Pedro —el de *Los Pasos Perdidos*— cuando desde la cumbre de las Altas Mesetas contempla el horizonte del que emergen los confines del Valle. En ese instante, como dice Carpentier, algo ha dejado de pertenecerle al sacerdote. Sus viejas pupilas, puestas en el lejano lugar donde habitan feroces tribus desconocedoras del cristianismo y como sopesando la íntima decisión con la magnitud de la tarea, miran *a la vez dentro y fuera de sí mismas*.

Los Pasos Perdidos hace verdaderamente polar la tensión dramática entre el “aquí” y el “allá”, el “ahora” y el “entonces”. El viaje es el cordón umbilical de ambos y por ser la unión entre el deslustrado mundo cotidiano y el mundo de “lo maravilloso”, su evidente simbología culmina en un verdadero periplo mitológico.

Alienación

Lo que se abandona es el “aquí-ahora” denunciado por el protagonista en el capítulo primero, que comienza enmarcado con un epígrafe o lema lírico que prepara el “tono afectivo” del capítulo: “Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía como palpa el ciego en la oscuridad”. La cita es del Deuteronomio y su contexto nos remite a un Yhavé maldiciente por la desobediencia del pueblo hebreo al mandato divino. Pero la esclavitud —o la muerte— que en el texto deuteronomico es sólo amenaza, en el capítulo es una degradante realidad. El hombre de la gran urbe se ha vendido a otros dioses y el ritmo de su vida lo marca un Contable o un Comitre; ya no es dueño ni de su espacio ni de su tiempo; no es dueño de sí mismo:

... (sufro) un 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^o.

Con mayor o menor conciencia, todos los personajes son seres alienados: el protagonista pone toda su capacidad de creación artística al servicio de una firma interesada en aumentar el consumo del pescado. Ruth, su esposa, es una actriz —es decir, no vive, repre-

^oCarpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*. México, Cía. Gral. de Ediciones: 1ª ed., 1959.

senta— que se deja llevar “por el automatismo del trabajo impuesto” y se ve llegar “a los treinta y cinco años, repitiendo los mismos gestos, las mismas palabras, todas las noches de la semana, todas las tardes de domingos, sábados y días feriados”. Mouche, la amante, posee un estudio de astrología y pertenece a un grupo de intelectuales excéntricos y dogmáticamente apegados “a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Prés”. La alienación de los personajes es expresión de toda una sociedad alienada, dirigida por unos cuantos capataces —Contables Comitres—, y donde el hombre, humanamente considerado, no tiene cabida, porque es cosa, es el Hombre-Ninguno, como dice Carpentier. En suma, el capítulo primero nos presenta una sociedad en que el hombre está reificado, en que las relaciones interpersonales no tienen hondura ni sentido; en que los actos que se ejecutan son puros esquemas repetidos e impuestos y en la que el tiempo, pesando con toda su objetividad, transcurre sin que se pueda vivirlo:

Era como si estuviera cumpliendo la atroz condena de andar por una eternidad entre cifras, tablas de un gran calendario empotradas en las paredes —cronología de laberinto, que podía ser la de mi existencia, con su perenne obsesión de la hora, dentro de una prisa que sólo servía para devolverme, cada mañana, al punto de partida de la víspera (p. 64).

Esta conciencia de que la realidad en que vive es falsa, mecánica y desgastada es la que empuja al protagonista a la evasión. La posibilidad se abre incidentalmente cuando el Curador de la Universalidad —preocupado por las declaraciones que sobre su vacío espiritual le ha formulado nuestro personaje— le ofrece un viaje que, junto con procurarle descanso, le permitirá obtener valiosos instrumentos musicales primitivos para la colección de la Universidad, que podría confirmar la teoría sustentada por el protagonista— del origen mimético-mágico-rítmico de la música. Aceptado el viaje, lo emprenderá con Mouche.

Tipo de narración

El tipo de narración —mantenido en toda la novela— es el de primera persona. Como es sabido, esta forma narrativa nos constriñe al mundo personal del que narra y a los límites que éste se fija. Junto con ello, perdemos la posibilidad de una visión panorámica de la realidad y nos vemos obligados a adoptar la perspectiva que nos impone el narrador. De este modo, la realidad objetiva se nos da subjetivada en él; es decir, el narrador queda interpuesto entre la rea-

lidad y nosotros. Como dice Kayser, el uso de la primera persona denota, además, un profundo afán de "dar a conocer". Así, toda la espacialidad y la temporalidad de la novela la aprehendemos como un estado de conciencia del narrador que impone su actitud voluntariosa, su "expresión". Aparentemente, existiría una contradicción entre la forma de primera persona, tan constreñida al mundo del narrador, y la amplitud de mundo desplegado en la novela. Pero tal contradicción no existe, porque ha sido evitada con el empleo de una clave lingüística anómala para la narración de primera persona: el pretérito imperfecto de indicativo, en vez del presente o pretérito indefinido. Su uso permite ampliar bastante los límites de experiencia del narrador, desplazándose la perspectiva personal, muchas veces, a un punto de vista casi omnisciente, posibilitado por la abundante actividad reflexiva del personaje y la amplitud y profundidad de su erudición. Por otra parte, el aspecto durativo de la forma verbal empleada con mayor frecuencia posibilita los desplazamientos temporales hacia el pasado o el futuro. Este juego está en perfecta consonancia con la actitud voluntariosa del narrador, ya que le permite desprenderse de la transitoriedad a que el presente suele aludir e imponer un tiempo con notas de permanencia (presente), de orígenes (pasado) y potencialidades (futuro).

