

CAPÍTULO 5

Geografías imaginarias y tradición clásica en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier*

Daniela Evangelina Chazarreta

Una tradición verdadera no es el testimonio de un pasado trascendido;
es una fuerza viviente que anima e informa el presente.

Igor Stravinsky citado por Alejo Carpentier⁶⁴

Hacia 1947, Alejo Carpentier emprende un viaje que no solo cambiaría su narrativa, sino la narrativa de la literatura hispanoamericana. Del impacto que significó su contacto con la selva venezolana emergerá *Los pasos perdidos* (1953). Hubo, antes, un libro de viajes inédito e inconcluso, el *Libro de la Gran Sabana* (1947-1948), que relata con detalle los desplazamientos emprendidos hacia lo profundo de la selva junto con sus sorpresas e incluso con los innumerables textos que comprendían el repertorio de libros que ya la habían transitado. Según R. González Echevarría, *Los pasos perdidos* es visceral no solo en la obra de Carpentier, sino también en la historia de la literatura hispanoamericana:

Es la obra principal de Alejo Carpentier, y una de las más importantes de la literatura hispanoamericana. Junto con *El reino de este mundo* (1949) y *Guerra del tiempo* (1958), esta novela hizo a Carpentier un escritor de renombre internacional ya en los años 50, anticipando la fama que habrían de adquirir Borges y los novelistas del llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana en los 60 y los 70. (1985, p. 15)

*Además de ser resultado de mi participación en los proyectos dirigidos por la Dra. Graciela Zecchin, este artículo se desprende de otros dos proyectos: por una parte, del que llevo adelante como investigadora del CONICET, "Poética del espacio en Octavio Paz (1958-1968)" y, por otra, del PID-UNLP H878 (2019-2021), "Paisaje y modernidad en la literatura hispanoamericana (1845-1993)".

⁶⁴ Epígrafe del libro *La música en Cuba* (1946) también citado en "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música" (1977), ambos citados en las referencias.

Los mitos que, por cierto, se hacen presentes en la obra forman parte, por supuesto, del vasto entramado cultural que sostiene la novela; nos referimos a los mitos de Sísifo, Prometeo y Odiseo. Consideramos, en efecto, que en *Los pasos perdidos* la tradición clásica⁶⁵ ofrece una estructura que unifica el espacio en el texto, pues los relatos míticos trazan lazos que intentan suturar la dicotomía ciudad moderna – selva que se construye en esta novela corta y que es resonancia de la disgregación propia de la modernidad.

Dicotomía ciudad – naturaleza

La sintaxis que sostiene la ficción de esta *nouvelle* es la del arquetipo pues tanto los personajes como los espacios son arquetipos o símbolos. De este modo, en el primer capítulo, la ciudad cuya toponimia se oculta, es arquetipo o símbolo de la ciudad moderna.⁶⁶ La mención de los mitos de Sísifo, Prometeo y Odiseo se enlaza también con esta línea de significación, es decir, son modelos o paradigmas, con los que el narrador-protagonista se compara y que traducen diversas circunstancias significativas del relato. Si bien, como hemos afirmado, la presencia de los mitos mencionados sostiene la unidad de la novela debido a su lazo con el espacio, también van a confirmar un sesgo fundamental de la estética de Carpentier de este período: el artista inserto en una modernidad que ya no repite los mitos, sino que debe buscar, renovar o encontrar nuevos inicios (González Echevarría, 1993, p. 211); tal como establece el epígrafe, los mitos, como parte de la tradición, son una “fuerza” que “anima” y le da forma (“informa”) al presente.⁶⁷ En esta línea, pues, los mitos están enlazados con la noción de Carpentier de lo real maravilloso americano.⁶⁸

⁶⁵ En cuanto a la pertinencia de la categoría de tradición clásica en la cultura hispanoamericana en lugar de recepción puede consultarse nuestra entrada “Hispanoamérica (y la tradición clásica)”. En F. García Jurado (dir.), (2021) *Diccionario hispánico de tradición y recepción clásica* (354-363). Madrid: Guillermo Escobar Editor.

⁶⁶ La crítica sostiene que existen indicios, como la decoración navideña de la urbe, la mención de la librería Brentano’s, por ejemplo, que permiten pensar en Nueva York. Más allá de ellos, también insiste la crítica en que se trata de un arquetipo o paradigma de la ciudad moderna.

⁶⁷ A lo largo de la novela, el protagonista-narrador confronta o intenta leer su vida en los textos que por azar se le interponen o que le vienen a la memoria; entre ellos, se encuentran los mitos grecolatinos que mencionamos. Ninguno de estos textos, finalmente, da respuesta cabal a sus interrogantes, pero sí, efectivamente y sobre todo en torno a la tradición clásica, serán paradigmas o modelos que permiten traducir sus experiencias diversas. Un símbolo muy sólido de la referencia constante a los textos se construye en el espejo barroco que aparece en el primer capítulo (1985, p. 99) y en varias instancias del texto. El espejo representa la tematización de la representación como lo refleja la siguiente cita: “Mi amiga, que mucho creía en las videntes de rostro velado y se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista, encontraba placer, además de provecho, en contemplar el cielo por el espejo de los libros” (Carpentier, 1985, p. 92).

⁶⁸ Es fundamentalmente en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1948), “Lo real maravilloso americano”, y en “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975) que Carpentier define lo real maravilloso como aquellos sucesos o instancias que salen de lo ordinario, que son insólitas (por ello son parte de lo maravilloso) y que son parte de las características de la cultura hispanoamericana, de su cotidiano (y por lo tanto se manifiestan en lo real). En “Lo barroco y lo real maravilloso”, el escritor vincula directamente lo maravilloso con los mitos grecolatinos: “Los diccionarios nos dicen que lo maravilloso es lo que causa admiración, por ser extraordinario, excelente, admirable. Y a ello se une en el acto la noción de que todo lo maravilloso ha de ser bello, hermoso y amable. Cuando lo único que debiera ser recordado de la definición de los diccionarios, es lo que se refiere a lo *extraordinario*. Lo extraordinario no es bello ni hermoso por fuerza. Ni es bello ni feo; es

El primer espacio en el que se da lugar a los mitos grecolatinos es, pues, la ciudad moderna:

Tras de las grisallas entrevistas al despertar, había llegado el verano, escoltado por sirenas de barco que se respondían de río a río por encima de los edificios. Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiado escorados por la altura, de aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad. Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris -sinagoga y sala de conciertos por el medio- del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales, que yo solía contar los domingos, desde la cama de mi esposa, cuando los temas de conversación escaseaban. Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios olientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estiramientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibieza del piso. El carillón martillaba un Avemaría (Carpentier, 1985, p. 74).

El fragmento sintetiza con lucidez los lugares comunes que constituyen a la ciudad moderna como tal desde Charles Baudelaire (Hamburger, 1991, pp. 272 y ss.; Simmel, 1986): la atmósfera asfixiante provocada, en este caso, por el “bochorno” del verano; la verticalidad (“cumbres”, “altura”, “agujas”, “cúpulas”) con resabios de lo babélico, lo monocromático que se asienta en las tonalidades del gris que reina en el espacio (“grisalla”, “bruma”). Se trata de ciudades “tentaculares” donde la experiencia de la naturaleza es marginal; espacios que producen “un tipo de hombre, hijo de los tiempos modernos”, tal como indica el propio Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952), artículo coetáneo a la escritura de *Los pasos perdidos*: “Ese desventurado personaje no ha visto un árbol, no ha aspirado la brisa del mar, no ha contemplado un árbol, una planta, en toda una jornada” (1997b: 31-32). Esta ansiedad por lo natural se expresa en este primer capítulo y se traduce en diversos mitemas que se toman del mundo clásico.

Los tres mitos ya mencionados aparecen en el texto desde el primer subcapítulo; es destacable indicar que tanto el mito de Prometeo como el de Sísifo se vinculan con relecturas posteriores y que Odiseo se presenta a partir del texto homérico, es decir, sin mediaciones (Campuzano, 1999). Los mitos, además, enfatizan distintas instancias del periplo que realiza el protagonista-narrador; la primera de ellas es la estancia en la ciudad-prisión, etapa simbolizada por el mito de

más que nada asombroso por lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas. Vulcano deforme, es tan maravilloso como Apolo; Prometeo torturado por el buitro, Ícaro estrellándose en el suelo, las Diosas de la Muerte, son tan maravillosos todos como Aquiles triunfante, Hércules vencedor de hidras, o las Diosas del Amor que en todas las religiones y mitologías aparecen apareadas con las Diosas de la Muerte (Carpentier, 1984, pp. 119-126). En esta misma conferencia Carpentier vincula lo maravilloso con el paisaje americano (1984, p. 120).

