

***Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier – “La selva y la búsqueda de la felicidad”**

DAVID BARREIRO JIMÉNEZ

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – CRIIA (ÉTUDES ROMANES)

1. Entre todo el espacio que compone la naturaleza latinoamericana, ningún lugar ha ayudado a estimular la imaginación para crear representaciones literarias tan dispares como la selva. Se trata sin duda de un *topos* literario por excelencia, “Allí se han forjado sus mejores mitos y sus peores tópicos” (Ainsa, 2002 ; 9). Los espacios misteriosos y oscuros, ocultos del cielo, de la luz y de la evidencia, son el lecho perfecto para una narrativa conflictual. Será el espacio propicio para la descripción de los instintos más bajos, un mundo cerrado, un universo de celadas, un *laberinto vegetal*, cárcel y trama, un *infierno verde*. Pero también el espacio de la descripción de un sueño perdido, de la Arcadia, del Jardín del Edén, ese Paraíso virgen del Génesis, lugar donde obtener (o recuperar) un estado de felicidad esencial y primitivo.

2. *Los pasos perdidos* (Carpentier, 1990), es en muchos aspectos, un viaje de ida y vuelta entre parte de los términos que ayudan a definir el término *felicidad*, tanto en francés como en castellano:

Littré : 1) *Événement heureux ; chance favorable. / Succès.* 2) *État heureux, état de pleine satisfaction et de jouissance.*

RAE: 1) Estado del ánimo que se complace en la posesión de un bien. 2) Satisfacción, gusto, contento.

3. La idea de posesión, de éxito o de satisfacción cohabitan en los que considero, son los dos ejes que guían la narración a modo de cronotopos y alimentan la diégesis de la obra: el viaje como generador de acción y esperanza, y la presencia de la selva como espacio utópico.

4. En una primera parte resumiré el texto haciendo hincapié en la génesis de este y los aspectos relacionados con el viaje como generador de esperanza. La segunda parte la centraré en el espacio natural y veremos cómo esa esperanza generada por el viaje deriva en la construcción de la idea de un espacio utópico. En la tercera parte expondré la construcción de la felici-

dad tanto por evocación (viaje a la infancia) como por oposición (entre la urbe contemporánea y el espacio selvático). Todo ello me llevará hasta la conclusión y al mecanismo utilizado por el personaje-autor para justificar la renuncia (voluntaria o impuesta) a la felicidad inherente a ese espacio utópico.

El viaje como generador de esperanza

5. *Los pasos perdidos* fue escrita el año 1953 y editada ese mismo año en México. Su autor, el cubano Alejo Carpentier (Lausanne 1904-París 1980), escribió esta novela, así como *El reino de este mundo* (1948) y *El Siglo de las luces* (1958), durante su estadía en Caracas (de 1945 hasta 1959). Cuba transita en esos momentos por los gobiernos autoritarios de Fulgencio Batista, 1940-1944 y 1952-1959. Carpentier se instala pues en Caracas “invitado, con un papel de organizador de radio, por su amigo Carlos Eduardo Frías” (Chao, 1998 ; 147). Como declarará en una de sus conversaciones con Ramón Chau, Carpentier se enamora del país: “Venezuela es quizá el único país de América del Sur que presenta toda clase de paisajes; es una especie de compendio telúrico de América” (*ibidem*). *Telúrico*, término recurrente en la novela y origen de conflicto entre la generación de escritores del *boom* y la precedente (Rivera, Gallegos). En una crítica rotunda que Carlos Fuentes le hace el énfasis telúrico, dice: “Más cercana a la geografía que a la literatura, la novela hispanoamericana ha sido descrita por hombres que parecían asumir la tradición de los grandes exploradores del s. XVI” (Fuentes, 1972 ; 164). Al margen del juicio de valor que se pueda hacer de aquellos novelistas, los del llamado *boom* van en parte a refundar la novela hispanoamericana sobre la estigmatización de ese valor telúrico. La relación que establece Fuentes entre el escritor de la novela de la tierra y los exploradores del siglo XVI por medio del interés *geográfico*, habrá que circunscribirlo a una tradición que se remonta al período del Descubrimiento de América.
6. Durante su estancia en Venezuela, muy probablemente Carpentier lee la relación *Viaje al alto Orinoco*, realizada por el venezolano Rufino Blanco Fombona, hombre político y literato de comienzos del siglo XX (Bellini, 2002 ; 18-19). Esa lectura, así como un vuelo fortuito a baja altura remon-

tando el río Orinoco el año 1947 motivará un año más tarde, su famoso viaje por el Alto Orinoco:

Un día feliz de 1947, la casualidad me hace volar en un avión especial del servicio de cartografía, que siguió un itinerario que ninguna línea comercial tenía: remontar el Orinoco a muy baja altitud desde Ciudad Bolívar a Puerto Ayacucho por el centro del cauce del río (Chao, 1998; 146).