La conciencia voluntariosa del narrador disuelve el mundo en una polaridad Bien-Mal muy próxima al maniqueísmo de la conciencia infantil. Ello permite aproximar su punto de vista, como lo veremos, al de una conciencia mítica y, por supuesto, a los rasgos míticos que en su conciencia adquiere la realidad. La estructura de la novela recoge la dualidad ordenando el espacio, el tiempo y los personajes en relación con uno de los polos. De allí que presente una organización "contrapuntística", como la ha definido Salvador Bueno. Un "aquí" y un "allá"; un "ahora" y un "entonces"; individualidad concreta-abstracción simbólica; ser y querer ser. Entre uno y otro polo, el permanente viaje.

La ciudad americana

El capítulo segundo es el primer paso de Prometeo hacia su liberación. "I scent life" —reza el lema lírico, que es epígrafe de Shelley y nos hace recordar el viejo proyecto del protagonista de escribir una cantata basada en el Prometeo Libertado del poeta inglés. El viaje, en este capítulo, define una etapa de transición. Por una parte, se marcha hacia el "allá" liberador; por otra, la presencia de Mouche es todavía un residuo de la ciudad que se ha abandonado. Gradual-

mente, esta transición se irá resolviendo por el lado más positivo. El carácter superficial de Mouche, inauténtico, se irá develando en forma paulatina, a medida que se presentan nuevas zonas de una realidad maravillosa y personajes consubstanciales con ella. Lo elemental y originario emergerá poco a poco hipnotizando el ánimo del protagonista. La astróloga Mouche será incapaz en el mundo auténtico hasta de reconocer en el cielo estrellado de América los signos zodiacales que adornaban su habitación metropolitana. Argos, la cabellera de Berenice, la Hidra, Sagitario, son simbología de pared en casa de Mouche; constelada y maravillosa realidad en el cielo verdadero de América.

Para nuestro personaje, la ciudad que recientemente ha abandonado en compañía de su amante Mouche, era el ambiente de un vivir muriendo. El arribo a una ciudad americana, en cambio, le abre la comprensión de la posibilidad de una vida más amplia donde el contacto con lo elemental y con la coexistencia de formas cristalizadas en diferentes épocas lo colocan frente a un existir maravilloso: lo elemental

...era bien evidente que la verdad de la urbe, su genio y figura, se expresaba aquí en signos de hábitos y de piedras (p. 51).

noche y silencio:

...noche que se nos impuso por sus valores de silencio por la solemnidad de su presencia cargada de astros (p. 51).

hombres:

...habitantes ajenos a las fiebres del día (en quienes) pervivía un cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos mitos que era, en suma, presencia de una cultura más honda y válida, posiblemente, que la que se nos había quedado allá (p. 129).

...Me agradaba que aún quedaran hombres poco dispuestos a trocar su alma profunda por algún dispositivo automático que, al abolir el gesto de la lavandera, se llevaba también sus canciones, acabando, de golpe, con un folklore milenario (p. 130).

La fuerza de los habitantes y de la ciudad proviene de no haber perdido el contacto con la naturaleza. Su presencia es venero de vida; la lucha contra ella mantiene al hombre despierto e intacto en su reciedumbre. Toda su grandeza proviene de su permanente limitar los confines del humus:

...La población había tenido que librar una guerra de siglos a las mareas, la fiebre amarilla, los insectos y la inmovilidad de peñones de roca negra que se alzaban, aquí y allá, inescalables, solitarios, pulidos, con algo de tiro de aerolito salido de una mano celestial (p. 43).

...Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier (p. 44).

Este el mundo, además, de su adolescencia. El contacto con él le inyecta salud moral y estimula su capacidad evocadora. Por eso puede decir:

Me sentía dominado más bien por un indefinible encanto, hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentarias añoranzas (p. 49).

Al salir de aquel comercio... mi mano rozó una albahaca plantada en un tiesto. Me detuve, removido a lo hondo, al hallar el perfume que encontraba en la piel de una niña —María del Carmen, hija de aquel jardinero...— cuando jugábamos a los casados en el traspatio de una casa que sombreaba un ancho tamarindo mientras mi madre probaba al piano alguna habanera de reciente edición (p. 48).

La ciudad y su ambiente constituyen para el narrador un maravilloso de significación dual: la realidad americana con su presencia sin artificios y el reencuentro con recuerdos de infancia y adolescencia. Es decir, lo maravilloso en cuanto mundo de orígenes, para un yo que, siendo singular, participa genéricamente de lo humano. El viaje de este yo, presentado en la novela en el detalle de su honda problemática existencial, alcanza, por lo tanto, significación simbólica desde el momento en que América es entendida no sólo como el espacio de una particular adolescencia, sino también como el espacio adolescente de toda una humanidad.

¡Ecue-Yamba-O!