Sísifo; la fase de la búsqueda de los orígenes, la vuelta al hogar, en definitiva, el *nóstos*,⁶⁹ encuentra su encarnación en Odiseo y en la ciudad Santa Mónica de los Venados emplazada en la selva; y la aspiración que se interroga o dilata en el final del texto sobre la posibilidad de liberación del hombre moderno a través de la creación se configura en el *Prometeo desencadenado* y un “entre-lugar” o lugar de pasaje, propio de la modernidad (Clifford, 1999). La preeminencia de uno de ellos en cada instancia del viaje o periplo del protagonista narrador no inhibe que vayan entrelazándose a lo largo del texto.

De modo de ordenar nuestra exposición, iniciaremos con el mito de Sísifo, primer relato mítico aludido en la novela: “Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra al hombro” (1985, p. 73).⁷⁰ El mito es referido al narrador-protagonista, los mitemas fundamentales son la condena que consistía en la carga de una piedra y su repetición (“subiendo y bajando”) ambas reunidas en la rutina de la existencia del narrador y traducidas en el automatismo, la figura del contrato (tanto matrimonial como laboral) y la imagen de la prisión:

En mi propia casa me esperaba el desorden dejado por Ruth en su partida; la mera huella de su cabeza en la almohada; los olores del teatro. Y cuando sonara un timbre sería el despertar sin objeto, y el miedo a encontrarme con un personaje, sacado de mí mismo, que solía esperarme cada año en el umbral de mis vacaciones. El personaje lleno de reproches y razones amargas que yo había visto aparecer horas antes en el espejo barroco del Curador para vaciarme de cenizas. La necesidad de revisar los equipos de sincronización y de acomodar nuevos locales revestidos de materias aislantes propiciaba, al comienzo de cada verano, ese encuentro que promovía un cambio de carga, pues donde arrojaba mi piedra de Sísifo se me montaba el otro en el hombro todavía desollado, y no sabría decir si, a veces, no llegaba a preferir el peso del basalto al peso del juez (Carpentier, 1985, p. 99).

⁶⁹ Son numerosas las veces en que se menciona la “casa” a lo largo de la *nouvelle*. En el primer capítulo este vocablo tan significativo aparece tres veces; en la siguiente cita, donde el narrador-protagonista habla de la convivencia con su esposa Ruth, es antítesis de cárcel: “El calor de los cuerpos restablecía una cierta intimidad que era como un corto regreso a lo que hubiera sido la casa en los primeros tiempos” (Carpentier, 1985, p. 70); la casa del pasado se transforma en el caos y la orfandad en el contexto de la vertiginosidad de la ciudad moderna: “Regresé a nuestra casa, donde el desorden de la partida presurosa era todavía presencia de la ausente” (Carpentier, 1985, p. 71); espacio al que no se quiere retornar: “Me detuve indeciso. En mi casa me esperaba el desorden dejado por Ruth en su partida; la mera huella de su cabeza en la almohada; los olores del teatro” (Carpentier, 1985, p. 99). El mitema del retorno a casa, por lo tanto, es uno de los fundamentales en el tratamiento del mito de Odiseo en la novela.

⁷⁰ Las referencias a los tres mitos se realiza en el mismo subcapítulo (primero del primer capítulo). La primera de ellas es sobre Sísifo y a continuación, separado por unos pocos párrafos, se hacen presente los otros dos: “Tenía tantas ganas de comprar aquella *Odisea*, o bien las últimas novelas policíacas, o bien esas *Comedias Americanas* de Lope que se ofrecían en la vitrina Brentano’s (...). Pero ahí estaba también el *Prometheus Unbound* que me apartó prestamente de los libros, (...)” (Carpentier, 1985, pp. 76-77).

La cita da cuenta con claridad de la polisemia del mitema de la carga que representa tanto la vertiginosidad laboral propia de la modernidad como la conciencia (“juez”) y frustración del narrador-protagonista. Posteriormente, la carga será la amante, Mouche, peso que a su vez representa el de una búsqueda laberíntica, implacable e infructuosa, sesgo del hombre moderno:

Era como si estuviera cumpliendo una atroz condena de andar por una eternidad entre cifras, tablas de un gran calendario empotradas en las paredes - cronología de laberinto, que podía ser la de mi existencia, con su perenne obsesión de la hora, dentro de una prisa que solo servía para devolverme, cada mañana, al punto de partida de la víspera. (...). El absurdo de este andar a través de lo superpuesto me recordó la Teoría del Gusano, única explicación del trabajo de Sísifo, con peña hembra cargada en el lomo, que yo estaba cumpliendo. La risa que me produjo esta ocurrencia arrojó de mi mente el empeño de buscar a Mouche (1985, p. 125).⁷¹

La conjugación de estos dos lexemas, “absurdo” y “Sísifo” nos traen a la memoria *El mito de Sísifo* de Camus (1942) quien trasladó la categoría de lo absurdo como condición de la existencia humana en la sociedad moderna; seguramente Carpentier tenía presente esta versión del mito, ensayo en el que nos encontramos con definiciones muy significativas:

Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito? El obrero actual trabaja durante todos los días de su vida en las mismas tareas y ese destino no es menos absurdo. Pero no es trágico sino en los raros momentos en que se hace consciente. Sísifo, proletario de los dioses, impotente y rebelde, conoce toda la magnitud de su miserable condición: en ella piensa durante su descenso. La clarividencia que debía constituir su tormento consume al mismo tiempo su victoria. (Camus, 1981, pp. 159-160)

Evidentemente, para el protagonista de nuestra historia, ese momento de conciencia significa el receso estival en que la piedra “juez” reemplaza a la carga de ser empleado, trabajador en el contexto de una economía capitalista.

⁷¹ Este referencia se duplica hacia el subcapítulo quince también en referencia a Mouche, pero en esta ocasión ligado a la liberación de la carga en un íntimo vínculo con el paisaje: “Mouche, acostada sobre un saco de sarrapia, en medio de la barca, y que nada había entendido de lo dicho, ignoraba que acababa de ocurrir algo gravísimo en lo que se refería a nuestra vida en común. Y era que ni siquiera me sentía enojado ni tenía impulsos (...) de castigarla por lo hecho. Por el contrario: en ese anochecer que llenaba las junqueras de sapos cantores, envuelto en el zumbido de los insectos que revelaban a los del día, me sentía ligero, suelto, aliviado por la infamia sabida, como un hombre que acaba de arrojar una carga demasiado tiempo llevada” (Carpentier, 1985, pp. 199-200). Como hemos mencionado, los mitos atraviesan la *nouvelle* construyendo una red en la cual en algunas etapas se pone énfasis en uno de ellos más que en los otros, pero en un constante entramado.