7. De un modo no menos evidente, otras influencias aparecerán en la génesis de la obra. Son las lecturas de textos como *La Vorágine* (1924) y *Doña Bárbara* (1929), ambas confirmadas por el propio Carpentier (*ibid.* 154-155). Sobre las influencias en el personaje de Rosario se ha evocado *Cautiverio feliz* de Núñez de Pineda y Bascuñán (*ibidem*). Por otro lado, Carpentier nunca hizo referencia alguna a la posible influencia de *El corazón de las tinieblas* (*Heart of Darkness*, 1899) de Joseph Conrad (Márquez, 1982 ; 406-407). Sin embargo, no es de extrañar que un hombre con la cultura extensa y variada de Alejo Carpentier haya leído una novela del prestigio y la importancia, en el contexto de la literatura contemporánea, de *Heart of Darkness*. Recordemos que ambas novelas nacen de un viaje que se inicia en un mundo civilizado para trasladarse a un continente lejano. Un viaje que los lleva de una urbe occidental (ambas urbes identificadas respectivamente con Nueva York y Bruselas) hasta las puertas de la selva. Una vez allí, los personajes se internan gracias al curso de un río en un mundo desconocido, que a medida que avanzan se va tornando primitivo y enigmático. Esos ríos (Orinoco y Congo) son el acceso a esas existencias remotas. En ambos casos se tratará de avanzar remontando el curso de un río, un viaje que debe ir de lo ancho a lo estrecho, de lo denso a lo ligero, de lo superfluo a lo esencial, así hasta lo primitivo. Si bien existen puntos de confluencia entre estas dos obras, es preciso señalar que “existen marcadas diferencias en lo tocante a la materia que pretenden explorar una y otra novela” (Echevarría, 2003 ; 169), en Conrad se trata de una indagación en torno a la brutalidad y deshumanización vinculados con el imperialismo europeo del siglo XIX mientras que en Carpentier encontramos una búsqueda de raíces y la creación de un arte propiamente americano.
8. *Los pasos perdidos* es una búsqueda y un viaje en términos ontológicos que utiliza como es sabido, tres grandes mitos clásicos (Sísifo, Prometeo y Ulises) para dialogar con el pasado; sin embargo, si seguimos el hilo de Ariadna propuesto en el texto, ese río que nos guía durante tres cuartas partes de la novela, vemos que, ante todo, se trata de una fabulosa aventura.

Carpentier dijo: “Siempre (me) habían subyugado las descripciones que hacía Emilio Salgari de la selva virgen, y tenía una especie de obsesión para adentrarme en ella” (Chao, 1998 ; 149).

9. El narrador-personaje, un musicólogo de origen hispano hastiado de la vida urbana, se deja tentar por una invitación, por un reto; el encargo que le hace el anciano Curador del Museo Organográfico para “conseguir unas piezas que faltaban a la galería de instrumentos de aborígenes de América” (Carpentier, 1990 ; 127). El protagonista recoge el guante y deja mujer, trabajo y ciudad para emprender junto a su amante, una aventura de casi un año por la selva venezolana. A modo de diario se nos describe la llegada a una ciudad sudamericana tipo, inmersa en una guerra civil y el inicio de su andadura hacia un espacio geográfico identificado como la Selva Sur que no será otro que el Alto Orinoco. Al llegar al puerto fluvial, antesala de la selva, conoce a Rosario, una mestiza de la que se enamorará provocando la vuelta de su amante a la gran ciudad (Nueva York) aquejada de fiebres. En el puerto fluvial, conocerá a los personajes, los que, a modo de arquetipos selváticos fundacionales en la novela de la selva, le guiarán hasta su destino final, Santa Mónica de los Venados, la ciudad en proceso de fundación. Antes de llegar, las narraciones del pseudo botánico Montsalvatge, el fraile capuchino, el marinero griego buscador de diamantes y por supuesto Pablo el Adelantado, serán un perfecto acicate para multiplicar sus deseos de adentrarse en la selva, la de verdad, la que descubrirá al acceder por la “puerta”, ese túnel natural en la orilla del río solo conocido por el Adelantado y el Fraile y que da acceso al fin, al espacio anhelado, donde compartir la vida primitiva de sus habitantes. Poco antes de llegar a la aldea obtiene su gran hallazgo musical, el *Treno del hechicero*, un canto funerario de los indios de la selva que sólo puede escucharse en ocasiones excepcionales. El protagonista completa entonces ese otro viaje paralelo, regresivo a través del tiempo, mediante el cual razona acerca de los contrastes entre la civilización y la vida elemental del hombre en sus inicios. Se remonta al romanticismo, luego al renacimiento, después a la antigüedad clásica, de ahí a la edad de piedra, hasta llegar al mismo Dios antes de la creación. En Santa Mónica, el protagonista se identifica con la población, sin embargo, sufre de la dicotomía entre esas dos culturas, la de *aquí* que respeta y descubre gracias a Rosario, y la de *allá*, a la que simplemente pertenece. Poco a poco esa especie de Paraíso Terrenal se va tornado agreste y rudo y una carencia material (la falta de papel para escribir la partitura del *Treno*), coincide con