Lo americano, en cuanto espacio que soporta lo maravilloso, tiene ya precedentes en la obra de Carpentier. El escribió su primera novela en 1927, a los veintitrés años, estando en la cárcel de La Habana. Cuando después de algunas correcciones, la publicó en Madrid —1933—, al título *¡Ecue-Yamba-O!* le agregó el subtítulo de "Historia afro-cubana". En ella, aparece lo maravilloso coincidiendo con

el folklore autóctono. La motivación es externa y se la encuentra en las tendencias artísticas de las nuevas generaciones que, en la época, estaban preocupadas de introducir toda la variedad de "ismos" que siguió a la Primera Guerra Mundial. El mismo autor lo explica:

La posibilidad de expresar lo criollo con una nueva noción de lo criollo se impuso a las mentes... Se exaltaron los valores folklóricos. Súbitamente el negro se hizo el eje de todas las miradas. Por lo mismo que con ellos se disgustaba a los intelectuales de viejo cuño, se iba con unción a los juramentos ñañigos, haciéndose el elogio de la "danza del diablito"¹⁰.

Es en los ritos mágicos de esa masonería negra y popular donde Carpentier, al margen de las circunstancias históricas y sociales que le sirven de marco, va a ubicar su arcano poético. Lo que aparentemente es perspectiva superficial o "exótica y pintoresca" en el juicio de algunos críticos resulta, si se atiende a la evolución literaria del autor, un primer momento en la conformación cada vez más precisa —y más significativa— de esa "segunda realidad" que es lo maravilloso. *¡Ecue-Yamba-O!* tiene la importancia de inscribir ya el espacio maravilloso en un sector de la realidad americana —Cuba— en el que confluyen tres culturas diferentes: la europea, la africana y la autóctona. El mismo Carpentier enjuicia muy recientemente su primera novela, salvando —lo que para nosotros resulta muy significativo— sólo las páginas que dedica a lo maravilloso:

Esta novela mía es tal vez un intento fallido por el abuso de metáforas, de símiles mecánicos, de imágenes de un aborrecible mal gusto futurista y por esa falsa concepción de lo nacional que teníamos entonces los hombres de mi generación. Pero no todo es deplorable en ella. *Salvo de la hecatombe los capítulos dedicados al "rompimiento" ñañigo*¹¹.

Habiendo sido publicada *¡Ecue-Yamba-O!* dieciséis años antes de la aparición de su segunda novela, ya consigna dos ideas fundamentales que seguirá desarrollando su autor en la producción siguiente: una, que América es el continente de lo maravilloso, aun cuando sin la generalización que se da en *Los pasos perdidos*, puesto que lo maravilloso coincide con lo cubano; la segunda, que el sincretismo es el modo esencial de presentarse lo maravilloso. No llevan razón, por consiguiente, quienes desligan esta primera novela de Carpentier del resto de su historia literaria.

¹⁰Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. F. C. E., México, 1946.

¹¹Leante, César: op. cit.

El reino de este mundo

En *El Reino de este mundo*, su segunda novela, lo maravilloso sigue inserto en la realidad latinoamericana. Esta vez en Haití, precisión que hace que lo maravilloso se dé aún en forma concreta, pero se lo amplía con la incorporación al espacio maravilloso, de un tiempo —una historia, la de Henri Cristophe— que soporta las mismas características.

En el prólogo de esta novela, Carpentier determina con precisión el valor que él ha encontrado en la realidad hispanoamericana —contrastándola en algunos de sus aspectos con la europea—, y su punto de vista frente a “lo maravilloso” del surrealismo. Distingue así lo maravilloso “artificial” de lo maravilloso “real”. Lo maravilloso “artificial” surge, más que de la vida misma, de una forzada pretensión de suscitarlo. Es la situación de quienes han buscado lo maravilloso “en los viejos clisés de la selva de Brocelandia, de los caballeros de la Mesa Redonda, del encantador Merlín y del ciclo de Arturo”, o en lo pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria, o en los trucos de prestidigitación donde se “reúnen objetos que para nada suelen encontrarse, como por ejemplo, una cabeza de león en la pelvis de una viuda”. Este maravilloso artificial ha producido en la literatura cosas como “la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licantropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo”, y ha terminado, a fuerza de querer suscitársele a todo trance, en que sus taumaturgos se han convertido en burócratas, dominados por una fantasía compensadora de magras realidades. “Hay todavía —dice Carpentier citando a Lautreamont— demasiados adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas, sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas”. Lo maravilloso así obtenido —como en los surrealistas— es un maravilloso invocado en el descreimiento. “Para empezar, lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos”. Por eso, “el tinterazo que Lutero le arrojó al demonio es un acto prodigiosamente fidedigno”. Concluye Carpentier afirmando que “hay escasa defensa para poetas y artistas que loan el sadismo sin practicarlo, admiran el supermacho por impotencia o fundan sociedades secretas, sectas literarias, grupos vagamente filosóficos, con santos y señas y arcanos fines —nunca alcanzados— sin ser capaces de concebir una mística válida ni de abandonar los más mezquinos hábitos para jugarse el alma sobre la temible carta de una fe”.

La oposición a estas supercherías del espíritu empujan a Carpentier a prestarle atención a la realidad. Pero su encuentro con la realidad no es una mecánica adhesión a consignas políticas, lo que sería "sustituir los trucos del prestidigitador por los lugares comunes del literato "enrolado", sino un encontrarse con ella por la hipnosis que ejerce. Allí donde la historia se da aún con el prodigio, donde "aún no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías"; donde la fe colectiva culmina con el milagro, donde "los más cuerdos hombres", en pleno siglo de las luces "—¡viva la Razón y el Ser Supremo!"— andan todavía en busca de la Ciudad Encantada de los Césares; allí donde la naturaleza tiene aún su mágico atributo de Creadora de Formas; allí donde toda realidad aún se vive como encantamiento; allí está la zona de lo real maravilloso. "Por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías". Por eso Carpentier pregunta con entusiasmo: "¿Qué es la historia de América sino una crónica de lo real maravilloso?".