La repetición conlleva, además, el vaciamiento semántico de las prácticas sociales o individuales y da lugar al artificio que se traduce en la imagen de la ciudad moderna como un teatro donde se juegan roles en lugar de forjarse vínculos y donde los saberes sobre las otras culturas y el arte se recluyen en un museo tras la acumulación y la clasificación eruditas que muchas veces se constituye de modo independiente de su constatación con lo empírico; en esta línea, el museo Organográfico del primer capítulo es la epítome de la perspectiva, de la mirada sobre las culturas otras (en la que se incluye la cultura hispanoamericana) desde una cultura hegemónica o etnocéntrica (Carpentier, 1985, p. 81).⁷² Pues en la novela, por cierto, el espacio se construye en escalas; la ciudad-prisión constituye el ámbito principal que se duplica en dos lugares más pequeños: el teatro y el museo, erigidos desde un juego especular propio del barroco. El recinto urbano se corresponde, además, con un constante impulso hacia la evasión que se concreta en el uso y abuso del alcohol y en el sentimiento de hastío.⁷³ Hay, de hecho, una simetría muy significativa en la novela en la cual a cada espacio le corresponde un sentimiento. En este ámbito, por cierto, no hay un contacto directo entre hombre y naturaleza, sino que esa relación aparece mediada por la cultura erudita;⁷⁴ la naturaleza, sin embargo es anhelada y evocada constituyendo el ámbito de la otredad o, al menos, de una causalidad diferente.⁷⁵

Hastiado de tener que elegir caminos entre tanta gente que andaba en sentido contrario, rompiendo papeles plateados o pelando naranjas con los dedos, quise ir hacia donde había árboles. Y me había librado ya de quienes regresaban de los estadios mimando deportes en la discusión, cuando unas gotas frías rozaron el dorso de mis manos. Al cabo de un tiempo cuya medida escapa, ahora, a mis nociones (...), recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido la advertencia primera - ininteligible para mí, entonces- del encuentro. (...). Debemos buscar el comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde,

⁷² Un ejemplo de ello es la teoría del origen de la música en base a la imitación de la naturaleza propuesta por el narrador-protagonista en sus años de juventud y que retoma en el primer capítulo el curador del museo Organográfico y que luego, en la selva, el protagonista-narrador, a partir de su experiencia directa, reemplaza por la teoría de un origen mágico de la música (Carpentier, 1985, p. 245).

⁷³ "Hastiado de la espera, atacué con furia los acordes iniciales de un gran concierto romántico; pero en eso se abrieron las puertas, y el apartamento se llenó de gente" (Carpentier, 1985, p. 93). Simmel considera al ciudadano en términos de "blasé" o hastiado, "producto-tipo" de la gran ciudad (1986, p. 8).

⁷⁴ Ya hemos referido la frase "el espejo de los libros" (cf. nota 4); en el mismo capítulo podemos leer asimismo la siguiente cita: "Nuevamente acostado, mirando al cielo raso, me representaba los últimos años transcurridos, y los veía correr de otoños a pascuas, de cierzos a asfaltos blandos, sin tener el tiempo de vivirlos -sabiendo, de pronto, por los ofrecimientos de un restaurante nocturno, del regreso de los patos salvajes, el fin de la veda de ostras, o la reparación de las castañas. A veces, también, debía mi información sobre el paso de las estaciones a las campanas de papel rojo que se abrían en las vitrinas de las tiendas o a la llegada de camiones cargados de pinos cuyo perfume dejaba la calle como transfigurada durante unos segundos" (Carpentier, 1985, p. 72).

⁷⁵ Otra cita significativa emerge de la descripción que realiza el narrador de su relación con Mouche: "Cuando esto se lograba, conocía a veces el género de sueño tan raro y tan apetecido que me cerraba los ojos al regreso de un día de campo -esos muy escasos días del año en que el olor de los árboles, causando una ~~distensión~~ **distensión** de todo mi ser, me dejaba como atontado" (Carpentier 1985: 92-93).

con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra latitud.
(Carpentier, 1985, p. 78)

Sin embargo, el entorno del hombre se concibe a partir de un *locus* dicotómico pues la ciudad moderna es, justamente, además del espacio del castigo como indica el epígrafe, el ámbito de las antinomias excluyentes: ciudad / naturaleza; individuo / sociedad (Pacheco Gualdrón, 2010, p. 17); hastío / vivacidad; espíritu / materialismo; artificio / naturaleza.

El mito de Sísifo se presenta de modo predominante en los dos primeros capítulos y en los dos últimos con breves intermitencias en los capítulos intermedios. Retomando la significación de la alienación y automatismo propios de la ciudad moderna, reaparece cuando el protagonista-narrador decide quedarse a vivir en la selva:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas. Los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil. (Carpentier, 1985, p. 259)

No obstante, una de las conclusiones más férreas con las que se encuentra el protagonista-narrador es que el hombre moderno no puede desprenderse de su contexto, de la historia de la que emerge. El mito, entonces, vuelve a repetirse en esta instancia de la narración con la siguiente frase: “Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo” (Carpentier, 1985, p. 330). El temple de la repetición, no obstante, no tiene que ver con un pasado que vuelve, sino que, como indica el epígrafe, resignifica el presente; esta resonancia es muy similar, por cierto, al modo en que la repetición se manifiesta en la naturaleza (González, 1972, p. 605). La cita anterior se matiza, además, con el final abierto que sugiere un probable nuevo ingreso del narrador en la selva para retomar su camino hacia Santa Mónica de los Venados.

El paisaje

En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje
tiene que existir posibilidad de cultura.

José Lezama Lima, *La expresión americana* (1957)

El segundo capítulo de la novela se inaugura con el periplo del viaje que terminará en la selva. Antes de llegar allí habrá varias etapas que paulatinamente internan al lector en los diversos escenarios que tienen su culminación en el contacto con la naturaleza selvática y la emergencia del paisaje; por ello es muy significativo que esta instancia esté inaugurada por un epígrafe extraído de *The Prometheus Unbound* (1820): “Ha! I sent life” (“¡ah!, siento la vida”) pues, además

de los mitemas del Prometeo, lo importante en este caso, es el contexto de su escritura: también para Percy Shelley el paisaje de los variados y amenos parajes italianos que recorrió no solo beneficiaron su salud, sino que, además, propiciaron la elaboración de este gran drama lírico.⁷⁶ Volveremos a él hacia el final del artículo.

Esta segunda instancia del periplo del protagonista-narrador tiene varias etapas o estaciones, como ya aludimos: la primera de ellas es la ciudad latinoamericana, luego, el paraje de Los Altos, a continuación la Cordillera de los Andes y, finalmente, la selva que se emplaza en Santa Mónica de los Venados, pequeño paraje que imita a las primeras ciudades de la conquista y colonización del Nuevo Mundo. El itinerario se instituye no desde lo empírico, sino desde lo imaginario con el objetivo de desarmar categorías sobre la naturaleza americana que han sido facilitadas por paradigmas exógenos. En todas las etapas el binomio que se sostiene es el de la ciudad / naturaleza. De la antítesis presente en el primer capítulo, la dicotomía se despliega en un lazo cada vez más sostenido y enriquecido entre ambos espacios, tal como lo explicita Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952) dando cuenta de una geografía predominantemente imaginaria y no necesariamente conducente con lo real americano:

En nuestras ciudades de América Latina, por suerte, nos queda la inestimable riqueza de un contacto con la naturaleza. En La Habana, en Río, es la omnipotencia del mar. En México, los volcanes, tan cercanos aparentemente, ciertas mañanas, que nos parecen situados a media hora de marcha. En Caracas, es la montaña, al cabo de cada calle. Nos basta, en una tarde de ocio, con llegar hasta la Puerta de Caracas y tomar el viejo camino de los españoles, para encontrar un poco más arriba, una naturaleza casi virgen... Poder contemplar, cada semana, un cerro, un bosque, una cascada, el mar, es grande fortuna para el ser humano. (...) una naturaleza que no es la artificial y demasiado cartesiana, de los parques municipales. (1997b, p. 32)

La primera etapa de este periplo, entonces, está constituida por la ciudad latinoamericana, síntesis de los diversos matices arquetípicos de algunas de las ciudades más significativas del

⁷⁶ En su nota introductoria, Mary Shelley declara lo siguiente sobre el autor de *Prometheus Unbound*: “Inglaterra se había convertido para Shelley en una residencia dolorosa, tanto por la persecución a la que se sometía en esos días a todos los hombres de ideas liberales y la injusticia que había sufrido recientemente en el tribunal de Chancery, como por los síntomas de la dolencia que le hizo considerar como necesaria la idea de visitar Italia para prolongar su vida. (...) El encanto del clima romano le ayudó a revestir sus pensamientos de una belleza mayor de la que hasta entonces habían gozado. Y mientras paseaba por las ruinas que el deterioro unía a la naturaleza, o contemplaba las formas esculpidas que atestaban el Vaticano, el Capitolio y los palacios de Roma, su alma se impregnaba de una belleza que se hacía parte de ella misma. Hay muchos pasajes en el *Prometeo* que muestran la intensa dicha que le supusieron tales estudios y ofrecen en las descripciones una belleza poética genuinamente suya” (2009, pp. 15-16). Es interesante cómo la novela de Carpentier enfatiza sobre la relación entre vida y escritura pues el propio Carpentier insiste en diversas instancias (González Echevarría, 1993, pp. 204 y ss.) que *Los pasos perdidos* emerge de su propia experiencia y vivencia de la selva venezolana; el *Prometeo desencadenado* también surge de un fuerte contacto con la naturaleza y paisajes culturales italianos y el protagonista de la novela del cubano escribe luego de que se inserta en lo profundo selvático. Esta especie de puesta en abismo, es decir, el juego constante de reflejos y ecos, es propia del barroco con el que se afilia este escritor.

