



De la metonimia a la metáfora en dos novelas de Alejo Carpentier

Angela C. Espinosa

The University of Utah
angela.espinosa@utah.edu

Localice en este documento

Buscar

Resumen: La presente exégesis pretende describir cómo, Alejo Carpentier, se desprende de los surrealistas dando un nuevo matiz a sus hallazgos. Si el arte nuevo, como sostenían Ortega y Gasset y los formalistas rusos, representaba una reacción en contra del arte que lo precedía, se puede entender el afán de Carpentier por romper con las tendencias vanguardistas como un resultado natural. Apoyado está nuestro examen en dos novelas: *El reino de este mundo* (1949), y en *Los pasos perdidos* (1953). Los cambios políticos que emergieron después de la Segunda Guerra Mundial obligaban a los intelectuales latinoamericanos a cuestionar, si no, a abandonar totalmente, la tradición occidental como modelo ideal de civilización. Como resultado de sus preocupaciones por la identidad y la realidad latinoamericana, que lo condujeron a postular su peculiar concepto de las mismas, Carpentier tendió hacia la meta-ficción-histórica a lo largo de su vida. Proponemos además que tal concepto está basado formalmente en la metonimia en *El reino de este mundo*, y la metáfora en *Los pasos perdidos*.

Palabras clave: Metonimia - metáfora - Paul De Man - ironía - alegoría

Abstract: This essay focuses on Alejo Carpentier's criticism of and proposed alternatives to surrealism. If, as both Ortega y Gasset and the Russian formalists maintained, "new art" reacts against that art which precedes it, Carpentier's choice to oppose surrealism (if not Western art in its entirety) is a logical one. My study hinges on two key texts: *The Kingdom of this World* (1949) and *The Lost Steps* (1953). The momentous geo-political changes that emerged following the Second World War compelled Latin American intellectuals to question, if not abandon the Western intellectual tradition entirely. Throughout his life, Alejo Carpentier's work tended toward historical metafiction, perhaps as a result of his ongoing preoccupations with Latin American culture, identity, and reality. I posit that his concept of *marvelous realism* is expressed formalistically through metonymy in the former text, and metaphor in the latter.

I. La metonimia, el eje cultural y estructural en *El reino de este mundo*

Carpentier había salido de Cuba rumbo a Francia durante la segunda década del Siglo XX por razones políticas y tuvo contacto con el grupo surrealista (Müller-Burgh 1972: 16-17). Pero debido a su amistad con el poeta Robert Desnos, quien al final se disgustó con André Breton -además él mismo tenía sus propias dudas al respecto-, Carpentier se distanció del movimiento (Rodríguez Monegal 1972: 103-104). En su celeberrimo prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier estableció su personal concepto de *lo real-maravilloso* a fin de describir la realidad latinoamericana y contrastarla con el movimiento encabezado por Breton. Primero criticó los clichés surrealistas haciendo alusión a que:

«Invocado por medio de fórmulas consabidas que hacen de ciertas pinturas un monótono baratillo de relojes amelochedos, de maniqués de costurera, de vagos monumentos fálicos, lo maravilloso se queda en paraguas o langosta o máquina de coser, en el interior de un cuarto triste, en un desierto de rocas» (1964: 14).

Estas imágenes resultaron demasiado trabajadas para Carpentier y perdieron la espontaneidad que pretendían expresar. De ahí que elaborara su personal concepto de *lo real-maravilloso americano*:

«...lo maravilloso comienza a serlo cuando surge una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe». (1964: 15)

Luego, Carpentier describe cómo experimentó a consciencia *lo real-maravilloso* por primera vez cuando viajó a Haití: “Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución” (1964: 16). Por tal motivo señala Rodríguez Monegal, Carpentier se distinguió de los surrealistas, ya que encontraba lo maravilloso en la realidad histórica, en las ruinas indígenas, en la topografía actual de América, en vez de ubicarlo en el mundo onírico, interior del sujeto (1972: 118).

El reino de este mundo constituyó en sí misma la problemática de la representación para el autor latinoamericano [1]. Curiosamente, para demostrar *lo real-maravilloso* como estado ontológico de América Latina, Carpentier recurrió a la historia de la independencia de Haití a finales del siglo XVIII. Había sido colonizado por los franceses; los idiomas que se hablan son el francés y el *creyól*, y la gran mayoría de los haitianos descienden de esclavos africanos. En contraste con los países americanos de habla hispana -que también incorporaron la esclavitud en sus sistemas económicos- la población mestiza es una minoría. Haití representa de esta manera, un Otro para el Otro latinoamericano [2]. A pesar de ello, Carpentier elige a Haití por analogía, no por distinción. Recordamos que Haití se localiza en la isla Española, una de las primeras en que Colón pisara tierra firme en las Américas. Por otro lado, el contexto histórico paralelo al de la Revolución francesa y sus valores de libertad, igualdad y fraternidad, provocó las guerras independentistas en Latinoamérica. Tanto la organización burocrática como la herencia intelectual y artística en el Nuevo Mundo provinieron en gran medida de Francia. En Haití Carpentier encontró, pues, los dos hilos del origen europeo en el continente americano. No se debe olvidar la importancia de la presencia africana en las Américas, y sobre todo, en Cuba, el país de origen de Carpentier. Los aportes musicales de los pueblos africanos son fuente de una transculturación que Carpentier estudió a fondo en su libro *La música en Cuba* (año); las religiones africanas sin duda, también contribuyeron a la cosmovisión peculiar de América Latina. Tanto histórica, como culturalmente, Haití representó para Carpentier el lado positivo del encuentro de culturas en el Nuevo Mundo. Como señala Barbara Webb, “Carpentier in the 1940s saw in Haiti the antithesis and the antidote to European cultural domination” (1992: 17). De la especificidad americana Carpentier escribió lo siguiente:

«Y es que, 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» (1964: 17).

Lejos de presentar a Haití como un Otro ajeno a la realidad latinoamericana, Carpentier eligió a aquel país como afirmación de *lo real-maravilloso* americano en su máxima expresión. Si Carpentier muestra *lo*

real-maravilloso americano a través de las sublevaciones haitianas del siglo XVIII, es porque concibe a Haití como parte de la totalidad americana. Tal interpretación refleja una relación metonímica entre Haití y América, la cual se enfatiza durante el transcurso del texto. De hecho, la metonimia encarna el tropo retórico representativo de todo el texto. Desde el primer capítulo de la novela (“Las cabezas de cera”) establece la metonimia como la figura retórica dominante:

«Mientras el amo se hacía rasurar, Ti Noel pudo contemplar a su gusto las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada... Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desolladas... que tenían la misma calidad cerosa... Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores, y Ti Noel se divertía pensando que, al lado de las cabezas descoloridas de los terneros, se servían cabezas de blancos señores en el mantel de la misma mesa». (1978: 10)

Esta yuxtaposición de (re)presentaciones de cabezas humanas artificiales con exposiciones verdaderas (aunque sin vida) de las cabezas de ternero, tiene el efecto carnavalesco de ironizar la realidad presentada (Bakhtin 1984: 124-25). En su función metonímica, las cabezas de cera representan el eje logocéntrico de occidente, puesto que la cabeza es donde yacen la conciencia, la razón y la inteligencia. Por eso también se considera como el centro del poder, de ahí que entendamos la expresión metonímica “cabeza del estado”. Ambos significados culturales remiten de nuevo al contexto histórico de la novela porque, paralelamente en Francia, se difundieron las ideas de la Ilustración [3] -época en que se desarrolló plenamente el pensamiento lógico-positivista privilegiándose a la razón empírica-, y se concibió al estado político moderno [4]. Desde esta perspectiva, las cabezas confirman una metonimia de la creación artística, y el juego que Carpentier emprende entre la realidad histórica que procura *representar* y la realidad artística que nos *presenta*. Esto último, como sabemos, se convierte además en una representación de la realidad ontológica *maravillosa* de Latinoamérica que Carpentier procuró promover. El tema de las cabezas persistirá en el relato:

«Había abundancia de cabezas aquella mañana, ya que, al lado de la tripería, el librero había colgado de un alambre... las últimas estampas recibidas de París. En cuatro de ellas... ostentábase el rostro del rey de Francia... Pero había otras muchas cabezas espelucadas, que eran probablemente las de altos personajes de la Corte» (1978: 11).