El viaje mítico

Esta revelación de lo americano —junto a la ejemplaridad universal de su encuentro— es lo que permite que el viaje de nuestro héroe en *Los pasos perdidos* se convierta en un verdadero periplo mitológico. El viaje como asunto literario tiene ilustres precedentes en la literatura universal. En el texto que analizamos, las alusiones a ellos son abundantes y se centran en las aventuras de Ulises, de Jasón y en las expediciones del Descubrimiento y la Conquista en busca de mundos fabulosos. Como en los héroes de la épica —o los de la Conquista— nuestro narrador persigue el Vello de Oro, y la fuente de Juvencia, manantiales de invulnerabilidad.

El umbral

Los rasgos míticos de la aventura tienen indicaciones precisas en el texto. Desde la capital latinoamericana han pasado el personaje y su amante a un pueblo llamado Los Altos. Desde allí comienza el viaje hacia la selva, en busca de los instrumentos que le encargara el Curador. El mundo al que ingresa tiene un umbral de niebla:

Cuando saliéramos de la *bruma opalescente* que se iba verdeciendo de alba, se iniciaría, para mí, una suerte de Descubrimiento (p. 84).

y no es casual, porque un umbral similar hay que atravesar para el regreso:

Una nube se espesa debajo de nosotros, y por buscar bonanza ascendemos hacia una *niebla opalescente* que nos aísla de todo (p. 245).

El héroe ha atravesado, pues, el Umbral de lo Maravilloso. Sobre las acciones deben seguir Joseph Campbell, en su libro *El héroe de las mil caras*, que analiza el esquema de la aventura mítica, explica:

La partida original a la tierra de las pruebas representa solamente el principio del sendero largo y verdaderamente peligroso de las conquistas iniciadoras y de los momentos de iluminación. Habrá que matar los dragones y traspasar sorprendentes barreras, una y otra y otra vez. Mientras tanto se registrará una multitud de victorias preliminares, de éxtasis pasajeros y reflejos momentáneos de la tierra maravillosa¹².

El sendero es largo efectivamente. La acción que se refiere a él ocupa 17 subcapítulos; es decir, poco menos que la mitad de la novela. Los peligros de la conquista iniciadora están señalados puntualmente con el mismo nombre de *pruebas* que tienen en la aventura mítica. En principio, las que hay que atravesar son dos. La primera es la de los "terrores nocturnos":

Las sombras se cerraban ya en un crepúsculo prematuro, y apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acunado de su hamaca. Y el croar de enormes ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de armónicas, tremulantes y rasca —rasca de grillos, que parecían cubrir la tierra entera. Hubo como gritos de pavo real, borborismos errantes, silbidos que subían y bajaban, *cosas* que pasaban por debajo de nosotros, pegadas al suelo; *cosas* que se zambullían, martillaban, crujían, aullaban como niños, relinchaban en la cima de los árboles, agitaban cencerros en el fondo de un hoyo. Estaba aturdido, asustado, febril. Las fatigas de la jornada, la expectación nerviosa, me habían extenuado. Cuando el sueño venció el temor a las amenazas que me rodeaban, estaba a punto de capitular —de clamar mi miedo— para oír voces de hombres.

Cuando fue la luz otra vez, comprendí que había pasado la Primera Prueba (pp. 169-170).

¹²Campbell, Joseph: *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. F. C. E., México, 1959, p. 104.

La naturaleza ha sonado en la descripción como una terrible sinfonía. En la noche, es el oído el que se afina para captar en sus sensibles membranas la orquestación de la selva que invade el espacio desde todos los puntos. El empleo en la descripción de formas de los verbos ser y haber en acepción no habitual ha colaborado con la solemnidad de la primera prueba iniciática. El terror del héroe proviene, además, de la momentánea dejación de su actitud voluntariosa y el predominio consiguiente de una fuerza impresiva.

La tormenta constituye la segunda prueba. La naturaleza despliega todo el arsenal terrible de su poder. Las cinestésias abundan describiendo cómo cada de los sentidos colabora en la conformación del espanto. El final, sin embargo, es orquestal:

La tormenta se lleva sus últimos rayos, tan pronto como los trajo, cerrando la tremebunda sinfonía de sus iras con el acorde de un trueno muy rodado y prolongado, y la noche se llena de ranas que cantan su júbilo en todas las orillas... Comprendo que ha pasado la Segunda Prueba (p. 177).

También los momentos de iluminación señalados por Campbell son constantes. El mundo aparece en toda circunstancia como revelándose y es el mismo personaje el que colabora a la Revelación proporcionando nombres nuevos a cada zona: Calvario de las Nieblas, por el umbral; Valle de las Llamas, por la zona del petróleo; Tierras del Perro, Ciudad del Ladrido, Puerto Anunciación, Valle del Tiempo Detenido.