continente⁷⁷ con la impronta que se describe en la cita anterior. Frente a la figura de la prisión de la ciudad moderna configurada, también, desde el anhelo o el deseo de una naturaleza que está distante, este capítulo inicia con un paulatino acercamiento entre ambos orbes a partir del panorama⁷⁸ y del encanto (que suple al hastío del capítulo anterior).⁷⁹ Esta ciudad se caracteriza, por lo tanto, por una naturaleza invasiva⁸⁰ que ajetea constantemente la obra urbanizadora del hombre, incluso la de un gran arquitecto como Le Corbusier:⁸¹

Durante centenares de años se había luchado contra raíces que levantaban los pisos y resquebrajaban las murallas; pero cuando un rico propietario se iba por unos meses a París, dejando la custodia de su residencia a servidumbres indolentes, las raíces aprovechaban el descuido de canciones y siestas para arquear el lomo en todas partes, acabando en veinte días con la mejor voluntad funcional de Le Corbusier. Habían arrojado las palmeras de los suburbios trazados por eminentes urbanistas, pero las palmeras resurgían en los patios de las casas coloniales, dando un columnal empaque de guardarrayas a las avenidas más céntricas -las primeras que trazaran, a punta de espada, en el sitio más apropiado, los fundadores de la primitiva villa. Dominando el hormiguo de las calles de Bolsas y periódicos, por sobre los mármoles de los Bancos, la riqueza de las Lonjas, la blancura de los edificios públicos, se alzaba bajo un sol en perenne canícula el mundo de las balanzas, caduceos, cruces, genios alados, banderas, trompetas de la Fama, ruedas dentadas, martillos y victorias, con que se proclamaban, en bronce y piedra, la abundancia y prosperidad de

⁷⁷ Tal como lo indica Roberto González Echevarría en la nota 6 de su edición, la ciudad descrita tiene visajes tanto de Caracas como de La Habana (1985, p.107).

⁷⁸ Según Michel Collot, el panorama se distingue del paisaje pues a pesar de que es apreciado en su totalidad, sin embargo y justamente por esta mirada a distancia, no es habitado ni vivido (Collot, 2010, p. 197). La distancia, por lo tanto, es también simbólica en tanto subraya la lejanía entre sujeto y espacio, a diferencia del paisaje. Si bien no se menciona el vocablo hacia el inicio del capítulo dos, la perspectiva aérea desde la cual se describe la ciudad latinoamericana es, sin dudas, panorámica (Carpentier, 1985, pp. 105-106). Posteriormente se hace alusión a esta figura en varias oportunidades, por ejemplo en la siguiente cita: "Cansado de otear un panorama de tejados, advertí que algo sorprendente ocurría al nivel de mis suelas" (Carpentier, 1985, p. 122).

⁷⁹ Son frecuentes las menciones de esta inflexión, citamos una de ellas: "Me sentía dominado más bien por un indefinible encanto, hecho de recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas" (Carpentier, 1985, pp. 111-112).

⁸⁰ "Era como si una vida subterránea se hubiera manifestado, de pronto, sacando de las sombras una multitud de bestezuelas extrañas. Por las cañerías sin agua, llena de hipos remotos, llegaban raras liendres, obleas grises que andaban, cochinillas de carapachos moteados, y, como engolosinados por el jabón, unos ciempiés de poco largo, que se ovillaban al menor susto, quedando inmóviles en el piso como una diminuta espiral de cobre. (...). Unas horas de desorden, de desatención del hombre por lo edificado, habían bastado, en esta ciudad, para que las criaturas del humus, aprovechando la sequía de los caños interiores, invadieran la plaza sitiada" (Carpentier, 1985, p. 122).

⁸¹ Le Corbusier viaja a América del Sur en 1929; su deslumbramiento por el paisaje latinoamericano es clave no solo en el diseño y proyección de su obra posterior, sino también en el diseño y eco que encontrará en arquitectos y urbanistas latinoamericanos diseminados en México, Brasil, Chile, entre otros (Cetto, 1983, p. 170 y ss.). En sus escritos acerca de su estancia da cuenta de las impresiones que le ha provocado el paisaje (Aliata, 1998, p. 27) por lo que estamos ante otro pliegue en espejo, otro reflejo, de lo que le sucede al narrador-protagonista en la selva americana, tal como veíamos en Percy Shelley y el ambiente romano. Destacamos, además, que el gran desafío que veía Le Corbusier en la disposición urbana latinoamericana era si la afirmación del hombre debía ser con o contra la naturaleza (Aliata, 1998, p. 28). Carpentier, cuyo padre era arquitecto y fue estudiante de arquitectura entre 1920-1921, conocía la obra de Le Corbusier tal como lo asienta sus ensayos "La ciudad de las columnas" (1963) y "Reflexiones sobre la arquitectura moderna" (1932). cf. Segre (2005) que reproduce, además de su análisis, este texto de Carpentier.

la urbe ejemplarmente legislada en sus textos. Pero cuando llegaban las lluvias de abril nunca eran suficientes los desagües, y se inundaban las plazas céntricas con tal desconcierto del tránsito, que los vehículos, conducidos a barrios desconocidos, derribaban estatuas, se extraviaban (...) (1985, p. 106)

A partir de esta cita (y lo que sigue en el texto) se instala la causalidad de lo extraordinario concretada, en la novela, por la naturaleza presente, por ejemplo, en la teoría del “Gusano” (Carpentier, 1985, pp. 106-107). En este tramo se retoma el motivo del hogar que en el primer capítulo se presentaba a partir de la figura del caos y la ausencia; el *nóstos*, es decir, la vuelta a casa, el regreso a los orígenes odiseico,⁸² se manifiesta a través de la lengua materna, espacio simbólico enlazado con la memoria afectiva y también con el olfato (Carpentier, 1985, pp. 108-110). El sentimiento que reemplaza al hastío del primer capítulo es, como ya mencionamos, el encanto, categoría disémica que refiere tanto al embelesamiento como al hechizo, significación esta última entramada con la otra causalidad que se hace presente en la naturaleza desde el primer capítulo.

Tal como señala Eduardo González, la enajenación y el desarraigo de la ciudad moderna se impulsan hacia la reconstitución del pasado y la búsqueda de los orígenes; esta alienación que inaugura la *nouvelle*, emplazada en la subjetividad del artista busca, entonces, sus raíces perdidas en el ámbito del trópico sudamericano (1972, pp. 585-586). Desde lo sonoro, el estrépito urbano del primer capítulo se reemplaza por el silencio (Carpentier, 1985, pp. 113-114) que tendrá un espacio singular, y paulatinamente más espeso, a medida que el protagonista se adentra en la selva. El hogar, además, se presenta metonímicamente a través del pan que se vincula a Ulises u Odiseo:

De súbito, un calor de hogazas tibias, de masa recién horneada, brotó de los respiraderos de un sótano, en cuya penumbra se afanaban, cantando, varios hombres, blancos de pelo a zuecos. Me detuve con deleitosa sorpresa. Hacía mucho tiempo que tenía olvidada esa presencia de la harina en las mañanas, allá donde el pan amasado, no se sabía dónde, traído de noche en camiones cerrados, como materia vergonzosa, había dejado de ser el pan que se rompe con las manos, el pan que comparte el padre luego de bendecirlo, el pan que debe ser tomado con gesto deferente antes de quebrar su corteza sobre el ancho cuenco de sopa de puerros o de asperjarlo con aceite y sal, para volver a hallar un sabor que, más que sabor a pan con aceite y sal, es el gran sabor mediterráneo que ya llevaban pegado a la lengua los compañeros de Ulises. (Carpentier, 1985, pp. 115-116)

⁸² Un cita muy significativa en esta línea es la siguiente: “Mientras los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo, en ella [en Mouche] se advertían -aunque no lo confesara todavía- indicios de aburrimiento” (Carpentier, 1985, p. 134). Tanto Mouche como el Kappelmeister (a quien citaremos más adelante) representan el paradigma extranjero, el exógeno que no puede insertarse en las tierras sudamericanas y que por lo tanto es expulsado por ella (el director muere por una bala perdida y Mouche enferma de paludismo).