la llegada de una avioneta que aterriza en el poblado: descubre entonces que su mujer Ruth y todo un país lo andan buscando. Vuelve a Nueva York, y tras pedir el divorcio y arruinarse en el proceso logra volver al encuentro de Rosario, pero la marca en el río para acceder al poblado ha *desaparecido* bajo las aguas elevadas y lo que es peor, Rosario se ha comprometido con el hijo del Adelantado. Aceptará entonces la evidencia, “La verdad, la agobiante verdad, [es] que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario mismo debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido” (*ibid.* ; 238).

10. El viaje es pues en *Los pasos perdidos* el elemento revulsivo y generador de esperanza, es la promesa de una felicidad, la que le falta al protagonista, inmerso en una rutina teatral, una fórmula matemática derivada hasta el infinito, repleto de “deberes de esposo” (*ibid.* ; 9) y horarios siempre los mismos. Ruth, su mujer, es “esclava” del éxito de un papel que representa en una obra de teatro. El protagonista, además de trabajar rutinariamente en un estudio de sincronización, la asiste, la espera, la observa y la engaña. El mismo día en que Ruth le anuncia el inicio de una *tourné*, el protagonista parece salir del rol adquirido en esa representación de conveniencias y acepta otro viaje, hacia el sur. Ese viaje excita la imaginación de su amante y del protagonista que puede huir de la “dilatación de la verticalidad” (*ibid.* ; 13). Una vez en el país de destino, el río, autopista fluvial que no abandonarán hasta el destino final, opera como regulador tanto del ritmo narrativo como de las emociones del protagonista. El ritmo sincopado de avances y retenes (estancia forzada en la capital y reclusión en el hotel), períodos de reposo forzoso (la espera de la canoa en Puerto Anunciación) o avances fulgurantes (tormenta y rápidos del río) no hacen sino erosionar las pretensiones de la amante y estimular la imaginación del protagonista. El viaje va ejerciendo de embudo, va depurando, obligando a dejar lastre y a desasirse de lo material, tendiendo a la desnudez. El viaje es también *itinerancia*, los caminos (afluentes) divergen y nada parece perdurar, el río en el viaje se convierte en lo efímero: si el río es diferente a cada instante porque el agua que lo habita no es la misma, los que transitan por él también sufren de ese lugar común. Gracias a ese viaje fluvial, se produce la integración, la comunión con la naturaleza, una especie de bautizo a través de la experiencia del despojamiento, del baño. El viaje es parte de la búsqueda de identificación total y “el baño desnudo en las aguas cristalinas de un río, [es] verda-

dero bautizo en la nueva” (Ainsa, 2002 ; 35), es también una de las pruebas que parecen tener que pasar como el casi naufragio durante la tormenta. Este acto puede aparecer como algo ritual en la panteística de la novela selvática. Recordemos que Carlos Orozco en Cumandá, del ecuatoriano Juan León Mera (1877), se sumerge en las aguas frías de un arroyo para surgir habitado por una nueva sensibilidad y así iniciarse “en todas las misteriosas maravillas” (Mera, 1968 ; 17). El espacio natural con el río a la cabeza parece fagocitar a los personajes y se convierte en *locus extra tempus*, espacio donde cualquier utopía puede habitar.

11. Ese transcurso por el río en atapas, esa divergencia con la vida urbana precedente y esa pérdida progresiva de lo material, alimenta (o deja espacio) a la construcción de una utopía.