Más adelante, al contemplar una serie de grabados, Ti Noel repara en uno en especial: “Representaba algo así como un almirante o un embajador francés, recibido por un negro rodeado de abanicos de plumas y sentado sobre un trono adornado de figuras de monos y lagartos” (1978: 11). Y se ve obligado a preguntar al librero a quién representa el grabado, para llegar a entender que es un rey de “su país”. El episodio realza varios tópicos importantes en la novela. Por ejemplo, muestra a las claras la condición enajenada de Ti Noel a causa del sistema colonial: no reconoce en las figuras su propia tradición histórica. La expresión “su país” funciona como metonimia del lugar de origen étnico de Ti Noel, ya sea como parte de África, o como el continente de donde se exportaban esclavos, pero no señala una especificidad en el mapa. Así se recalca la idea de Ti Noel como americano: lo africano se convierte en algo ajeno que conoce sólo a través de mediadores. He aquí otro ejemplo de la importancia de la representación como código cultural. Sólo después de que el librero le explica lo que representa el grabado puede Ti Noel asociarlo con la historia africana que ha aprendido a través del mandinga Mackandal. Podemos inferir además que el grabado representaba la visión exótica de un artista europeo que jamás viajó al África, y que la imagen del rey representado no correspondía a ninguna figura histórica. Ti Noel no sabe a ciencia cierta a quién representa el grabado, en parte, porque la efigie refleja los sistemas de comunicación y saberes europeos. En la cultura occidental se privilegia el signo visual como portador de ideas e información, ya sea como dibujo o como letra. Recuérdese que en ese mismo párrafo el narrador omnisciente explica que “los esclavos no entendían de letras”. Para la cultura africana, en cambio, es más valiosa la tradición oral y el signo como sonido expresado en los cantos y la percusión (Speratti-Piñero 1981: 58-59). Por eso, “aunque sus luces fueran pocas” Ti Noel aprende de Mackandal porque ha transmitido la historia de los reyes africanos oralmente-el discurso dominante según el contexto cultural de ambos. Este ejemplo de la representación artística remite de nuevo al texto como representación de la actitud del autor implícito Carpentier, y el registro que elige (eso es, la novela) corresponde al contexto europeo. De acuerdo con Webb, “Europe always serves as the primary reference or counterpoint in his attempt to identify the distinctive character of New World reality” (1992: 21). Por otro lado, el trabajo de trasladar el contexto latinoamericano al contexto europeo como lo plantea Carpentier en su ensayo sobre la actual novela latinoamericana implica un gesto de traducción cultural.

El motivo de la cabeza como eje de poder continúa en los capítulos

dedicados a Henri Christophe. Como ha notado Florinda Goldberg, se dedica especial atención a las coronas y sombreros a lo largo del texto, especialmente en relación con el emperador Henri Christophe (1991: 30-31). Primero se le asocia con la corona de aluminio que adorna el letrero de su albergue “La Corona”; después, cuando se declara emperador, su blasón tiene dos leones laureados, y un fénix como decorado. Al final de la novela, Ti Noel se instala en las ruinas del terreno de su amo Lenormand de Mezy y se apropia de una casaca de Henri Christophe que viste junto con un sombrero de paja que moldea en forma de bicornio. En ambos casos las vestimentas son figuras metonímicas que se refieren al dictador; en el primero es descriptivo, en el segundo tiene la función de parodiar al dictador muerto. Lo que queda del reino de Henri Christophe se reduce a la casaca que viste Ti Noel, ya viejo y pobre. En su senilidad, Ti Noel imita la grandeza de sus amos muertos al ponerse la casaca, como si de manera metonímica el poder se transmitiera a él, a manera de los descendientes del Totem.



Esclavos de los siervos

La metonimia como figura retórica no se limita al mundo de occidente. En contraste con el pensamiento occidental que limita la función de la metonimia a cuestiones de orden lingüístico, la metonimia figura en las cosmogonías africanas de tal manera que produce efectos asombrosos en sus creyentes debido a que basta el nombre para que el objeto se convierta en su significante. El trabajo narrativo de *El reino* consiste entonces en mediar entre estos dos sistemas culturales para así traducir las creencias afro-antillanas al público europeizado latinoamericano. En otras palabras, la metonimia caracteriza tanto a la forma como al contenido del texto: en la primera refleja su uso en el occidente, en el segundo representa su expresión en las culturas africanas y neo-africanas. Estas cosmologías favorecen al cuerpo, los sentidos y el ciclo temporal del mundo natural. En la música y la danza, por ejemplo, lo importante es aflojar la cabeza para deshacerse de la conciencia propia y dejarse llevar por los ritmos hasta llegar al “estado límite” que describe Carpentier. En el texto, podemos ver ejemplos de esta cosmovisión en el caso de Mackandal. El capítulo dedicado a introducir el tema de sus poderes sobrenaturales se llama (metonímicamente) “Lo que hallaba la mano”. Como consigna Sokoloff, “Acquiring an almost magical capability to perceive secrets of natural life, this limb endowed with special privilege examines plants and insects that usually pass unnoticed by humans” (1986: 45). La mano adquiere una conciencia independiente del cerebro que logra percibir cosas que la razón desconoce. A continuación en el capítulo “Las metamorfosis” se presentan las transformaciones de Mackandal en animal e insecto:

«Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcazaz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso. De metamorfosis en metamorfosis, el manco estaba en todas partes, habiendo recobrado su integridad corpórea al vestir trajes de animales». (1949: 33)

Estas metamorfosis representan una cosmovisión que favorece las relaciones metonímicas entre los objetos del mundanal ruido. Si uno concibe a los hombres y a los animales como parte de una totalidad

universal, se puede aceptar sin ningún pesimismo que Mackandal efectivamente puede transformarse en formas no-humanas. Por eso, tanto los esclavos como el narrador toman con naturaleza el espíritu ambulante de Mackandal [5]. Esta fe es la que permite “la inesperada alteración de la realidad” que caracteriza lo *real-maravilloso*. No obstante, el hecho de que el narrador tenga que explicar el fenómeno destaca la necesidad de traducir esta realidad y la condición “meteca” [6] de los lectores no-iniciados en esa cosmovisión.

La metamorfosis que invoca Mackandal en la hora de su muerte constituye otra instancia de traducción del narrador a los lectores, pero también revela la polisemia del texto. “El gran vuelo” es el capítulo que describe la acción. Nótese la descripción de los gestos de Mackandal y la aparición de nuevo de la cabeza como *leitmotiv* en el texto:

«Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—*Mackandal sauvé!*- » (1949: 41)

Pareciera que Mackandal se transformase y escapara a su castigo. Pero el siguiente párrafo del relato desmiente tal apreciación:

«Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito... Ya no había nada que ver». (1949: 41)

La crítica no se ha puesto de acuerdo en cómo interpretar estas líneas. Nancy Gray-Díaz señala que en el primer párrafo se describe la actitud de los esclavos, pero la expresión “ya no había nada que ver” del segundo párrafo refleja la actitud despectiva de los blancos. La autora sostiene que la escena queda en la ambigüedad y que no hay manera de saber con exactitud lo que pasó (1988: 22). La opinión de Rodríguez Monegal resulta más compleja. Reconoce que Carpentier “...parece seguir sobre todo el punto de vista de los esclavos... Pero la narración continúa explicando lo que realmente aconteció” (1972: 123). Rodríguez Monegal reconoce la ambigüedad de la relación del episodio, pero como crítico le cuesta trabajo aceptar la perspectiva animista de los esclavos. Sin embargo, al referirse al final del capítulo, que vuelve a focalizar el personaje de Ti Noel, el autor confirma que Carpentier privilegia “el punto de vista mágico” (1972: 123). A nuestro parecer, esta escena muestra la tensión entre los esclavos y los colonos al focalizar las dos perspectivas en la narración -una tensión que caracteriza la visión que tiene Carpentier de la cultura latinoamericana-. Recordemos que al principio, cuando los criollos interrogan a los esclavos, el narrador focalizando la perspectiva de los negros pregunta “¿Qué sabían los blancos de cosas de negros?” (40). Esta interrogante es clave para entender lo que después acontecerá, pues no se manifiesta *la realidad* unívoca, sino las dos realidades de ambas comunidades. El narrador primero relata lo que sucedió según la perspectiva y las creencias de los negros. Pero como ésta no coincide con la realidad de los lectores europeizados (basada en la razón empírica), el narrador *traduce* la primera realidad a una lógica comprensible, y que conforma de acuerdo a la historia “oficial”. Es más, esta traducción no es fidedigna con lo sucedido. A final de cuentas, nos encontramos con dos textos antagónicos en *El reino*: uno que va destinado a los lectores que creen en la razón y la lógica, y otro, que proyecta la realidad maravillosa para los lectores que participan de esta cosmovisión. De este modo el texto afirma el mensaje contradictorio al final de su prólogo: “...el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos... sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías” (1978: 18).