Este paralelo entre la cultura hispanoamericana y la cultura clásica⁸³ se enfatiza a partir de los epígrafes de la novela pues todos ellos son citas no solo de libros genésicos de culturas importantes: la *Biblia*, El libro de *Chilam-Balam*, el *Popol-Vuh* que, junto con el *Prometeo desencadenado* que encabeza el capítulo dos, traen también el universo mítico (a excepción de *Los sueños* de Quevedo que se cita en el último epígrafe de la novela). Tanto el paralelo de la cita anterior como los epígrafes remiten a una construcción que pone en simetría todas las culturas haciéndose eco del comparatismo etnológico inaugurado por James Frazer y Leo Frobenius y que el propio Carpentier ponía en práctica.⁸⁴ La lectura que se deriva de esta configuración remite, evidentemente, no solo a la intención de disponer todas las culturas a la misma altura sin jerarquización alguna entre ellas, sino también con la intención más primordial de ubicar lo americano en el estatuto de cultura.⁸⁵

El tránsito vertiginoso, laberíntico y la orfandad del viandante del primer capítulo se reemplaza en este por la experiencia del *flâneur* o paseante que sostiene una perspectiva contemplativa, pero extranjera, y que se disemina a partir de las siguientes aristas: la construcción espacial a través del panorama o la postal y la marca espacial emplazada en el hotel en el que suceden un tramo importante de las anécdotas de este capítulo. En esta línea, la naturaleza hispanoamericana comienza a bosquejarse a partir de lo que no es y, lo primero que se desecha, es la noción de naturaleza dominada propia de la modernidad y puesta en boca del director de orquesta alemán que invoca el Iluminismo:⁸⁶

La tensión de las últimas horas se había transformado, para los más, en un desaforado afán de beber mientras el hedor de la carroña se hacía más penetrante, y los insectos estaban en todas partes. Solo el Kappelmeister seguía de pésimo talante, imprecando contra los agitados que, con su revolución, habían malogrado los ensayos del *Requiem* de Brahms. En su despecho evocaba una carta en que Goethe cantaba la naturaleza domada, “por siempre librada de

⁸³ En la estética posterior de Carpentier habrá lazos sólidos entre el Mediterráneo y el Caribe que probablemente estén aquí esbozados.

⁸⁴ Alejo Carpentier refiere este paralelo en torno al mito del diluvio en “Desventuras del arca de Noé” y en “La comparación de los mitos”, ambos de 1957 (Carpentier, 1997b, pp. 85-86 y 103-105, respectivamente). En “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979) teoriza al respecto: “En América estamos rodeados de mitos que a menudo ni siquiera vemos por no saber establecer una escala de comparación. Y de repente nos damos cuenta de ciertas evidencias: la universalidad de ciertos mitos” (Carpentier, 2003, p. 174).

⁸⁵ La misma intención está detrás de las reflexiones acerca de la raza que se realizan en el subcapítulo ocho en relación con Rosario y su heterogeneidad étnica: “Esa asociación de imágenes me hizo pensar en la *Parisiense de Creta*, llevándome a notar que esa viajera surgida del páramo y de la niebla no era de sangre más mezclada que las razas que durante siglos se habían mestizado en la cuenca mediterránea. (...) Porque aquí no se habían volcado, en realidad, pueblos consanguíneos, como los que la historia malaxara en ciertas encrucijadas del mar de Ulises, sino las grandes razas del mundo, las más apartadas, las más distintas, las que durante milenios permanecieron ignorantes de su convivencia en el planeta” (1985: 147-148). Una vez más Ulises es paradigma de similitud, metonimia de la cultura griega que permite comparar y reivindicar a la cultura propia como tal. Por cuestiones de espacio no podemos dar cuenta de los mitos americanos que se hacen presentes en la novela; para ello puede consultarse Mateo Palmer, 2007.

⁸⁶ Posteriormente el propio narrador refiere la noción de naturaleza dominada cuando describe su estancia en el Viejo Continente: “La época me iba cansando. Y era terrible pensar que no había fuga posible, fuera de lo imaginario, en aquel mundo sin escondrijos, de naturaleza domada desde hacía siglos (...)” (Carpentier, 1985, p. 156).

sus locas y febriles conmociones”. “¡Aquí selva!”, rugía, estirando sus larguísimo brazos, como cuando arrancaba un *fortissimo* a su orquesta. (Carpentier, 1985, pp. 123-124)

Evidentemente, “selva” remite a un orbe no controlado, no civilizado, indómito, propio, según el mismo Carpentier, de Hispanoamérica.⁸⁷

La búsqueda, por cierto, se retoma a partir del diseño en panorama y en postales diagramados e impulsados hacia una tentativa y no lograda unidad del espacio. Ello se advierte en la segunda estación del periplo de *Los pasos perdidos* comprendido por Los Altos “apacible población de veraneo, muy favorecida por los extranjeros, a causa de su clima y de talleres de platería” (1985, p. 126); el espacio, entonces, comienza a enaltecerse a partir de la sacralización que produce el símil perfilado en la comparación entre los retablos y la disposición del pequeño poblado pintoresco que semejaba un *Via Crucis*:

Habíamos llegado a Los Altos, poco después de mediodía (...) y tanto me agradaba el lugar que, por tercera vez en la tarde, me había acodado al puentecillo del torrente para contemplar en su conjunto lo que ya había recorrido palmo a palmo (...). Y, sin embargo, en este rincón de provincia, donde cada esquina, cada puerta claveteada, respondía a un modo particular de vivir, yo encontraba un encanto que habían perdido, en las poblaciones-museos, las piedras demasiado manoseadas y fotografiadas. Vista de noche, la ciudad se hacía aleluya de ciudad adosada a una sierra, con estampas de edificación y estampas de infierno sacadas de las tinieblas por los focos del alumbrado municipal. Pero aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, tenían la función aisladora de los retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al Calvario de la Cumbre. (Carpentier, 1985, p. 131)

La erudición, como vemos, sigue siendo intermediaria entre espacio y sujeto,⁸⁸ pues los símiles con los que se describe provienen del eje culto o civilización que trae tecnicismos propios de la arquitectura religiosa (“retablos”, “luminarias”). En esta instancia el narrador-protagonista que

⁸⁷ En “Lo barroco y lo real maravilloso” (1975), Carpentier recuerda esta escena en la vida de Goethe: “Hay una carta famosa de Goethe en la vejez, escrita a un amigo, describiéndole un lugar donde él piensa edificar una casa cerca de Weimar, y dice: “Qué dicha vivir en estos países, donde la naturaleza ha sido domada ya para siempre”. No hubiera podido escribir eso en América, donde nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia, que es historia de lo real maravilloso y de lo insólito en América (...)” (Carpentier, 1984, p. 123).

⁸⁸ En realidad la cultura es siempre intermediaria; lo que enfatizamos es cómo se diseña el lazo entre ambos orbes, naturaleza y sujeto, a partir de la diagramación casi cartográfica del espacio en la novela: la naturaleza de los márgenes del primer capítulo se inserta en la configuración de lo urbano en el segundo para plasmarse en el centro del escenario en el tercer capítulo.

no encontraba su idioma materno en el primer capítulo y que citaba las obras en su idioma original (como el *Prometheus Unbound*) comienza a ser el traductor de lo que ve aunque desde una perspectiva exógena que se sostiene a la largo de la novela.⁸⁹

La tercera instancia en camino hacia la selva es la cordillera de Los Andes. El sentimiento que se adosa al espacio en este tramo es lo sublime⁹⁰ pues la novela va desandando paulatinamente las diversas miradas o perspectivas sobre el paisaje sudamericano. En este caso el escenario natural se describe distante por el sobrecogimiento y admiración (propias de lo que provoca lo sublime). Paradigma de este tipo de perspectiva -que se tiene muy en cuenta en la *nouvelle*- son las reflexiones de Alexander von Humboldt acerca de la naturaleza americana a quien Carpentier cita numerosas veces en sus ensayos⁹¹ y que ha sido uno de los grandes modelos de todos los viajeros extranjeros y propios desde la publicación de su libro *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent 1799-1804* (1820) (Prieto, 1996).