Construcción de la idea de un espacio utópico

12. En esa construcción aparece el mapa y la orografía literaria de *Los pasos perdido*, fundiéndose realidad y ficción. El primer paso para esa construcción es abrir las puertas a la imaginación, Carpentier lo deja claro en la nota final;

Si bien el lugar de acción de los primeros capítulos del presente libro no necesita de mayor ubicación: si bien la capital latinoamericana, las ciudades provincianas, que aparecen más adelante, son meros prototipos, a los que no se ha dado una situación precisa, puesto que los elementos que los integran son comunes a muchos países. (Carpentier, 1990 ; 241)

añade más abajo lo que por ende es obvio, que

el río descrito, pudiendo ser cualquier gran río de América (no es otro que) el Orinoco. (Ibidem)

13. El autor a continuación sitúa en esta nota final parte de las ubicaciones selváticas de la novela y el lector juega entonces a trasladar cartográficamente la ficción o inspiración al mapa real. Descubrimos que, mientras la ciudad fundada por el Adelantado, Santa Elena de Uairén se encuentra en la frontera con Brasil no lejos de la Guayana; la famosa “puerta de entrada” al territorio de las Grandes Mesetas se encontraría en Vichada, es decir en la frontera con Colombia, pasando así del Alto Orinoco a la Gran Sabana. La Sabana es el ecosistema caracterizado por bosques y pastizal, que a modo

de tránsito entre la sierra y la selva se ubica en las zonas tropicales¹. Estamos siempre, en el ámbito de la cuenca fluvial del Orinoco, por cierto, una elección lejos de ser casual como ejemplo aglutinador. Se debe recordar que los cauces del Orinoco y del Amazonas se encuentran conectados por un fenómeno fluvial conocido con el nombre de brazo o canal Casiquiare², se trata de un defluente o canal de distribución natural transportando las aguas de una cuenca a la otra a lo largo de 300 kilómetros, desde la cabeza del Orinoco hasta el río Negro, efluente del Amazonas. No deja de ser una anécdota geográfica, pero que da sentido real a la propuesta del autor.

14. Tenemos pues un río multiforme, tentacular, formando un dédalo acuático, pero tenemos también una orografía polimórfica.
15. Es a finales del capítulo III, poco antes de que la expedición deje Puerto Anunciación para adentrarse ya en la antesala de la selva, cuando el Doctor Montsalvatge, ese herborizador Macbethiano, alquimista, hereje y autoproclamado descendiente directo de Ramon Llull, habla o mejor dicho deja caer en su discurso la existencia de “esas Formas”:

El doctor Montsalvatge, erguido junto a la hoguera señalaba las mesetas lejanas que se pintaban en azul profundo hacia donde iba la luna: Nadie sabe lo que hay detrás de esas Formas. (*ibid.* ; 127)

Dos jornadas después la expedición llega al pie de esos andamiajes montañosas, Carpentier logra entonces una de las estructuras descriptivas más eficaces de toda la obra:

Hace dos días que andamos sobre el armazón del planeta, olvidados de la Historia [...]. Lentamente, subiendo siempre, navegando tramos de torrentes entre una cascada y otra cascada [...], hemos alcanzado el suelo en que se alzan las Grandes Mesetas. [...] Formas de roca desnuda, reducidas a la grandiosa elementalidad de una geometría telúrica. Son los monumentos primeros que se alzarán sobre la corteza terrestre. [...] Las hay que parecen inmensos cilindros de bronce... [...] Los hay, más abiertos en la cima que en la base, todos agrietados de alvéolos, como gigantescas madréporas. (*ibid.* ; 162)

- 1 Hacemos referencia aquí a la clasificación climática de Köppen, también llamada de *Köppen-Geiger*. Fue creada en 1900 por el científico ruso de origen alemán Wladimir Peter Köppen y posteriormente modificada en 1918 y 1936.
- 2 La primera referencia escrita al paso entre los dos grandes ríos del subcontinente, aparece en las cartas de La Condomine en el siglo XVIII, aunque es muy probable que Lope de Aguirre lo hubiera ya tomado en 1561 durante su amotinamiento, sin saber entonces que lo *descubría*, posibilidad esta replicada por muchos expertos (Uztarroz, 2008 ; 206). Habrá que esperar a que un misionero de la Compañía de Jesús confirme su existencia en 1724. Será el naturalista y explorador alemán Alexander von Humboldt quien lo remonte definitivamente en 1800 y lo dé a conocer en Occidente dando su lugar exacto en los mapas.