Cabe mencionar cómo el hilo de la metonimia se teje entre la forma de este capítulo, como se puede ver en los siguientes ejemplos: “...los esclavos iban ennegreciendo lentamente la Plaza Mayor...”; “Con alegre alboroto de flores en un alféizar, movíanse ligeras sombrillas en los balcones”; “De pronto, todos los abanicos [de los blancos] se cerraron a un tiempo” (1978: 39-40). Según Naomi B. Sokoloff, en estos ejemplos la metonimia cumple la función de deshumanizar a los sujetos descritos de modo que se reducen a una colectividad impersonal. El efecto de “des-enfatizar” la parte humana de estos grupos es que los libera de cualquier compromiso moral: “Deemphasizing the place of personal conscience under such circumstances, metonymy underscores the potential for brutality in this world” (1986: 44). En el caso de

Henri Christophe, esta brutalidad persiste cuando funde costumbres africanas con las europeas para mantener el poder. El dictador sacrifica varios toros porque, según las creencias del *Vodoun*, su sangre reforzará la Ciudadela de la Ferrière que está contruyendo. Arma una corte de negros vestidos como los colonos franceses e instala el catolicismo con una virgen negra. Justifica la subyugación a la que somete a los negros porque su plan de modernizar el país según los valores franceses de *libertad e igualdad* es para el bien de todos. Pero como confirma Ti Noel, la esclavitud a manos de otro negro resulta más humillante a nivel existencial que a manos de los blancos:

«...el negro comenzó a pensar que las orquestas de cámara de Sans-Souci, el fausto de los uniformes y las estatuas de blancas desnudas...se debían a una esclavitud tan abominable como la que había conocido en la hacienda de Monsieur Lenormand de Mezy. Pero aún, puesto que había una infinita miseria en lo de verse apaleado por un negro, tan negro como uno... tan mal nacido, tan marcado a hierro, posiblemente, como uno». (1978: 95)

Como en el cuento “Semejante a la noche”, el texto parece enfatizar que la violencia es cíclica dentro de la historia de la humanidad. Sin embargo, *El reino* tiene una perspectiva más politizada de la violencia. Lejos de encarnar un ejemplo del sincretismo inocente que formaría otra rama de la mitología americana, las acciones de Henri Christophe descubren las tensiones raciales y la manipulación de las creencias cristianas y africanas para imponer el poder [7]. El ejemplo sirve para demostrar cómo, independiente de la raza o del credo, el sistema del poder disfrazado e impuesto por la hegemonía corrompe y oprime al pueblo.

La brutalidad de Henri Christophe encuentra su castigo en otra expresión metonímica: después de suicidarse, sus pajes y su familia hunden su cadáver en el cimiento de la fortaleza que construía. Esta manipulación de las religiones refleja un cinismo que va en contra de las leyes naturales. En contraste con Mackandal, quien empleaba los poderes del *Voudon* por el bien de su gente y por tanto escapó de la ejecución a través de la metamorfosis, Henri Christophe se petrifica porque utiliza el *Voudon* para sus ambiciones personales [8]. La expresión de su reino en el capítulo “El sacrificio de los toros” representa una semilla de la novela del caudillo:

«En caso de intento de reconquista de la isla por Francia, él, Henri Christophe, *Dios, mi causa y mi espada*, podría resistir ahí, encima de las nubes, durante los años que fueran necesarios... Quince mil hombres vivían con él, entre aquellas paredes ciclópeas, sin carecer de nada... la Ciudadela La Ferrière sería el país mismo, con su independencia, su monarca, su hacienda y su pompa mayor. Porque abajo, olvidando los padecimientos que hubiera costado su construcción, los negros de la Llanura alzarían los ojos hacia la fortaleza... pensando que allá, más arriba de las aves... un rey de su misma raza esperaba, cerca del cielo que es el mismo en todas partes, a que tronaran los cascos de bronce de los diez mil caballos de Ogún».

En estas líneas se nota la perspectiva demente y demagógica de Henri Christophe. Como en *Pedro Páramo*, *El otoño del patriarca* y *Yo, el Supremo*, la fuerza del dictador oprime la voluntad de todos en su entorno [9].

Si la metonimia fue utilizada en el siglo XIX para anclar a la novela realista, en *El reino* tiene la función de promover el imaginario de lo *real-maravilloso* según lo postula Carpentier. En vez de ser una novela de tesis en que los personajes sigan rumbos determinados por el mundo industrial capitalista, *El reino* es un texto en el cual la trasnominación revela las diversas posibilidades que tiene el ser humano en un mundo caótico y desigual. Y en lo que respecta al canon, la novela corresponde a diversos cuerpos literarios. Aunque su contexto la expone dentro del tópico de la novela del dictador sus cualidades teóricas y temáticas apuntan el discurso hacia otras categorías. Debido a que la trama está basada en uno de los numerosos episodios de rebelión por parte de los esclavos, se puede ubicar dentro de la ficción narrativa de la esclavitud, como hace Timothy J. Cox en su libro *Postmodern Tales of Slavery in the Americas* (2001) [10]. Pero forma parte además de la Nueva Novela latinoamericana y se le ha incluido también dentro de un contexto pan-caribeño, como aparece en *Myth and History in Caribbean Fiction* (1992) de Barbara Wilcox. Resulta imposible pasar por alto que figura dentro del escenario de la novela histórica, y también se le puede ubicar, dentro del corpus de literatura fantástica. Pero lo más significativo es que, a partir del propósito deliberado de revelar, lo *real-maravilloso* y así la realidad latinoamericana, Carpentier elaboró un texto cuyo caudal de interpretaciones aún no se ha agotado.

II. Alegoría y parodia en *Los pasos perdidos*

Cuando aparece *Los pasos perdidos* en 1953, como se decía anteriormente, el mundo intelectual latinoamericano está en crisis. Los cambios políticos que emergen después de la Segunda Guerra Mundial obligan a los intelectuales a cuestionar, si no a abandonar totalmente, la tradición occidental como modelo ideal de civilización. Los Estados Unidos no representan una alternativa positiva, puesto que su relación con América Latina ha sido más bien de índole imperialista a partir del momento en que se declaró la Doctrina Monroe. El protagonista de *Los pasos perdidos*, un compositor latinoamericano radicado en los Estados Unidos, llega a representar tal crisis intelectual [11]. Desde el principio se detecta en el protagonista una desilusión acerca de la cultura occidental que se asocia con la decadencia de la vida urbana, lo cual le motiva a aceptar la propuesta de un viejo amigo para viajar a la selva de América del Sur en la búsqueda de instrumentos primitivos, con el apoyo de una universidad de renombre estadounidense [12]. Esto se refleja en la obra de teatro sobre la Guerra Civil de los Estados Unidos en la cual actúa Ruth (esposa del narrador-protagonista), que abre engañosamente la narración. En vez de representar al Norte victorioso y al honrado presidente Abraham Lincoln, el drama tomará lugar en el sur del país y uno de los personajes principales será su asesino, el actor John Wilkes Booth. Se puede percibir la presencia del tema de la esclavitud en este texto aunque de forma tangencial. El personaje que Ruth interpreta pronuncia las palabras “Sic semper tyrannis” lo cual evoca la caída de los tiranos. La obra parodia la historia oficial norteamericana y pone en duda el estado democrático e igualitario de Lincoln. La elección narrativa de Carpentier es notable, pues sugiere que lo que vincula a los Estados Unidos con el caribe y Latinoamérica es la tradición de la esclavitud-un sistema económica basada en la desigualdad de derechos humanos. Tampoco se puede evitar la conexión temática con *El reino* ya que, como se afirmó antes, ese texto trabaja con las influencias y consecuencias de la esclavitud y tiranía en Haití.

Por otra parte, el episodio anticipa el consecuente deseo del protagonista-narrador de someter e historiar el lenguaje y la geografía del espacio latinoamericano. Después de cuatro años y medio el protagonista-narrador percibe el desgaste de la repetición en los actores y el escenario. El simulacro causado por esta repetición termina aniquilando el sentido original del drama. Cabe anotar que se revela muy poco del protagonista en estas primeras páginas de la novela. Es más, el sentido verdadero de su oficio como músico permanece desconocido hasta que se narra la reunión en la casa de su amante Mouche al final del primer capítulo, cuando se estrena la nueva propaganda de una compañía pesquera para la cual el protagonista-narrador ha compuesto la música. Tanto la repetición durante años de la obra teatral por su esposa como el uso del narrador-protagonista de su talento artístico para fines de mercadeo reflejan en el último instante la opresión del sistema capitalista en que se encuentran; ambos se vuelven “esclavos” de su vocación por necesidad. Los orígenes del protagonista no se revelan hasta principios del segundo capítulo, y en toda la novela no se nombra al protagonista, salvo por las ambiguas iniciales “A.C.” en la nota final del texto. Efectivamente, como ha notado el crítico Michael Janis, “In Carpentier’s oeuvre a progression from naturalism and a problematized omniscient narrative gives way to the parodic, self-undercutting irony of effaced subjectivity” (2008: 67) [13].