En 1947, Maurice Merleau-Ponty escribe *Phénoménologie de la perception*. No hemos encontrado referencias a este libro -que tendrá sus resonancias en el universo hispanoamericano unas décadas después-, en los ensayos de Carpentier, pero nos resulta muy significativo que en el subcapítulo onceavo, en el cual se construye el paisaje, el narrador-protagonista haga hincapié en el fenómeno de la percepción. En esta descripción hay un fuerte lazo -y por ello la traemos a cuenta- con el mitema de la casa derivado del mito de Odiseo; el enlace se construye a partir del verbo “habitar” y sus derivaciones o sinónimos, inflexión fundamental en lo que a la construcción o representación del paisaje confiere (Collot, 2010):

Silencio es palabra de mi vocabulario. Habiendo trabajado la música, la he usado más que los hombres de otros oficios. (...). Pero ahora, sentado en esta piedra, vivo el silencio, un silencio venido de tan lejos, espeso de tantos silencios, que en él cobraría la palabra fragor de creación. (...). Los marineros han quedado abajo, en la orilla, cortando pasto para los toros sementales que viajan con nosotros. (...). Sin pensar en ellos contemplo esta llanura inmensa (...). Desde mi punto de vista de guijarro, de grama, abarco, en su casi totalidad, una circunferencia que es parte cabal, entera, del planeta en que vivo (Carpentier, 1985, p. 173).

⁸⁹ Lo mismo sucede con el texto de Schiller cuyos primeros versos se citan en el primer capítulo sin traducirse y que se traducen en el noveno subcapítulo. Por supuesto que leemos la presencia de la traducción no solo en términos lingüísticos, sino simbólicos. En esta línea, la alusión a los mitos traduce diversas instancias fundamentales que atraviesan al narrador-protagonista.

⁹⁰ En su libro *La apreciación estética de la naturaleza*, Malcolm Budd define de esta manera lo sublime: “El sobrecogimiento, compuesto de una mezcla de terror y júbilo, que una vez estuvieron reservados solamente para Dios, pasó en el siglo XVII en primer lugar a un cosmos expandido, después desde el macrocosmos a los mayores objetos del geocosmos -montañas, océanos, desierto” (2014: 95).

⁹¹ Véase, por ejemplo, “Una página de Humboldt” (1956), en Carpentier 1997a (donde cita *Viaje a las regiones equinocciales del continente*), “Desventuras del arca de Noé” (1957) y “El gran libro de la selva” (1952), ambos en Carpentier 1997b.

La prosa descriptiva se aligera de los símiles anteriores densamente ornamentados o eruditos, haciendo referencia al texto de Fray Servando de Castillejos que, como señala González Echevarría es un compendio de varios cronistas (Carpentier, 1985, p. 90, n. 28). La escritura se simplifica, además, en una presencia bucólica de “toros sementales” para quienes los marineros, cual pastores, cortan pasto; posteriormente se describen “un árbol copudo y solitario”, “un río” y un venado en un ojo de agua; el centro de este pasaje es el fenómeno descriptivo con el impacto que el paisaje en vínculo con la identidad latinoamericana tiene para la generación de Carpentier que se hace eco de las teorías spenglerianas (González Echevarría, 1974, pp. 34-37). El paisaje, entonces, es propio de lo hispanoamericano y está vinculado con lo real maravilloso: “yo hablo de lo real maravilloso al referirme a ciertos hechos ocurridos en América, a ciertas características del paisaje, a ciertos elementos que han nutrido mi obra” (Carpentier, 1984, p. 120). El paisaje reemplaza, por lo tanto y siempre según la cosmovisión de Carpentier-, al hastío, al encanto y a lo sublime de los subcapítulos anteriores transformándose en una sensibilidad diferente (Collot, 2011, pp. 11-12).⁹² Ya no está presente la admiración combinada con el terror propia de lo sublime o la atracción fascinada propia de lo que encanta; las sensaciones que se desprenden de la figura del paisaje involucran sosiego y embelesamiento propio del estar en casa.⁹³

El silencio al que refiere el pasaje no proviene, por cierto, de lo artificial, sino de lo genésico (“antes de que el hombre fuese inventado”); en este caso se trata de la génesis de la propia escritura, volviendo una vez más a la referencia de la representación:⁹⁴

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 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 (...). Me vuelvo hacia el río. Su caudal es tan vasto que los raudales, torbellinos, resabios, que agitan su perenne descenso se funden en la unidad

⁹² Michel Collot señala, efectivamente, que la injerencia del hombre en el territorio aporta y enriquece su experiencia sensible; en esa línea, el paisaje no resulta solo un objeto de estudio, sino la posibilidad de pensar de otro modo y de innovar en un nuevo tipo de racionalidad; esto es lo que el teórico francés denomina “pensamiento-paisaje” (Collot, 2011, p. 12). Leemos el paisaje en esta *nouvelle*, por lo tanto, desde esta nueva perspectiva pues nos aporta significaciones y categorías que lo enriquecen.

⁹³ Inmediatamente después de la cita anterior leemos: “Vuelvo a acostarme sobre las pacas de forraje bajo el ancho toldo de lona, con los sementales a un lado y las negras cocineras del otro. (...) Nada hay en ese olor que pueda calificarse de agradable. Y, sin embargo, me tonifica, como si su verdad respondiera a una oculta necesidad de mi organismo. Me ocurre algo parecido a lo del campesino que regresa a la granja paterna, después de pasar algunos años en la ciudad, y se echa a llorar de emoción al husmear la brisa que huele a estiércol. Algo de esto había -reparo en ello ahora- en el traspatio de mi infancia (...)” (Carpentier, 1985, p. 176). La relación entre infancia y hogar es significativa no solo en este texto sino en varias expresiones estéticas de la posguerra.

⁹⁴ Según Auguste Merleau Ponty, la percepción se caracteriza porque el sujeto contempla y además relaciona lo que ve entre sí (Ferrater Mora, 1999, p. 2745).

de un pulso que late de estíos a lluvias, con los mismos descansos y paroxis-
mos, desde antes de que el hombre fuese inventado. (...). El río entra, en el
espacio que abarcan mis ojos, por una especie de tajo, de desgarradura hecha
al horizonte de los ponientes; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla
opuesta en una niebla verdecida de árboles, y sale del paisaje como entró,
abriendo el horizonte de las albas para derramarse en la otra vertiente, allá
donde comienza la proliferación de sus islas incontables, a cien leguas del
Océano. (Carpentier 1985, pp. 173-174)

Hay dos imágenes muy sugestivas en este largo pasaje que parecen duplicar estas acciones
del protagonista-narrador. La primera de ellas es “un árbol copudo y solitario, siempre acompa-
ñado de un cacto, que es como un largo candelabro de piedra verde...”; la segunda, la referencia
al río. El narrador es también como un candelabro cuya mirada ilumina lo que está observando
y entra en el espacio como el río que describe, recorriéndolo con su mirada.

El subcapítulo once tiene un marco interesante: la primera instancia está constituida por la
descripción del paisaje en el último párrafo del subcapítulo anterior -en el cual se relaciona es-
pacio y emoción-⁹⁵ y la segunda, está conformada por el siguiente subcapítulo que refiere a la
Fiesta de *Corpus Christi* en el que se describe, además, la escena de los Diablos de Yare, tal
como indica González Echevarría (1985, p. 180, n. 41). Se trata de un fenómeno de transcultu-
ración, categoría que Carpentier refiere numerosas veces en su libro *La música en Cuba* (1946)
y que toma de su amigo y etnólogo cubano Fernando Ortiz; hacia el final del subcapítulo, Car-
pentier habla de “simbiosis de culturas” en lo que nos parece un paralelo significativo con la
noción de transculturación:⁹⁶

Un ángel y una maraca no eran cosas nuevas en sí. Pero un ángel maraquero,
esculpido en el tímpano de una iglesia incendiada, era algo que no había visto
en otras partes. Me preguntaba ya si el papel de estas tierras en la historia
humana no sería el de hacer posibles, por vez primera, ciertas simbiosis de

⁹⁵ El paisaje descrito a continuación se emplea para enfatizar el desapego cada vez mayor que siente el protagonista
hacia Mouche y su creciente aprecio por Rosario: “Emperezados por el frescor de la noche y el ruido perenne del río en
marcha, acabamos por recostarnos en la grava de la orilla. Rosario se soltó el pelo y empezó a peinarlo lentamente, con
gesto tan íntimo, tan sabedor de la proximidad del sueño, que no me atreví a hablarle. Mouche, en cambio, contaba
nimiedades, interrogaba al griego, celebraba sus respuestas con risas en diapasón agudo, sin advertir, al parecer, que
estábamos en un lugar cuyos elementos componían una de esas escenografías inolvidables que el hombre encuentra
muy pocas veces en su camino. El mascarón, las llamas, el río, los barcos abandonados, las constelaciones; nada de lo
visible parecía emocionarla” (Carpentier, 1985, pp. 172-173).