16. Carpentier describe las entrañas orográficas de un territorio prehistórico que se eleva a más de 2000 metros de altura formando uno de los espectáculos a cielo abierto más impactantes creado por la naturaleza: Carpentier presenta al lector y en cierto modo al resto de América Latina los Tepuy. Estas montañas son, geológicamente hablando, las estructuras emergidas más antiguas del planeta, su origen data del Precámbrico. Se sitúan entre la frontera norte del río Amazonas y el Orinoco. Se trata de los restos erosionados de la gran primitiva meseta. Su nombre proviene de una voz del idioma indígena *pemón*, que significa *montaña* o *morada de los dioses*. Los tepuyes tienden a estar individualmente aislados en vez de formar parte de una cadena común, esto favorece la existencia de formas evolutivas únicas tanto animales como vegetales. El mérito de haberlas plasmado en la ficción literaria por primera vez recae en el escritor escocés Arthur Conan Doyle que en su novela *El mundo perdido* (*The lost World*, 1912), las imaginó habitadas por enormes dinosaurios. En esta obra, el profesor Challenger, junto a un reportero y su editor londinense (inspirados ambos muy probablemente en las personalidades del diplomático Roger Casement y del aventurero Percival Fawcett), van a descubrir en la cima del monte Roraima, la existencia de dinosaurios que habrían subsistido hasta nuestros días en perfecto aislamiento, gracias a las condiciones orográficas extremas de los Tepuys. Sin embargo, la obra consagrará un espacio muy limitado a este pasaje centrándose en el hallazgo de una cueva donde se encontrarían seres en estado arcaico. En *Los pasos recobrados*, en el ensayo *La Gran Sabana: mundo del Génesis*, Carpentier da una descripción detallada de esos espacios rocosos vírgenes, un “mundo perdido, secular asidero de mitos, cuyo ámbito misterioso, *inescalable*, sin caminos conocidos ni accesos aparentes, se confundió durante siglos con *El Dorado* de la leyenda –ese fabuloso reino de Manoa–” (*ibid.*; 6). Carpentier recuerda las palabras del explorador alemán Sir Richard Scholburgk cuando en el año 1842 alcanzó la base del Roraima (uno de los Tupey más conocidos), destacando “lo sublime, lo trascendente, implícito en esa maravilla de la naturaleza” (*Ibidem*). La más conocida sin duda de estas estructuras es la del del Salto del Ángel.
17. Todos estos espacios naturales que siguen exaltando hoy la imaginación de nuestros contemporáneos son los mismos que maravillaron en el siglo XV y XVI (recordemos los diarios del primer viaje de Cristóbal Colón y la “*disformidad hermosa*” (Colón, 1997) o sus cartas a Santángel en 1493;

entonces se describía el paisaje americano con terminología europea, en consecuencia, se deformaba la transmisión, naciendo de un cierto modo ya entonces, un real imaginario.

18. La novela tendrá sus propios mensajeros, sus constructores de utopías, sus fabricantes de felicidades. Es en el segundo tercio del capítulo III cuando Carpentier arma el nudo argumental que va a articular toda la segunda parte selvática de la novela y así la construcción del espacio utópico. Para ello encuentra un lugar muy concreto, un lugar común, la taberna llamada *Los Recuerdos del Porvenir*. Yannis, el minero griego buscador de diamantes le presentará casi de un modo fortuito “el minero celebraba la suerte que me ponía en relación, tan fácilmente, con individuo muy poco visible en Puerto Anunciación” (Carpentier, 1990 ; 110-111), al Adelantado. Se decía de él que:

debía de estar explotando una veta con ayuda de gente perseguida por la justicia, o que se valía de cautivos comprados a una tribu guerrera, o que se había hecho rey de un palenque de negros huidos al monte hacia trescientos años, y que según afirmaban algunos, tenían un pueblo defendido por estacadas donde siempre retumbaba un trueno de tambores” (*ibid.* ; 112).

En esta descripción resuenan los ecos de todo el imaginario alrededor del también literario capitán Kurtz de Joseph Conrad. Será pues el Adelantado el primero en darle una imagen de la selva. Le habla entonces de un mundo,

global y homogéneo, la de un mundo compacto y entero, que alimenta su fauna y sus hombres, modela sus propias nubes [...] almacena sus lluvias: nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. (*ibid.* ; 110)