Estrictamente, el viaje iniciático ha de atravesar, según el mismo Campbell, por las siguientes etapas: el camino de las pruebas, el encuentro con la diosa, la mujer como tentación, la reconciliación con el padre, apoteosis, la gracia última. Casi sin variantes, todas ellas pueden ser reconocidas en la novela.

El camino de las pruebas es el que ha seguido el narrador desde Los Altos. Tiene como meta Santa Mónica de los Venados, lugar de la apoteosis y hasta donde no llega Mouche, quien ha debido regresar en la máxima humillación física y moral, después de haber sido derrotada por las incomodidades del viaje y de haber visto fracasadas sus repugnantes pretensiones con Rosario, el amor americano del personaje central. Las pruebas, ya indicadas, han sido los terrores nocturnos y la tempestad.

El encuentro con la Diosa

El encuentro con la diosa está presentado en la forma de la unión del protagonista con Rosario, nueva compañera de viaje, verdadera

antítesis de la artificialidad de Mouche. Rosario posee los atributos exigidos por Campbell para la Diosa del Mundo: el ser madre, amante, hermana y esposa a la vez. La unión en el texto está desprovista de cualquier elemento pecaminoso o de relación contractual que corroan la pureza de la entrega, marcada siempre por una virilidad profunda entrando en la más esencial matriz.

Tu mujer (así se autodenomina ella) —afirma el narrador— es afirmación anterior a todo contrato, a todo sacramento (p. 186).

o bien:

era emanación de un mundo remoto, cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos (p. 180).

Para Rosario no existe la noción de "estar lejos" de algún lugar prestigioso, particularmente propicio a la plenitud de la existencia... El centro del mundo está donde el sol, a mediodía, la alumbra desde arriba (p. 186).

Para demostrar convincentemente que Rosario simboliza, entre otras cosas, la etapa del encuentro con la Diosa, debemos retroceder un poco para recordar que el viaje también ha significado recurrencia biográfica, y que las más frecuentes interpretaciones señalan que el viaje mítico, por otra parte, posee todas las características de un mito solar, donde el héroe-sol recorre el espacio-cielo para llegar hasta la madre-noche y aurora que lo gestara. Todo viaje, pues, es manifestación de esa *habitud ad causam primam* de que hablan los escolásticos. Como Jasón, el protagonista de *Los pasos perdidos* viaja hacia la cámara oscura que un día lo encerrara. Él viene huyendo del mundo apocalíptico hacia la madre aurora, comienzo de los tiempos. Las figuras femeninas que encuentra —ya en el presente, ya en el recuerdo— están siempre asociadas a la imago materna. Es el caso de María del Carmen, su amor adolescente, y de Rosario, su compañera paradisiaca:

Durante la tormenta:

Perdida toda razón, incapaz de sobreponerme al miedo, me abrazo de Rosario, buscando el calor de su cuerpo, no ya con gesto de amante, sino de niño que se cuelga del cuello de la madre (p. 176).

La cita que sigue es definitiva:

Con Ruth hablaba el inglés . . . ; con Mouche, a menudo el francés; el español de mi epítome de Gramática —Estos, Fabio . . .— con Rosario. Pero este último idioma era también el de las Vidas de Santos . . . que tanto me había leído mi madre: Santa Rosa de Lima, *Rosario*. En la coincidencia matriz veo como un signo propiciatorio (p. 126).

Si recordamos que para Carpentier todo nombre es simbólico, tenemos ya la explicación de éste, y la estrecha correspondencia de esta nueva figura femenina con la imagen materna. Pero hay más. Las tres figuras femeninas: María del Carmen, la madre, Rosario son portadores de un nuevo elemento simbólico: la tierra. Así Rosario “es mujer de tierra” (p. 187); “tiene la verdad primera de esa *matriz* que los traductores mojigatos de la Biblia sustituyen por entrañas, restando fragor a ciertos gritos proféticos” (p. 187). Mujer, madre y tierra en el encuentro del héroe con la Diosa, adquieren el más alto nivel: dignidad mítica. El campo metafórico de la novela está presidido por dos símbolos que representan, cada uno en el extremo de una línea vertical —verticalidad, por lo demás constante en el texto— la solemnidad que posee todo remoto origen: la Madre de los Dioses y la Capital de las Formas:

Nada de común hay entre estos entes (esclavos indígenas) y yo . . . Y, *sin embargo*, en medio de las hamacas apenas hamacas —cunas de lianas, más bien—, donde yacen y fornican y procrean, hay una forma de barro endurecida al sol: una especie de jarra sin asas, con dos hoyos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa con la presión de un dedo apoyado en la materia, cuando aún estuviese blanda. Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre, primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías. La Madre de vientre abultado, vientre que es a la vez ubres, vaso y sexo, primera figura que modelaron los hombres, cuando de las manos naciera la posibilidad del Objeto.

Tenía ante mí a la Madre de los Dioses Niños, de los totems dados a los hombres para que fueran cobrando el hábito de tratar a la divinidad, preparándose para el uso de los Dioses Mayores. La Madre, “solitaria, fuera del espacio y *más aún del tiempo*”, de quien Fausto pronunciara el solo enunciado de *Madre*, por dos veces, con terror (pp. 189-190).