⁹⁶ Es en el capítulo XVI de la *Música en Cuba* que Alejo Carpentier menciona el proceso de transculturación en relación
con la música afrocubana; allí también cita a su amigo Fernando Ortiz. En *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*
(1940), el etnólogo cubano define la transculturación en estos términos: “Entendemos que el vocablo *transculturación*
expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque este no consiste solamente en
adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica
también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *descultu-*
ración, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de
neoculturación. Al fin [...], en todo abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura
siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el
proceso es una transculturación, y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (Ortiz, 1991, p. 90).

culturas, cuando fui distraído de mis reflexiones por algo que me sonaba a cosa a la vez muy próxima y muy lejana. (Carpentier, 1985, p. 183)

Si el paisaje, como indica el epígrafe de José Lezama Lima, genera cultura, esa cultura es emergente, entonces, del proceso de transculturación, pues la perspectiva desde la que se lo describe se apoya, por un lado, en el repertorio heredado -simbólicamente representado en la cita por Fray Servando Castillejos- y, por otra parte, del acervo propio que brota de la mirada y la propia sensibilidad que habita y vive ese paisaje.⁹⁷ ¿Acaso esta sensibilidad es propiedad exclusiva del hispanoamericano? Para Alejo Carpentier, lo era.

Habitar

A partir de esta instancia de contemplación del espacio, la narración gira hacia la acción en vínculo con el ambiente en un gesto derivado de la función de habitar inherente al paisaje (Collot, 2010). El mitema de la casa traído por el mito de Odiseo y trasladado al paisaje, se presenta en línea con el tratamiento de lo femenino, cosmovisión en la cual la mujer es guardiana de la noción de hogar.⁹⁸

También se hace presente aquí otra significación de la concepción de mito que coincide, además, con el tratamiento que en la *nouvelle* se le da a los mitos americanos (Campuzano, 2007): la función ritual y reactualización de los mitos sucede en América donde, por ejemplo, en una ceremonia vudú de Haití se concreta “el sacrificio de Ifigenia [...] en el altar de Artemisa, en que Artemisa apiadada sustituye a Ifigenia por una corza blanca” (Carpentier, 2003, p. 174). Coqueteando con la metáfora, en el subcapítulo catorce se sugiere esta posibilidad a partir del rito fúnebre que llevan adelante Rosario, su madre y sus hermanas durante el velatorio de su padre.⁹⁹ Esta escena, incluso, resulta el preámbulo de lo que sucede a continuación: el narrador-protagonista es invitado a ingresar al palacio como lo hiciera Atenea con Odiseo en el canto VII, pasaje citado por el personaje Yannes, un griego en busca de oro:

Molesto por el tono irónico de sus palabras, le respondí que me parecía inoportuno el momento para distraerla de su pena. “Vete adentro y no se turbe tu

⁹⁷ Es importante destacar, además, que el vocablo paisaje comienza a hacerse más presente a partir de este subcapítulo.

⁹⁸ Nos ilustrará la siguiente cita: “La miré de modo tan ambiguo que Rosario, creyendo tal vez que iba a pelear de nuevo, por celos, me salió al paso en una maniobra de aplacamiento con una frase oscura que tenía de proverbio y de sentencia: «Cuando el hombre pelea, que sea por defender su casa». No sé lo que entendía Rosario por «mi casa»; pero tenía razón si pretendía decir lo que quise comprender: Mouche no era «mi casa». Era, por el contrario, aquella hembra alborotosa y rencillosa de las Escrituras, cuyos pies no podían estar en la casa” (Carpentier, 1985, p. 170).

⁹⁹ “Frente al cadáver, esas campesinas clamaban en diapasión de coéforas, soltando sus cabelleras espesas, como velos negros, sobre rostros terribles de hijas de reyes: perras sublimes, aullantes, troyanas, arrojadas de sus palacios incendiados. [...] preparando la entrada de una Madre que fue Hécuba portentosa, maldiciendo su soledad [...]” El pasaje se cierra, además, con la cita del *Prometeo desencadenado*: “...How canst thou hear / Who knowest not the language of the dead?” (Carpentier, 1985, pp. 192-193).

ánimo -dijo entonces el griego, como recitando una lección-, que el hombre, si es audaz, es más afortunado en lo que emprende, aunque haya venido de otra tierra.” Iba yo a replicarle que no necesitaba de tan chocante consejo, cuando el minero, con tono repentinamente declamado, añadió: “Entrando en la sala hallarás primero a la reina, cuyo nombre es Arete y procede de los mismos que engendraron al rey Alcino.” Y para poner término a mi estupefacción ante palabras que me habían agarrado por sorpresa, fijó en mi rostro ojos de ave, y concluyó riendo: *Homer Odiseus*, empujándome hacia la cocina de un sólido empujón. (Carpentier, 1985, p. 194)

El sesgo mítico resignifica, por cierto, los elementos de la naturaleza; en el subcapítulo anterior, el perro se transforma en Prometeo (volveremos luego a esta cita). Esta relación entre hombre y naturaleza se opone, además, no solo a la de naturaleza dominada que veíamos anteriormente en voz del Kappelmeister, sino también a un importante tópico literario inaugurado por Charles Baudelaire y retomado por Arthur Rimbaud, el del trópico como evasión. La alusión a ello está ya en el primer capítulo¹⁰⁰ y se repite inmediatamente después de la mención de Prometeo que citábamos anteriormente. El pasaje describe, una vez más, impresiones sobre Mouche, arquetipo de las poses y modas estéticas europeas:

Porque la víspera de nuestra partida -lo recordaba yo ahora- había invocado el consabido *anhelo de evasión*, dotando la gran palabra *Aventura* de todas sus implicaciones de “invitación al viaje”, fuga de lo cotidiano, encuentros fortuitos, visión de Increíbles Floridas de poeta alucinado. Y hasta ahora -para ella, que permanecía ajena a las emociones que tanto me deleitaban cada día, devolviéndome sensaciones olvidadas desde la infancia-, la palabra *Aventura* solo había significado un encierro forzoso en el hotel ciudadano, la visión de panoramas de una grandeza monótona y reiterada, un trasladarse sin peripecias, arrastrándose la fatiga de noches sin lámpara de cabecera, rotas en el primer sueño por el canto de los gallos (Carpentier, 1985, p. 186).

La referencia a “L’invitation au voyage” de Baudelaire es evidente y la vuelta al tópico de la evasión propia de las estéticas de fin de siglo XIX francés (que muchas vanguardias retomarían) también. La diferencia entre el narrador y Mouche yace en que la evasión anhelada por ella no se puede concretar en el espacio americano, tal como señala Eduardo González:

Carpentier hace hincapié en la diferencia entre el deseo por conocer a fondo una cultura y el de la pura evasión, por muy refinadamente artística que esta

¹⁰⁰ En relación con la reacción de Mouche al enterarse del ofrecimiento del Curador, el narrador afirma lo siguiente: “Y sin darme tiempo para enderezar el equívoco, se entregó a los grandes tópicos del anhelo de evasión, la llamada de lo desconocido, los encuentros fortuitos, en un tono que algo debía a los Sirgadores Flechados y las Increíbles Floridas del *Barco Ebrio*” (Carpentier, 1985, p. 98).

sea (...). La realidad buscada no es estrictamente la del sueño y la pura belleza ansiada por Baudelaire (...).