19. El Adelantado habla con conocimiento de causa, él despertará el interés por lo desconocido, por lo primigenio hablando de la ya citada puerta de entrada y más tarde de un poblado primitivo donde poder encontrar los objetos musicales, origen de la expedición. Con él, entra la narración en el universo áureo, con yacimientos, explotaciones y promesas que se seguirán en cascada, aunque a media voz. La novela caerá entonces del lado de la Selva con mayúsculas. Existe una promesa, la de una ciudad en pleno proceso de fundación (descubre que aun hoy se puede conjugar el verbo fundar, yo fundo, tú fundas, él funda una ciudad) “el Adelantado ha fundado una ciudad, no me canso de repetírmelo, desde que esto de una ciudad me fuera confiado [...] (ha encendido) más luminarias en mi imaginación que los nombres de las gemas más codiciadas” (*ibid.* ; 165). Pero para llegar habrá que encontrar el paso, “el pasadizo abovedado” por el que apenas

puede entrar la *curiaca*. Ese túnel se convierte en el espacio de transición definitivo entre los dos mundos, en ese pasaje “perderá la noción de la verticalidad”, y sentirá un miedo indefinible, todo ello hasta la tranquilizadora presencia sobre su rostro de un sapo. Los animales, presentes a lo largo de la obra tanto en modo explícito como metafórico (Tierra del caballo, Tierra del perro), en este caso sirven de catalizador hacia un nuevo espacio y estado. La rana, el animal totémico en las culturas amerindias, representa la metamorfosis, el salto hacia otro estado (el paso de pez a animal de tierra), la metamorfosis (¿no se besa una rana para que se convierta en príncipe en la cuentística tradicional europea?). Sin embargo, Carpentier escoge un sapo, el hermano desagradable y feo de la rana, con sus escamas repelentes y su pesadez grotesca. Igualmente escoge describir el trayecto por el caño como una “estela de turbias podredumbres” (*ibid.* ;141) o la entrada como un “muro natural” (*ibid.* ;140) tras el cual caía un “intolerable hollín vegetal” (*ibidem*), donde al final “*el croar de enormes ranas invadió la selva*” (*ibidem*), descripciones hechas desde un punto de vista antropocéntricas del ritual de paso al máximo estadio natural, porque ese túnel no es otra cosa que una Prueba, la Primera Prueba, a partir de la cual todo empieza a asombrarle, solo entonces parece ceder a la belleza y “el increíble mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas realidades en entredicho” (*ibid.* ; 141). Poco antes de dejarse “invadir por la alegría de haber llegado a alguna parte” (*ibid.* ; 167), aun en la canoa, “se arrulla al acompasado chapote de la boga y (se) sume en una somnolencia feliz” (*ibid.* ; 166): comprensible estado tras la consolidación del viaje con la posesión de los objetos deseados y ya enviados a New York, el estado embriagador del enamoramiento con Rosario y finalmente, la fortuna de encontrarse frente a la fundación de una ciudad.

20. Así pues la naturaleza servirá tanto de acicate (la promesa de los mitológicos Tepuy al pie de los cuales se encuentra la *protociudad*) como de topos del espacio utópico (ese espacio selvático e inalcanzable, sito tras el pasaje y en el que el protagonista va entrando en la ya citada “somnolencia feliz”; lo cual me lleva a la tercera parte.

Idea de felicidad

21. La novela asimila el estado pretérito de la infancia (ese universo de recuerdos agradables y modelados por la memoria) con el estado de excitación e inocencia en el que se encuentra el personaje a su llegada a Santa Mónica del Venado.
 22. Hay que recordar que para el protagonista estar en América Latina es volver a sus orígenes, es recuperar olores, modos de vida, es “El regazo acunado de la barca recordando la cesta que en mi infancia, hiciera las veces de barca verdadera en portentosos viajes” (*ibid.* ; 122). Es sobre todo la vuelta a la lengua materna que da forma a lo que su memoria le dice que vivió, un olor o una acción pueden evocar un vago recuerdo de bienestar anclado en su memoria.
 23. La excitación del viaje y del descubrimiento provocan en el protagonista que “jamás (se haya) sentido tan ligero, tan bien instalado en (su) cuerpo” (*ibid.* ; 134). Y a medida que avanza el viaje siente “una suerte de vértigo ante la posibilidad de otros escalafones de retroceso” (*ibid.* ; 160). Ese mismo retroceso es el que le hace sucumbir a la evocación de la infancia y sucumbir a reacciones infantiles o inocentes: al llegar a Santa Mónica nos damos cuenta de que el protagonista había construido una imagen mental de un poblado utópico, “desconcertado, lo que veo allí, en medio del pequeño valle, es un espacio de unos doscientos metros de lado, limpiado a machete, en cuyo extremo se divisa una casa grande, de paredes de bahareque, con una puerta y cuatro ventanas” (*ibid.* ; 166). El Adelantado, orgulloso, irá guiando la mirada del recién llegado “Esta es la Plaza Mayor... Esa, la Casa de Gobierno... Allí vive mi hijo Marco... Allí, mis tres hijas... En la nave tenemos granos y enseres y aguas, bestias... Detrás, el barrio de los indios” (*ibidem*). Ni rastro de reflejos chispeantes sobre tejados dorados... efectivamente, como le recordará días más tarde el Adelantado “El oro es para los que regresan allá” (*ibid.* ; 170).
 24. Esa es la aldea llamada a ser el nuevo paraíso “*Así debió de vivirse en la ciudad de Henoch*” (*ibid.* ; 172), ahora el protagonista “no encuentra
- 3 Enoc (a veces transcrito como Enoch o Enoq; יֵנוֹךְ Janoj) es, en el *Libro del Génesis*, de la *Biblia*, el nombre de varios personajes bíblicos mencionados en dos genealogías, y posteriormente por muchos autores judíos, cristianos y musulmanes.