El motivo de la evasión de la época culmina en el encuentro con la remota Diosa Madre que está “fuera del espacio y más aún del tiempo”. Su grandeza no tiene parangón y, desde el barro es capaz de elevar su telurismo hasta las alturas, desde donde, con la majestad de la potencia que encierra, mana la vida desde el venero de las for-

mas. La alta catedral —Capital de las Formas— guarda la entrada de un mundo prohibido al hombre: el de la eternidad; que es el más recóndito maravilloso:

Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzaban unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flancos verticales, como tiradas a plomada, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos... Esto que miraba era algo como una titánica ciudad —ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas—, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas, dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún *reino prohibido al hombre*. Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla. Los campanarios eran barridos por nieblas espesas que se atorbellinaban al ser rotas por los filos del granito. En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas por tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real —morada de dioses, trono y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final— que el ánimo no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando *sin razonar* su belleza vertical e inexorable... Casi agobiado por tal grandeza, me resigné, al cabo de un momento, a bajar los ojos al nivel de mi estatura (p. 179).

La tentación de la mujer

La tercera etapa de la aventura mítica consiste en la tentación de la mujer:

...el que busca la vida detrás de la vida debe ir más allá de ella, sobrepasar las *tentaciones de su llamada* y tender al éter immaculado que ella esconde¹³.

El mundo rechazado por el protagonista ha dejado en él una huella indeleble. Cuando ésta acosa el alma, como dice Campbell, el mundo, el cuerpo y la mujer “se convierten en símbolos de la derrota”. En su situación paradisíaca, nuestro héroe ha querido reiniciar el viejo proyecto de escribir la partitura de Prometeo Libertado. Le escasea el papel. El avión que llega en su búsqueda le permite ir a buscarlo al mundo civilizado y, al mismo tiempo, finiquitar la situación contractual que lo une a su esposa Ruth, mediante el divorcio. No volverá jamás al “omphalus mundi”, al centro maravilloso y habrá perdido así la posibilidad de alcanzar la gracia última, el total

¹³Campbell, Joseph: op. cit.

desligamiento de la situación temporal a la que aspiraba, última mansión del espíritu. Desencantado, podrá decir en el último capítulo:

Me doy cuenta ahora que después de haber salido vencedor de la prueba de los terrores nocturnos, de la prueba de la tempestad, fui sometido a la prueba decisiva: *la tentación de regresar*. Ruth, desde otro extremo del mundo, eran quien había despachado Los Mandatarios que me hubieran caído del cielo, una mañana, con sus ojos de cristal amarillo y sus audífonos colgados del cuello, para decirme que las cosas que me faltaban para expresarme estaban a sólo tres horas de vuelo. Y yo había ascendido a las nubes, ante el asombro de los hombres del Neolítico, para buscar unas resmas de papel, sin sospechar que, en realidad, iba *secuestrado por una mujer* misteriosamente advertida de que sólo los medios extremos le darían una última oportunidad de tenerme en su terreno (p. 279).

Reconciliación con el padre

La reconciliación con el padre señala la cuarta etapa del periplo. Dicha reconciliación significa el abandono o superación del enfrentamiento infantil del mundo que separa éste en dos categorías absolutas: el Bien y el Mal. Para conseguir una perspectiva superior "el individuo debe tener fe en la misericordia del padre y debe confiar en esa misericordia". En *Los pasos perdidos*, la reconciliación no es total. La figura paterna nos remite a la realidad europea, de donde proviene el padre del protagonista; y la Europa de postguerra no es espacio para una reconciliación:

No podía darse un paso en aquel continente sin ver fotografías de niños muertos en bombardeos de poblaciones abiertas, sin oír hablar de sabios confinados en salinas..., de campesinos ametrallados en plazas de toros... Pero los horrores de la guerra son obra del hombre. Cada época ha dejado los ujos burilados en el cobre o sombreados por las tintas del aguafuerte. Lo nuevo aquí, lo inédito, lo moderno, era aquel antro del horror... La Mansión del Calofrío, donde todo era testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones, entre murallas salpicadas de sangre y excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas (p. 102).

La evocación del padre —y la del mundo a que pertenecía— se da en la novela siempre en relación con la música, y ésta en relación con el tratamiento del tiempo, por lo que debemos abandonarla para un análisis posterior. Ahora bien, es la música justamente la que nos pone en contacto con otro personaje que guarda relación con el arquetipo paterno: el Curador. Éste es coleccionista de instrumentos

musicales en la Universidad y ha enviado a nuestro héroe al interior de la selva con el encargo de encontrar unos instrumentos primitivos. Su nombre simbolizado hace mención a la tutoría moral paterna y el personaje central responde de su honestidad ante él. La no entrega de los instrumentos es una de sus mayores fuentes de sobresalto (p. 243). Es a través de este personaje simbólico por donde entrará a la reconciliación con el padre, que es quien lo empuja a la matriz americana. Lo europeo —en la novela asociado a lo paterno— se justificará así en la medida en que se superponga a lo americano. Es decir, lo masculino fecundando lo femenino. La palabra, instrumento creador en el hombre, asociada a la realidad elemental y originaria de América, hace posible la creación de la obra musical más altamente poética, hecha:

...de vocablos de uso corriente, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol*. Aquello sería como un verbo-génesis (p. 222).

Los instrumentos son entregados al Curador. La reconciliación, aunque parcial, se ha producido.