Entre las tendencias estético-filosóficas que aparecen en *Los pasos perdidos*, el existencialismo y el surrealismo son puntos contrastantes contra los cuales Carpentier construye su relato. Teniendo en cuenta que Carpentier vivió y estudió música y etnografía en París durante el auge del movimiento surrealista, es lógico que fuera influido por aquella corriente artística y formara parte del grupo vanguardista de “Los Cinco” en Cuba en 1927 (Müller-Burgh 1972: 16-17). Además, la atracción de Picasso por las máscaras africanas, por ejemplo, o la obsesión de Dalí por paisajes oníricos, reflejan la influencia del psicoanálisis y el deseo de alcanzar un estado psicológico libre de la conciencia. El interés de la vanguardia europea por culturas “exóticas” convenía a los proyectos nacionalistas de las vanguardias latinoamericanas en tanto que daban validez a las herencias culturales no-europeas. Sin embargo, tal como Freud criticó a los surrealistas delante de Dalí por ser demasiado “conscientes” en sus representaciones del inconsciente (Edmundson 2007: 166), Carpentier encontró al surrealismo demasiado deliberado y carente de cualquier fe [14]. El surrealismo no respondía a la realidad latinoamericana tal como Carpentier lo percibía y por lo tanto desarrolló su propio concepto de “lo real-maravilloso” (Carpentier 1964: 132) que sí admitía la presencia de una fe en algo más allá de la consciencia humana. De ahí que se entienda la fe “ciega” de Rosario sobre la veracidad de los acontecimientos en los relatos de Genoveva de Brabante: “Es posible que, para ella, la historia de Genoveva fuera algo actual: algo que trascurría, al ritmo de su lectura, en un país del presente. El pasado no es imaginable para quien ignora el ropero, decorado y utilería de la historia” (Carpentier 1978: 165). Los conceptos del tiempo e historia de Rosario no están basados solamente en la razón occidental y le permiten entender un texto escrito en otro contexto histórico como algo vigente a su propia condición temporal-histórica. Sin las restricciones del pensamiento racional occidental ni del concepto lineal del tiempo, la actitud de Rosario podría representar lo que denomina González Echevarría una “pluralidad dentro del presente” (1985: 164). Para Rosario el tiempo tiene un aspecto sincrónico que incluye varias temporalidades. Por otro lado, parece que el narrador se olvida que

Rosario es un producto de la colonización y como tal, puede asimilar e incorporar textos europeos a su propia cultura. Hay que distinguir que Carpentier, en su manifiesto de “lo real-maravilloso” no pretende definir una técnica literaria ni un movimiento intelectual o artístico, sino una conciencia específicamente latinoamericana: “...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una alteración de la realidad (el milagro)... de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’” (1964: 132). Como en el caso de Ti Noel, tenemos un ejemplo más de un personaje “típico” de las Américas que tiene que descifrar un texto europeo. Pero Rosario, a diferencia de Ti Noel, sí sabe de letras, y expresa su propia interpretación sobre ellas. Cabe mencionar que su fe en la verdad del texto conlleva un sentido lúdico metatextual, pues como veremos, la novela juega constantemente con las citas históricas y en ocasiones trata de presentarse como un libro de viajes (González Echevarría 1985: 2). Además (como anotamos antes) Carpentier juega con la escritura autobiográfica al inscribirse en la nota al final del relato, de modo que, quien lo lea después, tratará de relacionarlo con la biografía personal del autor; entonces, verdad del texto actual que los lectores leemos se convierte en un objeto sumamente tenue.

Esta posición crítica ante la carente espontaneidad del surrealismo y la necesidad de “explicar” la realidad y conciencia latinoamericanas contribuyen a que Carpentier opte por la novela en vez de la poesía, género privilegiado por las vanguardias. Y a pesar de que *Los pasos perdidos* pareciera seguir una progresión coherente y lineal, ya no es el mismo tipo de narración que se encuentra en *El reino*, donde se presenta un narrador omnisciente que relata los hechos, pero que no medita mucho sobre ellos. En el momento en que escribe *Los pasos* Carpentier entiende que es inútil intentar escribir un texto original no mitigado por el consciente. El estilo indirecto que se emplea para narrar *Los pasos* destaca la subjetividad del narrador-protagonista. De semejante manera el discurso revela el sentido construido de la narración, y antecede a Derrida cuando plantea que la artificialidad del discurso termina des-construyendo la narración entera junto con su proyecto de dominar (o colonizar) (1986: 253). La simultaneidad de impulsos colonizadores y des-colonizadores se convierte en una metáfora de la identidad intelectual latinoamericana -una identidad que constantemente batalla con la contradicción de la teoría de la dependencia, y del deseo por teorizar autónomamente una identidad propia.

Sin embargo, Carpentier se interesa por la noción trascendente del arte, y la búsqueda del protagonista por los orígenes de la música refleja el deseo Romántico de encontrar lo Absoluto (González Echevarría 1985: 160-61). De ahí la proliferación de intertextualidades Románticas, entre otras la referencia a la Novena Sinfonía de Beethoven al principio de la novela, y la apropiación de *Prometheus Unbound* de Shelley como inspiración para el treno que el protagonista propone componer una vez que se encuentra en Santa Mónica de los Venados [15]. Este contacto con el pensamiento Romántico nos lleva a relacionar el texto con los planteamientos de Paul De Man sobre la alegoría y la ironía en su ensayo “The Rhetoric of Temporality” (1969). Proponemos, además, que la transición de la metonimia hacia la metáfora en las dos obras de Carpentier que se analizan en el presente trabajo, se debe a una crisis del sujeto parecido a lo que identifica De Man en su ensayo.

Naturaleza - Arte - Tiempo

En “The Rhetoric of Temporality”, De Man evalúa a los poetas Románticos de Alemania, Francia e Inglaterra, y su relación con la temporalidad y la naturaleza. Basándose en las observaciones de Winstatt, De Man nota que, cuanto más se aumenta el espacio físico entre el poeta y el sujeto, se disminuye el espacio emocional entre los dos. Los Románticos aprendieron a “read meanings into the landscape”, o sea, a interpretar los paisajes y adscribirles significados. Luego De Man cuestiona si este movimiento hacia el interior refleja una subjetividad altamente radical, o más bien “a return to a certain form of naturalism after the forced abstraction of the Enlightenment, but a return which our urban and alienated world can conceive of only as a nostalgic and unbreachable past?” (1969: 198). En *Los pasos*, encontramos una relación semejante del protagonista con la naturaleza. Al principio de la parte XI del capítulo tercero, el narrador describe esta intimidad con la naturaleza recién descubierta:

Nada hace ruido, nada topa con nada, nada rueda ni vibra. Cuando una mosca da con el vuelo en una telaraña, el zumbido de su horror adquiere el valor de un estruendo. Luego vuelve a estar el aire en calma, de confín a confín, sin un sonido. Llevo más de una hora aquí, sin moverme, sabiendo cuán inútil es andar donde siempre se estará al centro de lo contemplado. Muy lejos se asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se

detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento, y algo, también, de emblema totémico. Es como el antepasado mítico de hombres por nacer; como el fundador de un clan, que hará de su cornamenta clavada en un palo, blasón, himno y bandera. (Carpentier 1978: 174)

El protagonista percibe una intimidad inusitada con la naturaleza. El mismo se renueva a través de ella y no siente las molestias de vivir en una metrópolis. La nostalgia de la que habla De Man está presente en la narración en el momento en que el protagonista empieza a “leer” un sentido en la aparición del venado. Aunque su conciencia esté mediatizada por la experiencia de haber vivido en el mundo moderno, “lo real-maravilloso” americano le permite trascender la alienación urbana y llegar al pasado supuestamente inalcanzable. Un poco después el protagonista se da cuenta de que se le ha olvidado correr su reloj -acción que afirma que definitivamente se ha quitado la carga de la vida moderna y no está obligado ya a atender los deberes fastidiosos de la vida mundana que requieren del buen medir del tiempo; ha salido del tiempo histórico y ha entrado en el tiempo mítico. Al escribir sobre Goethe, anota De Man que:

[the] assertion of a meta-temporal, stationary state beyond the apparent decay of a mutability that attacks certain outward aspects of nature but leaves the core intact...Such paradoxical assertions of eternity in motion can be applied to nature but not to a self caught up entirely within mutability. The temptation exists, then, for the self to borrow, so to speak, the temporal stability that it lacks from nature, and to devise strategies by means of which nature is brought down to a human level while still escaping from ‘the unimaginable touch of time’ (1969: 197).