límites a un deseo de integrar(se) que se hace añoranza de matriz” (*ibid.* ; 173) y toma la “gran decisión de no regresar allá” (*ibidem*). Allá, es la escenografía, es esa *mise en abyme* con la que da inicio la novela, la función que le hacía profundamente infeliz, porque estamos hablando de dos teatros, el de allá, donde “Sonaba el disparo, caía el falso pájaro del segundo tercio de bambalinas, y se daba por terminada la Convivencia del Séptimo día” (*ibid.* ; 9-10), y el teatro de acá (una representación de naturaleza bien distinta) un mundo “de mentira, de trampa y del falso semblante [...] de estratagemas, juego de apariencias, metamorfosis. Mundo del lagarto-cohombre; la castaña-erizo, la crisálida–ciempiés” (*ibid.* ; 146). Son también dos verticalidades diferentes, la ya citada dilatación de la verticalidad neoyorkina donde “(ve) el velero preso en el cristal de un pisa papeles” (*ibid.* ; 12-13) y la verticalidad catedralicia y ancestral de “las formas”: “tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados lustradores de tentaciones de santos, para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando” (*ibid.* ; 151). Se trata de un lugar donde el suelo es para el que quiera tomarlo “a fuego y a machete se limpia una orilla de río [...] y esto ya es un hatillo que lleva el nombre de quien se proclama su dueño” (*ibid.* ; 227). Nace ahí la idea de felicidad por oposición. Una oposición a la vida urbana, encorsetada y vertical que describe en los primeros compases de la obra. Y a pesar de las leyes que el Adelantado se ve obligado a imponer y a pesar de la vegetación diabólica del Paraíso Terrenal el protagonista obtiene un estado de felicidad al que solo pondrá término esa necesidad de escribir música que acabará por traicionarle. Al final de la novela, de nuevo en la selva a su vuelta de New York, e inmerso en esa tercera prueba a la que el viaje le somete (la tentación de volver al lugar donde fue feliz y búsqueda de la *puerta*), decide al final renunciar por segunda vez, no volver a la aldea al saber que Rosario está con otro hombre. Regresa, da marcha atrás. Aspecto particular del personaje de Carpentier si pensamos en el gran personaje arquetípico de las novelas de la selva, el Cova de *La Vorágine* (1924), del colombiano Eustasio Rivera. En este caso, Arturo Cova no tiene esa posibilidad, la de volver de la selva, porque a ellos “¡Los devoró la selva!” (Rivera, 1995 ; 385). En el caso de *Los pasos perdidos*, al protagonista se le permite este privilegio, aunque en realidad, es algo más complicado: el autor justifica esa decisión y en consecuencia la imposibilidad de vivir ese mundo nuevo (y librarse así a la

felicidad de vivir la utopía) por medio de la incompatibilidad entre la creación y esa vivencia, lo cual me lleva a la conclusión.