La apoteosis: América como maravillosa superrealidad

El quinto paso de la aventura mítica es la *apoteosis*. Se define por el alcance del momento liberador, "cuando la conciencia ha sido aniquilada, por haber atravesado los últimos terrores de la ignorancia, se libera de todo temor y queda fuera del alcance de todo cambio"¹⁴. Es la situación del capítulo quinto, cuyo lema lírico es: "Cánticos me fueron tus estatutos"; el "no morirás" bíblico como premio a la renuncia al conocimiento. Dice Campbell:

La resolución de seguir adelante hasta el final del tiempo (que no tiene final) antes de sumergirse en la plácida fuente de la eternidad, representa el darse cuenta que la distinción entre la eternidad y el tiempo es sólo aparente, hecha por la mente racional, pero disuelta en el conocimiento perfecto de la mente que ha trascendido la pareja de contrarios. Lo que se comprende es que el tiempo y la eternidad son dos aspectos de la misma experiencia

¹⁴Campbell, Joseph: op. cit., p. 84. Compárese con: "Todo lleva a creer que existe un cierto punto del espíritu en el cual la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos contra-

dictoriamente. Así que es inútil buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto". (*Second Manifeste du Surréalisme*, A. Breton).

total; dos planos del mismo inefable no dual; es decir, la joya de la eternidad está en el loto del nacimiento y de la muerte¹⁵.

Los elementos narrativos que integran el capítulo quinto coinciden con la intersección de eternidad y tiempo. Una prueba de ello lo constituye la presencia de los símbolos maternos: la Diosa Madre y la Capital de las Formas, que guardaba *un reino prohibido al hombre*, es decir, la eternidad. Pero, también hay personajes simbólicos y momentos que tienen la misma significación. El protagonista se encuentra en Santa Mónica de los Venados, ciudad que está en el primer día de su fundación. Una de las figuras más representativas es la del Adelantado, fundador de la ciudad. El nombre Mónica está puesto en homenaje a la madre del fundador y hace recordar a la madre de San Agustín, "mujer de un solo varón, y que por sí misma había criado a sus hijos". El Adelantado se llama Pablo, tal como el Apóstol de la Revelación, en el Camino de Damasco. La ciudad es como la primera ciudad bíblica, Henoah, y el personaje central se auto-asocia con Jubal, "padre de cuantos tocan la cítara y la flauta". (Gén. 4-21) Fray Pedro es San Juan Bautista. Ciudad y personajes están, pues, "en el alba de la historia". Pero, por lo mismo, guarda semejanza con el tiempo de la Conquista. La ciudad tiene Gobernador, Primer Obispo, Plaza Mayor, Casa de Gobierno, Catedral (p. 199). El Adelantado legisla en Cabildo Abierto. Es en suma un mundo que posee la "tensión del arco armado" y que permite el reencuentro con realidades primeras, fundacionales. El contacto con éstas, le permite al personaje central recuperar la sensación de poseer una honda virilidad y tomar lo sexual con el sano vigor del hombre —que como Adán es casi naturaleza:

Aquí es donde nos bañamos desnudos, los de la Pareja, en agua que hulle y corre... (p. 205).

Es el país de los lotófagos, lugar del que no se quiere volver:

Recostado sobre una laja, mientras Rosario, de senos al desgaire, lava sus cabellos en la corriente, 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

¹⁵Breton, A.: "Yo creo en la conjunción fraterna de estos dos estados en apariencia tan contrarios, como los son el sueño y la realidad, en una es-

pecie de realidad absoluta, y si así puede decir, de "suprarrealidad" (Manifeste de Surrealisme).

fruta que allí se daba, se olvidan de regresar a la patria. "Tuve que traerlos a la fuerza, sollozantes —cuenta el héroe—, y encadenarlos bajo los bancos, en el fondo de sus naves". Siempre me había molestado en el maravilloso relato, la crueldad de quien arranca sus compañeros a la felicidad hallada, sin ofrecerles más recompensa que la de servirlo. En ese mito veo como un reflejo de la irritación que causan siempre a la sociedad los actos de quienes encuentran, en el amor, en el disfrute de un privilegio físico, en un don inesperado, el modo de sustraerse a las fealdades, prohibiciones y vigilancias padecidos por los más (p. 207).

Todo el campo simbólico del capítulo alude a un tiempo que se define como el de la organización del caos, el comienzo del tiempo, el límite de la eternidad. Cada elemento de la naturaleza se convierte en un poema, de modo tal que se llega a pensar que las formas superiores de la emoción estética consisten "en un supremo entendimiento de lo creado". Son las fronteras de un silencio al que se alcanza por la más total sabiduría.

El origen del tiempo es la forma límite de la eternidad. Sobre la ciudad fundada, en la cumbre de los petroglifos que cuentan la historia americana del diluvio, en el fondo de un alto cráter medran también pavorosas yerbas:

Todo eso, allá abajo, se enrevesa, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión de acoplamiento, de insecto, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas...

Con mudo estupor me doy a contemplar lo que en otras partes es fósil, se pinta en hueco o duerme, petrificado, en las vetas de la hulla, pero sigue viviendo aquí, en una primavera sin fecha, *anterior a los tiempos humanos*...

Inclinado sobre el caldero demoníaco, me siento invadido por el vértigo de los abismos; sé que si me dejara fascinar por lo que aquí veo, *mundo de lo prenatal*, de lo que existía cuando no había ojos, acabaría por arrojarme, por hundirme, en ese tremendo espesor de hojas que desaparecerán del planeta, un día, sin haber sido nombradas, sin haber sido recreadas por la Palabra... (p. 213).