En el pasaje citado, el protagonista se da cuenta de esta inmutabilidad de la naturaleza. Al incorporarse metonímicamente a la naturaleza él también inconscientemente se apropia de la inmutabilidad y así logra el idealismo subjetivo por el cual fueron criticados los Románticos. Debemos recordar que este deseo por trascender la temporalidad se manifiesta también en la relación del protagonista con el arte. La inspiración por componer el Treno [16] que experimenta cuando está en Santa Mónica de los Venados responde a un deseo por ocupar el mismo espacio monumental de la naturaleza; parece que de los inventos humanos, sólo el arte es capaz de crear este mismo sentido. Por lo tanto el protagonista pretende que el Treno represente tanto el origen de la música (encarnando así su carácter primordial) como su futuro para así englobar una realidad meta-temporal en que se pierde el presente [17]. Como señala González Echevarría, este intento de sobrepasar el tiempo en el último instante tiene el efecto de reafirmar que la historicidad y la temporalidad son las condiciones de su existencia (1985: 154). La ironía de la situación se evidencia en el sentido en que el protagonista se convierte en el artista Romántico que tanto criticaba en la primera parte del relato.

Otro momento en que podemos percibir la inmutabilidad del arte en relación con la naturaleza es en el rito del chamán, cuando el protagonista descubre que los orígenes de la música no yacen en la mimesis de sonidos encontrados dentro de la naturaleza (como había teorizado), sino en la reacción a la presencia de la muerte -justamente lo que ningún ser humano puede sobrepasar. El rito se asemeja al deseo de los Románticos y del protagonista de trascender la mortalidad del ser. Paradójicamente, el aporte del protagonista a la trascendencia de componer el Treno es provocado por la ausencia de estímulo intelectual, el deseo de dominar e historiar su experiencia y reducirla a un texto escrito. Se ve esto cuando el protagonista relata su dificultad en librarse del estadio conciente de vigilia y después, cuando decide aceptar la inutilidad de su intento y regresar al mundo de las ideas. En la entrada del 27 de junio, el narrador describe el esfuerzo de rechazar la vida intelectual al decidir quedarse en la selva con Rosario: “*Tu mujer* no ha comprendido que esa determinación es, para mí, mucho más grave de lo que parece, puesto que implica una renuncia de todo lo *de allá*. ... Además, no creo que para habituarse a mí haya tenido que hacer tantos acomodos intelectuales como yo” (Carpentier 1978: 259). Más tarde, explicará que, después de descansar lo suficiente para refrescar el entendimiento, se ve avasallado por el deseo de conocimiento: “...mi cerebro se ha puesto a trabajar, como después de un reposo necesario, en un ritmo impaciente y ansioso. Hay mañanas en que quisiera ser naturalista, geólogo, etnógrafo, botánico, historiador, para comprenderlo todo, anotarlo todo, explicar en lo posible” (269). Cuando el protagonista por fin expresa su inspiración de componer el Treno, notamos que, además de englobar la totalidad de la historia de la música a través de la obra, también aspira a complementar, o completar el rito prehistórico que acaba de presenciar. Al final del capítulo XXIX proclama: “Yo, el músico que contemplaba la escena, estaba añadiendo el resto: oscuramente intuía lo que había ya de futuro en ello y lo que aún le faltaba” (277). Recordemos que según el protagonista-narrador, antiguamente un treno era un canto mágico para resucitar a un muerto, de modo que el protagonista-narrador se basa en el equivalente greco-romano del rito del shamán para llevar a cabo su proyecto musical (Pérez-Firmat 1984: 353). El gesto parece desmentir la noción del sincretismo -cada cultura tiene sus costumbres que le ayudan a conjurar la

muerte-, pero en este discurso, lugar de encuentro de la dos culturas fundamentales para la cultura latinoamericana actual, dichas culturas no se mezclan. En términos psicoanalíticos, éste se puede interpretar como ejemplo del sujeto que reconoce su propia carencia en el Otro, la cual por consiguiente procura reemplazar al instituir la historia, el lenguaje y la ley [18].

“Viaje a la semilla”

Como en el caso de los Románticos, la búsqueda de lo absoluto llega a mezclarse con el concepto de alegoría, según mantiene De Man. Si algunos poetas Románticos comienzan a emplear una “dicción alegórica” en su obra, creando así la convergencia entre textos Románticos y medievales, así también sucede en la narración de *Los pasos*... al imitar el libro del Génesis con sus seis días de creación, o los relatos de *Las crónicas de Indias*, u Homero, destacando así un origen textual que siempre depende de otro precedente. De Man lo describe de la siguiente forma: “The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition ...of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority” (1969: 207). Para González Echevarría, la intertextualidad repetitiva de *Los pasos* afirma la noción de archivo [19], el cual contiene las narraciones más importantes relacionadas con los orígenes de la Narración en América Latina (1985: 26). Por otro lado, parece que la búsqueda del protagonista por un origen musical refleja su propia búsqueda psicológica de un origen personal. De esta manera termina reflejando, como sostiene González Echevarría, el deseo de Carpentier de situar a América Latina y su propio discurso fuera de la historia occidental (1985: 156).

Sin embargo, la repetición de textos previos no crea necesariamente la unidad entre ellos ya que, existe en la actitud del narrador un desengaño de la civilización occidental y de la representación de la historia [20]. El fracaso de las repeticiones de unirse a un origen en particular refleja un efecto de la alegoría en el cual la misma “...designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self” (De Man 1969: 207). Es aparente en *Los pasos*... que el protagonista no está consciente de esta distancia (cree genuinamente que logrará tarde o temprano esta unidad), pero el autor implícito del relato sí lo está, dado que está presente en el discurso. Es el autor implícito quien comprende que, una vez integrado en la civilización, el sujeto nunca podrá regresar a un estado real lacanianiano. La distinción entre el autor implícito y el narrador/protagonista de la novela hace posible que la alegoría, en su sentido moderno, emerja. Como vimos en *El reino*, existen pues, dos niveles de narración en *Los pasos*: el del narrador/protagonista, y el del autor implícito. En cuanto a la forma, la metáfora es el tropo que posibilita tal ecisión.

Ya se ha reflexionado sobre la cualidad múltiple del protagonista-narrador. González Echevarría escribió lo siguiente: “El protagonista-narrador es siempre otro en el tiempo y la memoria; otro con el que quiere re-unirse, pero del que a la vez tiene que distanciarse para fundamentar su individualidad presente, el yo desde el que escribe” (1985: 48-49). Existe pues una distancia entre la acción en el momento en que ocurre y su descripción cuando se inscribe en el texto. En “El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*”, Gustavo Pérez Firmat interpreta la discrepancia como una cualidad autobiográfica de la novela y hace una distinción entre el *yo-redactor* (el que narra los hechos pasados desde el presente) y el *yo-actor* (el que experimenta la acción en el momento en que ocurre) (1984: 346). Afirma que,

El factor decisivo [de la autobiografía] que media entre el yo-como-era y el yo-como soy-es la lucidez de éste, la inteligibilidad que el narrador le imparte a eventos cuya trascendencia no fue apreciada por su antiguo ser... Entendido como texto autobiográfico, *Los pasos perdidos* carece de la sabiduría habitual aprendido por las acciones, donde las epifanías ocurren al yo-redactor. Acaecen en el yo-actor y mantienen la aparente ingenuidad de él (1984: 348-39).

Los cambios de tiempo verbal que se encuentran en la novela, catalizan el acto de narrar, y por añadidura la presencia del *yo-redactor* (o narrador). Entre los varios episodios en que esto ocurre, los primeros párrafos del capítulo cuatro, en particular, nos interesan: El protagonista-narrador estructura su viaje con los demás como uno de los relatos de los conquistadores:

Me divierto con un juego pueril sacado de las maravillosas historias narradas, junto al fuego, por Montsalvatje: somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán, al que pediremos confesión si quedamos malheridos en la

entrada. El Adelantado bien puede ser Felipe de Utré. El griego es Mecer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo, en la empresa, los cargos del trompeta Juan de San Pedro, con mujer tomada a bragas en el saqueo de un pueblo. Los indios son indios, y aunque parezca extraño, me he habituado a la rara distinción de condiciones hecha por el Adelantado, sin poner en ello, por cierto, la menor malicia, cuando, al narrar alguna de sus andanzas, dice muy naturalmente: “Eramos tres *hombres* y doce *indios*.” Me imagino que una cuestión de bautizo rige ese reparo, y esto da visos de realidad a la novela que, por autenticidad del decorado, estoy fraguando” (Carpentier 1978: 221-22).

En este finísimo pastiche, al asignar un papel a cada miembro del grupo, el protagonista-narrador emplea el concepto medieval de alegoría, de manera que, cada personaje corresponde directamente a una figura arquetípica de la iconografía de la Conquista. En lugar de destacar la distancia histórica y atemporal entre el protagonista-narrador y los conquistadores, pretende diluirla. No parece tanto un intento de trascender el tiempo histórico y llegar a lo absoluto, sino de forjar su viaje en un tiempo histórico, y así, dar validez a su empresa. Las correspondencias de figuras presupone una relación entre símbolo y objeto, fija e inamovible. El protagonista-narrador, por más errado que esté en su percepción y representación de la escena, mantiene el control absoluto de su discurso. Aquí no hay epifanías sino que se hace patente la historia (eso es, ficción) que arma el protagonista-narrador. Los indígenas, por el contrario quedan fuera de la trama. Parece que no hay necesidad de buscar equivalentes o correspondencias con ellos -no hay que “traducirlos” al momento presente en que el protagonista-narrador los contempla. En la premodernidad, por no haberse “modernizado” a partir de la colonización, quedan fuera del tiempo histórico. Su posición marginada -sin genealogía- en relación con el resto del grupo se realza aún más, al notar que aún el perro de la expedición, tiene un precedente histórico/alegórico [21].