Conclusión

25. Poco antes de cerrarse la novela, el protagonista sentencia que “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados” (Carpentier, 1990; 238). Solo en las últimas páginas de la narración, el protagonista advierte que pasó días escribiendo “allí donde escribir no responde a necesidad alguna” (*ibidem*) y concluye diciendo que “Nada de esto se ha destinado a mí porque la única raza que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte” (*ibid.* ; 139). Los que pertenecen a esos mundos nuevos “desconocen la historia” (*ibid.* ; 122).
26. Viendo que el protagonista ha sido traicionado por la occidental que-
rencia del artista de transcribir, de enmarcar, de ordenar en estanterías, podemos entender que precisamente la falta de papel para poder retener y llevarse al mundo “civilizado” el *Trino del hechicero* le va a privar de vivir el paraíso, y así poder contarlo. Porque lo que nos narra, lo que nos cuenta, está explicado desde fuera, desde la periferia, desde la hipótesis de lo que pudo haber sido.
27. A medida que nos adentramos en la selva, el personaje se va desprendiendo de los objetos, de la parafernalia occidental hasta darse cuenta de que, en definitiva, esa especie de *atrezzo* occidental del que parece estar obligado a desprenderse para obtener la felicidad (obligado también por el medio) es el que le permitirá precisamente vivir la experiencia y luego poder contarla, porque sin contarla, sin escribirla, tal vez corra el riesgo de nunca haberla vivido. El protagonista acabará entonces por convertirse en uno más de los *buscadores de utopías*. Lo imaginamos entonces feliz, pero solo por un instante, pues como él mismo nos dice “Hoy terminarán las vacaciones de Sísifo” (*ibid.* ; 239). Irá más allá de la ficción y acabará considerándose el último eslabón de un prestigioso trenzado de nombres que van desde Colón hasta el explorador Percival Fawcett. Un largo etcétera de personajes de carne y hueso, movidos por intenciones bien diferentes en muchos casos a las del personaje de Carpentier y que, sin embargo, tendrán en común la pasión por esos territorios ocupados por las primeras estructuras engendradas por la naturaleza, esos “armazones del planeta” (*ibid.* ;

162). La pasión por remontar esos ríos intrincados entre sí. Esos espacios perfectos por prístinos, lugares donde recrear el *locus amenus* medieval (agua, aire, árboles y pájaros), y que se acaban por convertir en el no-lugar, en el u-topos, el lugar de *El Dorado*.

28. *Los pasos perdidos* nos describe la búsqueda universal de una felicidad, una especie de éxtasis ligado, en un principio, a la búsqueda, y que acabará cristalizándose en el encuentro de un lugar-paraiso. Ese espacio terminará por distorsionarse en un lugar imposible, precisamente por su incapacidad para vivirlo y la felicidad será intensa pero breve debido a su condición de extranjero.
29. La condición de intruso en el paraíso se plasmará en la desaforada necesidad de comparar el *aquí* circunstancial y el *allá* al que se pertenece, provocando así la renuncia... y mientras tanto el río irá descendiendo e irán apareciendo lajas sumergidas, los árboles de las orillas aparecerán más altos y en cierto tronco escamotado de verde claro empezará a verse el “Signo dibujado en la Corteza, a punta de cuchillo, unos tres palmos bajo el nivel de las aguas”. (*ibid.* ; 162).

Bibliographie

AINSA Fernando, «¿Infierno verde o Jardín del Edén, El topos de la selva en *La vorágine* y *Los pasos perdidos*», in *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*, (dir. PONCE Néstor), Nantes, Editions du Temps, 2002.

BELLI Giuseppe, «Viaje al alto Orinoco, Un posible antecedente de *Los pasos perdidos*», in *La représentation de l'espace hispano-américain : Los Pasos Perdidos de Alejo Carpentier et La Vorágine de José Eustasio Rivera* (dir. MEYRAN Daniel) Perpignan CRILAUP, Marges, 2002.

CARPENTIER, Alejo,

_____ *Los pasos retrobados*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 2003.

_____ *Los pasos perdidos*, Caracas, Monte Vila Editores, 1990, [1953].

CHAO, Ramon, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, [1985].

COLON Cristóbal, *Textos y documentos completos*, Madrid, Edición de Consuelo Varela; *Nuevas cartas*, Edición de Juan Gil, 1997.

ECHEVARRIA Arturo, «La confluencia de las aguas, la geografía como configuración del tiempo en *Los Pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad», in *Alejo Carpentier et Los pasos perdidos* (dir. VASQUEZ Carmen), Paris, Indigo Université de Picardie Jules Verne, 2003.

FUENTES Carlos, «La nueva novela latinoamericana», in LOVELUCK Juan, *La novela hispanoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972.

MARQUEZ RODRIGUEZ Alexis, *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1982.

MERA León, *Cumandá*, Quito, Literatura Universitaria, 1968, [1877].

RIVERA, José Eustasio, *La vorágine*, Catedra Letras Hispánicas, Madrid, 1995 [1924].

UZTARROZ Ricardo, *Amazonie mangeuse d'hommes, incroyables aventures dans l'Enfer vert*, Paris, Arthaud, 2008.