En el fondo del cráter, pulsa la eternidad, la suprema confusión de las formas, el caos anterior al tiempo. En los relatos míticos, como lo ha demostrado Mircea Eliade, los umbrales entre caos y cosmos tienen un ambiente de aguas. En la novela, hay un momento —el del capítulo quinto— en que el agua se convierte en casi la única presencia:

Todo huele a agua: todo suena a agua, y las manos encuentran el agua en todo... (p. 235).

Su invasión permite comparar el período de la novela con el del Diluvio, porque también llueve los cuarenta días con sus noches. A esta altura, no puede resultar curioso, que sea el agua, o más propiamente la lluvia, la que sea siempre señal de la presencia de lo maravilloso. En el capítulo primero, ha servido de umbral del encuentro con el Curador:

“...recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera —ininteligible para mí, entonces— del encuentro” (p. 18-19).

Después, en el capítulo cuarto, la lluvia ha sido la prueba iniciática que, después de superada, le permitiría alcanzar el “centro maravilloso”. Finalmente, la lluvia enmarca su máxima obra de creación —el Prometeo Liberado— y el contacto con los orígenes.

Recordemos que Campbell ha dicho que “la joya de la eternidad están en el loto del nacimiento y la muerte” y compárese las afirmaciones con la siguiente cita, tomada de la apoteosis, en el capítulo quinto:

Pero padecer las lluvias es otra de las reglas del juego, como admitir que se pare con dolor, y que hay que cortarse la mano izquierda con machete blandido por la mano derecha, si en ella ha fundido los garfios una culebra venenosa. Esto es necesario para la vida, y la vida ha menester de muchas cosas que no son amenas. Llegaron los días del nacimiento del humus, del fomento de la podre, de la maceración de las hojas muertas, por esa ley según la cual todo lo que ha de engendrarse se engendrará en la vecindad de la excreción, confundidos los órganos de la generación con los de la orina, y lo que nace nacerá envuelto en daba, serosidades y sangre —como del estiércol nacen la pureza del espárrago y el verdor de la menta (p. 236).

La tentación del regreso

El héroe ha logrado la evasión de la época. Se han roto las cadenas de Prometeo; vive en plena intersección de tiempo y eternidad: está en el centro de lo maravilloso. Pero tiene un estigma: la necesidad de expresión. Así como Prometeo, ha de entregar a los mortales el fuego conquistado. La gracia última, postrera etapa del viaje mitológico, no la puede alcanzar y debiendo renunciar a los estratos supremos de la inteligencia: la sabiduría del silencio. La cantata en que desde años estaba empeñado le exige ahora un pentagrama en que expresarse. El motivo de la liberación exige un destinatario que pueda apreciar su sentido. El humilde papel que ha de soportar la ordenación de los neumas se convierte en la trampa fatal que de-

volverá al protagonista al mundo civilizado. No logra el héroe —ahora menos héroe y más humano— eludir la última prueba: la tentación del regreso. Un desconcertante avión rompe la cristalinidad del espacio y tiempo míticos y devuelve al hombre al mundo cuya naturaleza desquiciada lo hace semejante al del Sexto Sello del Apocalipsis.

Cumplidos los deberes que su moralidad recuperada le exigía —la entrega de los instrumentos al Curador y la separación de la mujer que no amaba— intenta regresar, pero sus pasos son pasos perdidos, porque “lo excepcional no puede serlo dos veces”.

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 légamo 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 (p. 285).

Nuestro hombre-héroe puede pronunciar estas palabras sólo después de haber realizado la hazaña de recorrer el antagonismo del *aquí* y del *allá*. Con su ida de un mundo al otro ha logrado una cosmovisión integradora de la dualidad experimentada, el estrato eminente de la más alta intuición: una concepción del mundo y de la vida. El gran navegador vuelve consciente de su historicidad, patente en el lema lírico del capítulo sexto: “vivir es vivir muriendo”. Si la muerte es el mar, es un mar que ha avanzado río adentro. El protagonista, como Adán, ha encontrado en el interior de la pulpa jugosa la coraza irreductible de la más dura verdad. Pero si bien las fechas son ineludibles, el viaje ha armado al hombre —y especialmente al hombre creador— para enfrentar la lucha con el tiempo más ligero de ignorancias:

...la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte, y no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato, representado en testimonios tangibles, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy (p. 286).

Hemos logrado comprender que la muerte existe y ocupa espacio. Vive en los continentes paternos, en los mundos de-demasiada-historia.

Pero las últimas líneas de la novela aluden a aguas más claras, que dejan ver, algunos metros por debajo de la superficie, las incisiones que señalan el paso hacia lo maravilloso, la entrada al mundo de los "entusiasmos primeros", de los momentos originales, donde aún se dan los capítulos iniciales de la historia. Es el seno de América, la de los fecundos mestizajes, la "segunda realidad", la superrealidad¹⁵, que nos obliga a ponerle nombres nuevos. En su centro maravilloso están aún intactas las fuerzas del Fundador de Ciudades. Tal vez algún navegador quiera alcanzar hasta allá para ocupar su brazo en la noble tarea de poner fundamentos. Si es así, podrá, entonces, decir con Saint John Perse:

la ciudad fue fundada y colocada en la mañana bajo los labiales de un nombre puro.