Ha señalado Pérez Firmat que, el uso del tiempo presente en la cita, borra la distinción entre el *yo-actor* y el *yo-redactor*. La consecuente ambigüedad crea una narración elíptica que, por carecer de indicaciones temporales, pierde su contexto (348). El característico retruécano de la narración facilita la pluralidad de significados de la frase “...y esto da visos de realidad a la novela que, por autenticidad del decorado, estoy fraguando”, pues puede referirse a la novela que el *yo-actor* se imagina en el momento que ocurre -una novela cuyo desenlace ignora-, o a la crónica que el *yo-redactor* escribe después de su regreso a los Estados Unidos y se diluyen el Treno y Santa Mónica de los Venados en la selva. Además funciona como un guiño de Carpentier que añade supuestos toques “auténticos” en la narración para el lector real. A veces la interpretación de Pérez-Firmat luce demasiado rígida, como si la imprecisión entre el *yo-actor* y el *yo-redactor* fuera un acto deliberadamente tramposo para engañar al lector y arrojarlo a que se olvide de la artificialidad de la novela (347). En esta posición sólo explica parcialmente lo que ocurre en el ejemplo citado. Al revelar la multiplicidad del sujeto y de significados dentro de una frase, también se revela su simulacro. De aceptar la autobiografía como el género de *Los pasos perdidos*, resultaría más lógica la teoría de González Echevarría, quien relaciona al texto con la “novela del ser”, término empleado por John Freccero. Según ambos autores, es precisamente la discrepancia entre el ser que *fue*, y el ser que *es* lo que permite que el texto retenga un tono de sinceridad (González Echevarría “Parting” 187).

El lugar de la ironía

La cualidad del ser múltiple en *Los pasos...* conlleva inevitablemente la ironía. De Man detecta semejanzas entre alegoría e ironía. “In both cases the relationship between sign and meaning is discontinuous, involving an extraneous principle that determines the point and the manner at which the relationship is articulated” (1969: 209). De Man sostiene que la ironía tiene la función de desmitificar la noción de un significado unívoco y continuo. El propósito de la ironía es desenmascarar a los que pretenden expresar los acontecimientos subjetivos como hechos históricos: “It is a historical fact that irony becomes increasingly conscious of itself in the course of demonstrating the impossibility of our being historical. In speaking of irony we are dealing not with the history of an error but with a problem that exists within the self” (1969: 211). Si uno de los temas dominantes del texto es la noción de historicidad, es decir, que el protagonista-narrador no puede desligarse del momento histórico en que nació, también es cierto que la noción de la historia como entendimiento de sucesos de modo que aprendamos de ellos de una manera humanística es casi imposible. El protagonista-narrador está conciente de esta causalidad al nivel de la historia (de ahí su desencanto con los ideales del Romanticismo y la Ilustración), pero no reconoce ese subjetivismo dentro de sí mismo. En la parte IX del tercer capítulo, el protagonista-narrador explica su noción ante la *Novena Sinfonía* de Beethoven y así entendemos qué lo

provocó a salir del concierto sinfónico en el capítulo uno. Relata su viaje a Europa cuando era más joven (otro viaje en busca de sus orígenes), y la hipocresía que encontró en las atrocidades de la Segunda Guerra Mundial. Al recordar la “Oda a la alegría” narra que:

«Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos. Eran la culminación de una ascensión de siglos durante la cual se había marchado sin cesar hacia la tolerancia, la bondad, el entendimiento de lo ajeno, La *Novena Sinfonía* era el tibio hojaldré de Montaigne, el azul de la Utopía, la esencia del Elzevir, la voz de Voltaire en el proceso Calás» (1985: 161).

El protagonista-narrador ha desmitificado los ideales que en algún momento alabara al escuchar la *Novena Sinfonía*. Sin embargo, el protagonista-narrador no se da cuenta de que él mismo está atrapado en las nociones de continuidad y progreso dentro del tiempo histórico. Por ejemplo, al identificarse con sus compañeros de viaje, él también se ve implicado en la violencia de la Conquista. Su intento de escribir el Treno también enfatiza este deseo de situarse dentro de la historia del arte y así insertarse como parte de su progresión “natural”. La contradicción entre lo que el protagonista-narrador entiende como la falacia de la historia y su incapacidad de aceptarla dentro de sí mismo, revela el deseo del autor implícito de situar al protagonista-narrador en tales condiciones. En sentido opuesto a lo que percibe el protagonista-narrador, *no es él mismo el autor de su historia* -la “autoridad” está en otro.

Los dos niveles de narración correspondientes al protagonista-narrador y al autor implícito dan como resultado la ironía que pone en claro una voz narrativa inconsciente. Una de las claves para entender la ironía, según De Man, es el término baudelairiano *dédoublement* -*desdoblamiento*-, que refleja una relación dentro de la consciencia entre dos entidades, sin embargo esta relación no es “intersubjective” (1969: 212). Tales entidades son el ser humano y, la naturaleza, que para Baudelaire son radicalmente diferentes. Por añadidura, el desdoblamiento subraya un plano en el que el hombre se distingue del mundo no-humano:

The reflective disjunction not only occurs *by means of* language as a privileged category, but it transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language—a language that it finds in the world like one entity among others, but that remains unique in being the only entity by means of which it can differentiate itself from the world. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition. (1969: 213)

A lo largo de la novela se hace patente que la relación entre el protagonista-narrador se caracteriza por este quiebre a través de niveles de narración. Por ejemplo, experimenta el terror de la tempestad en el río y los cambios físicos de convivir con la naturaleza en Santa Mónica de los Venados de una manera empírica. Sin embargo, el autor implícito reconoce este retroceder hacia el mundo empírico (premoderno), y escribe el texto desde tal perspectiva subjetiva. Así el autor implícito puede situar al protagonista-narrador en la tempestad, de modo que evoque su recuerdo infantil sobre los juegos con María del Carmen.

Si en *El reino* la presencia de dos niveles narrativos tiene la función de contrastar la perspectiva de los esclavos con la de los colonos, con el fin de poner en relieve la falta de sincretismo entre los dos, en *Los pasos* sirve para mostrar la tenue auto-conciencia del protagonista-narrador, y está vinculado necesariamente con la caída de este último en el discurso. Es decir, en el momento en que se aparta de la naturaleza y pretende expresar a través del verbo su experiencia dentro de la selva americana, se reconoce la imposibilidad de volver a un momento histórico que precede el encuentro con la razón europea. No obstante la voz irónica, no es un lenguaje auténtico del cual uno se pueda fiar; representa más bien la divergencia de nuestras expectativas, que nos obliga a reconocer la imposibilidad de dominar totalmente la lengua y de obtener un conocimiento profundo del ser. El punto decisivo de esta expresión (anagnórisis) aparece cuando el protagonista-narrador se da cuenta de que se está volviendo loco por la falta de papel para componer su Treno: «Me siento maniatado, menguado, ridículo, y acabo por abandonar la tarea, poco antes del crepúsculo, con resquemante despecho. Nunca pensé que la imaginación pudiera toparse alguna vez con un escollo tan estúpido como la falta de papel» (1985: 283). Sostiene De Man, “Irony possesses an inherent tendency to gain momentum and not to stop until it has run its full course; from the small and apparently innocuous exposure of a small self-deception it soon reaches the dimensions of the absolute” (1969: 215). La conciencia que revela es una “consciencia de locura”; es el momento en que el protagonista-narrador demuestra que no tiene tanto control sobre el destino ni sobre la lengua como había presumido. Así, razón y locura, irónicamente, se invierten. Para Pérez Firmat, esta caída en el discurso es un castigo necesario: “Novelar parece ser el castigo impuesto a él, hombre moderno que siente la necesidad de cifrar sus historias para hacerlas auténticas, aunque siempre con la sospecha de que crea con

ello una ilusión efímera” (1984: 352). Sin embargo, no parece que la ironía pueda tener una función terapéutica para este sujeto escindido -“a cure for the self lost in the alienation of its melancholy” (De Man 1969: 216)-. Visto así, el uso de la ironía representaría el fracaso del deseo de regresar al paraíso antes de esa caída en el sentido lacaniano. El acto de novelar resulta ser tanto un reconocimiento de la locura como una aproximación a la felicidad de lo real. A pesar de esto, el protagonista-narrador no logra reconocer la ironía e inutilidad de sus acciones, porque nunca podrá recuperar aquel estado pre-consciente. “At the moment that irony is thought of as a knowledge able to order and to cure the world, the source of its invention runs dry” (De Man 1969: 218). Por eso el protagonista-narrador no puede regresar a Santa Mónica de los Venados y se ve obligado a escribir un texto alternativo al Treno.

A manera de conclusión

El último párrafo de la nota al final del texto sugiere que los personajes que el protagonista-narrador ha encontrado en el viaje, son típicos del “teatro de la selva”, *mise en scène* que nos devuelve al espacio teatral, como en el principio de la novela. A primera vista, el teatro como metáfora parece aludir nuevamente a los acontecimientos de la novela en un sentido medieval de la alegoría. Pero la metáfora aquí no es inocente, pues pone en duda la teatralidad de la obra entera. Tanto las correspondencias a lugares verdaderos en la novela como las alusiones a textos clásicos como *El Dorado* de Liborio Zerda, *La odisea* de Homero y *La anabasis* de Xenofonte, sugieren de nuevo la referencia a una genealogía que no termina y que a final de cuentas, realza la distancia entre sujeto y objeto para dar un sentido lógico a lo que presencia el protagonista-narrador en la selva. La ironía de la referencia a *La anabasis* es particularmente llamativa. Se trata de una épica frustrada en que el protagonista soberbio narra en un lenguaje grandilocuente y artificial. El protagonista-narrador de *Los pasos perdidos* sufre de la misma soberbia en sus descripciones de la selva que después contribuye al fracaso de su proyecto. Como afirma De Man, “Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it” (1969: 222). La mención de *La anabasis* sirve, entonces, como clave reveladora de esta condición.

La alegoría y la ironía están enlazadas por su posición dentro de un problema de la temporalidad. “Irony is a synchronic structure, while allegory appears as a successive mode capable of engendering duration as the illusion of a continuity that it knows to be illusionary”, escribe De Man (226). Por eso, la alegoría parece situarse mejor dentro del ámbito de la narrativa, mientras que la ironía corresponde a eventos aislados del texto. Dada la importancia de la música para Carpentier y el hecho de que ésta sea la vocación del protagonista-narrador, se pueden asumir las funciones de la alegoría y la ironía a las diversas figuras que siguen los instrumentos en una composición musical. La alegoría toma forma en el tema principal de la novela (el emblema de novelar la experiencia del intelectual latinoamericano) a través de la acción repetitiva de la búsqueda del origen. En cambio, la ironía aparece, o en episodios, como en los movimientos individuales de un concierto musical, o en el contrapunteo del tema principal. Se caracterizaría ésta por los momentos en que se destacan las contradicciones inherentes al protagonista-narrador; manifestándose en el discurso como si fuese un acento o cambio de cuerda, que modificara el tema principal. Ambas contribuyen a dar un sentido de ambigüedad maravillosa, al texto que auspicia su riqueza. Por último, al considerar *El reino de este mundo* y *Los pasos perdidos* juntos, concluimos que el privilegio a la metonimia atribuida a la primera corresponde al optimismo del autor implícito y su teoría naciente de lo real maravilloso. Es decir, como en las creencias del *voudún* que practica Mackandal, la presencia de la metonimia destaca tanto las relaciones explícitas como implícitas que existen entre el ser y la naturaleza, la parte y el todo. En cambio, en la segunda, la apariencia de la metáfora como tropo principal, junto con la alegoría y la ironía, corresponde a un momento pesimista en que se empieza a cuestionar los logros de la civilización occidental, como también la posibilidad de un cultura sincrética verdadera cuando no la vuelta a un estado originario que precediese la llegada de los europeos a las Américas. Por lo tanto, la metáfora realza la falta de correspondencias y la distancia entre el sujeto y su entorno.



NOTAS

- [1] Obsérvese que ya el título mismo estaba en contraposición del ultramundo de los surrealistas. Confrem: Juan Larrea, *El surrealismo entre el viejo y nuevo mundo*, México: *Cuadernos Americanos*, Ediciones, 1944.
- [2] Ejemplos de la condición “otra” de Haití y el miedo de ella abundan en discursos latinoamericanos. Sólo notamos algunos casos: ...y más recientemente la canción “Haití” de Caetano Veloso y Gilberto Gil en *Tropicália 94* (1994).
- [3] Su devoción y arraigo a Francia y al Caribe lo llevarían a crear una de sus obras más significativas que delatan esta dedicación, *El siglo de las luces* (México, D.F., 1962).
- [4] La crítica Florinda Goldberg también ha notado en la imagen de las cabezas que se establece el tema del cuerpo vivo y su representación artificial/artística, tema que aparecerá después en el personaje de Paulina Bonaparte (1991: 27).
- [5] La creencia en la metamorfosis no se limita a la cultura africana, sino que también está presente en el folklore americano en general, hecho que sin duda perdió de vista Carpentier. En México, por ejemplo, se cree en el *nahual*, un personaje que se puede convertir en diferentes animales y hace el mal a la gente.
- [6] Meteco: adjetivo y sustantivo masculino, significa extranjero *Diccionario Manual de Sinónimos y Antónimos de la Lengua Española Vox*. 2007 Larousse Editorial, S.L.
- [7] En este sentido, tanto el episodio de la muerte de Mackandal como éste de Henri Christophe remiten a la noción de *transculturación* de Fernando Ortiz.
- [8] Visto así, el afán destructor de Henri Christophe se puede comparar con los fines egoístas del protagonista-narrador de *Los pasos perdidos*, a lo cual se dedicará este estudio más adelante. Señala Leonardo Acosta que la segunda revela la clave del mito de *El dorado*: o sea que el que descubre el secreto de su potencia no puede beneficiarse de ella (2008: 133). Argüimos entonces que se le castiga a Henri Christophe porque ha usurpado los poderes del *vodoun* para su propio bien y no el de la comunidad emancipada negra.
- [9] La novela de Roa Bastos, en especial, se asemeja a *El reino...* por su manera astuta de ofuscar y confundir los deseos de las masas y los del patriarca a través de relaciones metonímicas entre las partes y el todo.
- [10] La primera revolución de la cual existen datos oficiales se llevó a cabo en Veracruz a finales del siglo XVI y principios del XVII: véase Juan Laurencio, *Campaña contra Yanga en 1608*, prólogo de Leonardo Pasquel; Editorial Citaltépétl, México D.F., 1974. Sin embargo, difícil es saber a ciencia cierta cuál haya sido la primera rebelión si se admite que la oposición comienza desde el momento en que se inicia el tráfico europeo de esclavos africanos.
- [11] Vale la pena mencionar que el actor Tyrone Power (cuya primera esposa se llamó, curiosamente,

Suzanne Georgette Charpentier) tenía entre sus proyectos llevar al cine esta novela. Ya había adquirido los derechos, pero su trágica muerte en España a mitad del rodaje de *Salomón y la reina de Saba*, se lo impidió. Véase:

<http://www.bohemia.cubasi.cu/dossiers/historia/alejocarpentier/enelcine.html>

- [12] Leonardo Acosta ha esclarecido algunas de las fuentes biográficas del texto. Por ejemplo, sugiere que Carpentier tomó como modelo para su protagonista-narrador al músico Hilario González, quien acompañó al autor en sus dos viajes por el Orinoco a finales de los años cuarenta (2008: 128). Por su cuenta, Carlos Rincón identifica al etnólogo y musicólogo André Schaeffner, quien estuvo a cargo de coleccionar instrumentos africanos en una expedición a Dakar-Djibouti. Ambos contribuyeron a la revista *Documents* en París (Rincón 2009:115).
- [13] Michael Janis comenta en detalle la fetishización de lo africano en las tres primeras novelas de Carpentier (ver bibliografía abajo). Sin embargo, discrepamos con el autor cuando, basándose en las observaciones de Graham Huggan, asevera que *Los pasos perdidos* pretende parodiar *Tristes Tropiques* del antropólogo francés Claude Levi-Strauss (2008: 82). El primero se editó en México en 1953 y el segundo apareció en Francia en 1955. Teniendo en cuenta tanto, el que Carpentier y Levi-Strauss circulaban entre ámbitos intelectuales parecidos en París, como su preocupaciones por la mitología, los pueblos primitivos y la música, la coincidencia temática entre los dos textos es curiosa, pero no del todo inesperada. Lamentamos el error de los críticos citados, pues nos parece otro ejemplo más del privilegio intelectual que se ha concedido desde el Encuentro a lo europeo.
- [14] De hecho, en el docto artículo de Carlos Rincón se desmiente de una vez la “influencia” de Breton y el surrealismo en la obra de Carpentier, y se mantiene que aún para 1929 “El surrealismo era desconocido entonces en Cuba (101). Además, Rincón hace resaltar el contacto entre éste y Robert Desnos y Georges Bataille, como también su participación en la revista *Documents. Doctrines Archeologie Beaux-Arts Ethnographie*, que tenía como propósito abordar diferentes discursos y poner en evidencia la omisión de la alteridad por parte de Breton y la negación de *le merveilleux* en el ámbito de la realidad por parte del surrealismo (2009: 111-13).
- [15] También se nota en la novela una relación con el pensamiento de la Ilustración. Ver por ejemplo la comparación que hace Belnap de Carpentier y Rousseau.
- [16] De ahora en adelante, emplearé “Treno” con mayúscula para referirme a la pieza que el protagonista-narrador pretende escribir; la misma palabra escrita con minúscula se referirá al género de ese tipo de música.
- [17] Aunque está fuera del alcance del presente trabajo, observamos un nexo entre la novela de Carpentier y *El origen de la tragedia* de Walter Benjamin, quien también trabaja los conceptos de origen y alegoría.
- [18] Jaques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*, *Escritos*, 2, Siglo XXI Editores, México, 23ª. edición en español, 2005, pp. 86-94
- [19] Noción que no es ninguna novedad ya que Genette les llama, *Palimpsestes: La littérature au second degré*, 1982. Existe traducción en español: *Palimpsestos*, Taurus, 1989.
- [20] Leonardo Acosta, por ejemplo, ha comentado que la proliferación de momentos “intertextuales” contribuyen a que se *desvíe* de la verdad del texto en vez de *descubrirla*.
- [21] Visto así, podemos afirmar que el modo alegórico es el que emplea el autor implícito para realizar su propia versión de una “foundational fiction”, al decir de Doris Sommer.
- [22] Es de notar que, en la traducción al inglés del texto, todo se narra a través del tiempo presente. Al omitir esta tensión de tiempos verbales, se modifica el significado del texto y se pierden la ironía y ambigüedad de episodios como el que acabamos de citar.

Obras consultadas

- Acosta, Leonardo: "Literary Material and Lived Experience in *Los pasos perdidos*", *Contracorriente: A Journal of Social History and Literature in Latin America*, 2008, 5:3, 127-133.
- Anderson, J. Bradford: "The Clash of Civilizations and All That Jazz". *Latin American Literary Review*, 2007, 35:69, 5-28.
- Bakhtin, Mikhail 1984: *Problems of Dostoevsky's Poetics*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Belnap, Jeffrey 1993: *The Post-Colonial State and the Hybrid Intellect: Carpentier, Ngugi, Spivak*. Tesis, University of California-Irvine, Irvine.
- Carpentier, Alejo 1964: "De lo real-maravillosamente americano". *Tientos y diferencias*. UNAM, México D.F., 115-36.
- *El reino de este mundo*. 7ª edición. Seix Barral, Barcelona.
- 1985: *Los pasos perdidos*. Ed. Roberto González Echevarría. Cátedra, Madrid.
- Cox, Timothy J. 2001: *Postmodern Tales of Slavery in the Americas: From Alejo Carpentier to Charles Johnson*. Garland, New York.
- De Man, Paul 1969: "The Rhetoric of Temporality." *Blindness and Insight*. Oxford University Press, New York, 187-228.
- Derrida, Jacques 1986: "Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences". *Critical Theory since Plato*, eds. Hazard Adams and Le Roy Searle. Florida State University Press, Tallahassee, 247-65.
- Dhondt, Reindert 2008: "The Old World through a Baroque Mirror: Europe in the work of Alejo Carpentier", *Re-Thinking Europe: Literature and (Trans)National Identity*. Nele Bemong, Mirjam Truwant y Pieter Vermeulen, editores., Rodopi, Amsterdam, 139-150.
- Edmundson, Mark 2007: *The Death of Sigmund Freud: Fascism, Psychoanalysis and the Rise of Fundamentalism*. Bloomsbury, New York.
- Freud, Sigmund 1950: *Totem and taboo; some points of agreement between the mental lives of savages and neurotics*. Norton, New York.
- García Carranza, Araceli: "México en la obra de Alejo Carpentier: Una aproximación bibliográfica", *Cuadernos Americanos*, 2005, 19 (1 [109]): 75-94.
- Goldberg, Florinda: "Patterns of Repetition in *The Kingdom of This World*". *Latin American Literary Review*, 1991, 19, 23-34.
- González-Echevarría, Roberto 1985: "Introducción". *Los pasos perdidos*. Cátedra, Madrid, 15-53.
- 1990: "The Parting of the Waters." *The Pilgrim at Home*. University of Texas Press, Austin, 155-88.
- González del Pozo, Jorge: "Henri Christophe: Realismo monárquico en *El reino de este mundo*" *El Cid*, 2007, Spring, 14-24.
- Gray-Díaz, Nancy 1988: "Metamorphosis as Problematic Destiny: *El reino de este mundo*". *The Radical Self: Metamorphosis to Animal Form in Modern Latin American Narrative*. University of Missouri Press, Columbia, MO, 16-33.
- : "The Metamorphoses of Maldoror and Mackandal: Reconsidering Carpentier's Reading of Lautrémont". *Modern Language Studies*, 1991, 21, 48-56.
- Heller, Ben A.: "Paternal Anxiety, Sexuality, and the Archive." *Journal of Narrative Technique*. 1997, 27:1, 4-24.

Jakobson, Roman 1987: *Language in Literature*. Harvard UP, Cambridge.

Janis, Michael 2008: "Signatures of Africa in Carpentier's America". *Africa and Modernism: Transitions in Literature, Media, and Philosophy*. Routledge, New York. 67-86.

Lacan, Jacques 1996. "The Mirror Stage as Formative in the Function of the I as revealed in Psychoanalytic Experience". *Modern Literary Theory: A Reader*. Rice, Phillip & Waugh, Patricia (Eds.). Arnold, London, 126-131.

Llarena Rosales, Alicia 1997: *Realismo mágico y lo real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Hispamérica, Gaithersburg.

Müller-Bergh, Klaus 1972: "Alejo Carpentier; autor y obra en su época." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Fernando Cambeiro, Buenos Aires, 7-42.

Ortega y Gasset, José 1947: "La deshumanización del arte". *Obras Completas*, v. III, Madrid, Revista de Occidente, 353-86.

Ortiz, Fernando 1973: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Ariel, Barcelona.

Palermo, Zulma 1972: "Aproximación a *Los pasos perdidos*." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Fernando Cambeiro, Buenos Aires, 87-120.

Pérez-Firmat, Gustavo: "El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*." *Modern Language Notes*. 1984, 99:2, 342-57.

Perosio, Graciela 1972: "*Los pasos perdidos*: olvido y reminiscencia." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Fernando Cambeiro, Buenos Aires, 123-38.

Poujol, Susana 1972: "Palabra y creación en *Los pasos perdidos*." *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*. Ed. Nora Mazziotti. Fernando Cambeiro, Buenos Aires, 139-50.

Quintero Rivera, María: "Relecturas de lo popular: Opera y ballet en la obra de Mario de Andrade y Alejo Carpentier", *Revista Iberoamericana*, 2006, 72: 217, 867-882.

Rodríguez-Monegal, Emir 1972: "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*". *Asedios a Carpentier*. Ed. Klaus Müller-Bergh. Editorial Universitaria, Santiago, 101-33.

San José Vázquez, Eduardo 2008: *Las luces del siglo: Ilustración y modernidad en el Caribe: La novela histórica hispanoamericana del siglo XX*. Universidad de Alicante, Alicante.

Serrano, Pío E.: "La escritura barroca en Alejo Carpentier y José Lezama Lima", *Encuentro de la Cultura Cubana*, 2004-2005:34-35, 107-15.

Sokoloff, Naomi B: "The Discourse of Contradiction: Metaphor, Metonymy and *El reino de este mundo*". *Modern Language Studies*, 1986, 16, 39-53.

Speratti-Piñero, Emma Susana 1981: "Los pasos hallados en *El reino de este mundo*". Colegio de México, México, D.F.

Taylor, Karen. "La creación musical en *Los pasos perdidos*." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1977, 26:1, 141-53.

Sturniolo, Norma: "Alejo Carpentier y ese músico que llevaba dentro", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2007, 681, 45-49.

Vélez-Sainz, Julio: "El cuerpo político: Carnaval, corporeidad y revolución en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 2005, 31:62, 181-93.

Villanueva, Carlos 2005: "La música española en Alejo Carpentier", Baujín, José Antonio (ed. and introd.); Martínez, Francisca (ed.); Novo, Yolanda (ed. and introd.); *Alejo Carpentier y España*. Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 323-73.

Wilcox, Barbara J. 1992: *Myth and History in Caribbean Fiction: Alejo Carpentier*; Wilson

Harris, and Edouard Glissant. University of Massachusetts Press, Amherst.

© *Angela C. Espinosa 2010*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/carpenti.html>

Portada 