La diferencia radica en que el viaje del poema, deseado e imaginado, es en *Los pasos perdidos* viaje real, aunque la imaginación lo haya anticipado, vivido y reelaborado a través de la memoria.

(1972, pp. 593-94).

Agregamos que, mientras Mouche es objeto de constante frustración y aburrimiento, el protagonista está cada vez más abstraído y embelesado por el paisaje que va interiorizando, que modifica, por lo tanto, su sensibilidad y del cual se va sintiendo paulatinamente parte.

El ritmo

En *De l'horizon du paysage à l'horizon des poètes*, Michel Collot enfatiza la relación entre paisaje y cuerpo.¹⁰¹ El “pulso”, presente en una de las últimas citas (Carpentier, 1985, p. 172) tiene que ver con este vínculo entre cuerpo y espacio y se traduce en las numerosas menciones del “ritmo” que podemos encontrar en el texto a partir del onceavo subcapítulo que es, por cierto, inaugural de la presencia del paisaje en la *nouvelle*. De este modo lo menciona el propio Carpentier en “Presencia de la naturaleza” (1952) denostando la vertiginosidad propia de las ciudades modernas:

Para mí semejante existencia (...) es la prefiguración del infierno. Más aún; no acabo de admitir que valga la pena vivir de tal manera. Sin el contacto frecuente con la naturaleza, el hombre se olvida de quién es, se esteriliza, pierde sus ritmos vitales, se hace desconfiado ante la propia carne. En sus laberintos de cemento armado, en sus caminos de asfalto, llega a olvidarse, incluso, de que un cielo existe sobre su cabeza -un cielo redondo y verdadero, no encuadrado por la estereotomía de los edificios (Carpentier, 1997b, p. 32).

El ritmo propio de la naturaleza va a ser internalizado por el narrador de dos modos: a partir de la caminata¹⁰² y a partir de la creación artística que se concreta en la composición del treno que toma un fragmento de *Odisea*. En la novela se esboza que la naturaleza es una fuente de inspiración:

¹⁰¹ “Je ne suis pas un pur esprit, capable de survoler le monde en une vision parfaitement panoramique. Mon corps m'assigne un place au coeur même du paysage que je regarde” (Collot, 2010, p. 195).

¹⁰² El ritmo será el legado del paisaje en el narrador-protagonista que, si bien queda en un entre-lugar hacia el final de la *nouvelle*, encuentra un modo orgánico de vincularse con el espacio, incluso en la vuelta a la ciudad: “Como he adquirido la costumbre de andar al ritmo de mi respiración, me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan, sobre la ancha acera, llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas” (Carpentier, 1985, p. 306).

No estoy aquí para pensar. No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de ver se pasa a mirar, se encienden raras luces y todo cobra su voz. Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. No son todos los que conocen el secreto de bailar en el viento. Pero los que poseen esta gracia, organizan rondas de hojas ligeras de ramas de retoños, en torno a su propio tronco estremecido. Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; ritmo ascendente e inquieto, con encrespamientos y retornos de olas, con blancas pausas, respiros, vencimientos, que se alborozan y son torbellino, de repente, en una música prodigiosa de lo verde. Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema. (Carpentier, 1985, p. 271)

No deseamos agregar comentarios a tan bellas palabras que en sí mismas son lo suficientemente claras.

Volviendo a *Odisea*. Si bien, como hemos señalado, cada mito enfatiza etapas o experiencias del narrador-protagonista, es relevante indicar que el mito de Odiseo es el que más apariciones sostiene en escena. No solo eso, sino que, además, es el único libro que el narrador posee pues en el primer capítulo hay un anhelo de adquirir diversos ejemplares que se describen cuando el protagonista se detiene en la vitrina de la librería Brentano's, pero finalmente nada se refiere a la concreción de ese anhelo; en la selva, al despedirse, Yannes, el minero griego, obsequia su ejemplar de *Odisea* a Rosario y al protagonista:

El Adelantado ha alzado el brazo, señalando el rumbo del Oro, y Yannes se despide de nosotros para buscar el tesoro de la tierra. (...). Hay un instante de emoción cuando nos abrazamos a ese campesino con perfil de acaieno, conocedor de Homero, que tanto parecía haberse apegado a nosotros. (...). Quiere hacernos un presente, y no teniendo más que la ropa que lleva puesta, nos tiende, a Rosario y a mí, el tomo de *La Odisea*. (...). Yannes se aleja de nosotros, camino de su barca, de torso desnudo en el amanecer, llevando su remo en el hombro con sorprendente estampa de Ulises. (Carpentier, 1985, p. 251)

Nos detendremos un poco en este curioso asunto. En el enrevesado y multifacético universo ensayístico de Carpentier, los mitos tienen un sitio muy particular; primeramente, podemos deducir que ese interés se debe al lugar que tiene la etnología en la posguerra (González Echevarría, 1974, pp. 28-29) y también la arqueología ya desde finales del siglo XIX (Montemayor, 2004, p. 340-341), pero también porque se evidencia en ellos una creencia: la de que los mitos no mueren, sino que se reactualizan de modo constante, como ya hemos mencionado. Otra singularidad del ejemplar de *Odisea*, obsequio de Yannes, es que se trata de una edición bilingüe en

griego y en español. Esta particularidad nos devuelve a la temática de la traducción a la que volveremos posteriormente.¹⁰³

Odisea no solo será el único libro poseído por el narrador, sino que será el libro que utilice el protagonista para componer su *Treno*, en medio de la selva y, por lo tanto, con escasa cantidad de papel. Esta ironía -la de estar inspirado en un ámbito carente de lo esencial para cualquier compositor moderno-, tiene su culminación cuando el narrador entrega su obra a Rosario como garantía de que volverá y la novela termina en el fracaso de semejante empresa: el narrador no puede retornar por la crecida del río y, además, se entera de que Rosario está embarazada y en pareja con Marcos, el hijo del Adelantado. Pero volvamos a nuestro *Treno*.

Por definición, el treno es un canto fúnebre y, por lo tanto, de ocasión con el objetivo de honrar al fallecido no solo a partir del lamento, sino también del consuelo y la reflexión (Budelmann, 2010, pp. 30-31). Hay dos lazos que nos interesa destacar: entre música y poesía y entre vida y arte. La primera aparición del treno se concreta en el medio de la selva cuando el narrador presencia el canto fúnebre que interpreta el Hechicero de una de las tribus visitadas:

Fray Pedro dice que ha muerto hace varias horas. Sin embargo, el Hechicero comienza a sacudir una calabaza llena de gravilla -único instrumento que conoce esta gente- para tratar de ahuyentar a los mandatarios de la Muerte. Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. (...). Hay como portamentos guturales, prolongados en aullidos; sílabas que, de pronto, se repiten mucho, llegando a crear un ritmo; hay trinos de súbito cortados por cuatro notas que son el embrión de una melodía. (...). Es algo situado mucho más allá del lenguaje, y que, sin embargo, está muy lejos aún del canto. Algo que ignora la vocalización, pero es ya algo más que palabra. (...). Ante la terquedad de la Muerte, que se niega a soltar su presa, la Palabra, de pronto, se ablanda y se descorazona. En boca del Hechicero, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el Treno -pues esto y no otra cosa es un treno-, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al Nacimiento de la Música. (Carpentier, 1985, pp. 244-245)¹⁰⁴

A continuación, Yannes le regala su ejemplar de *Odisea* al narrador, como ya hemos comentado. Posteriormente, en el subcapítulo veintinueve -inmediatamente después de la escena de la Danza de los árboles descrita anteriormente-, se retoma el treno, pero ahora en las manos compositoras del narrador: “solo me es preciso esperar el amanecer, que me traerá la claridad

¹⁰³ Hay otros dos libros que no pertenecen al narrador, la *Genoveva de Brabante* de Rosario y el *Liber usualis* de fray Pedro. En el subcapítulo treinta, el narrador explica que se decide por *Odisea* porque está en español, el idioma materno (Carpentier, 1985, p. 277-279).

¹⁰⁴ El narrador atribuye, por lo tanto, un origen mágico a la música (Cf. también Carpentier, 1985, p. 261); esta génesis se subraya en la cita por la repetición de “Palabra” con mayúscula, de visible raigambre bíblica en línea con una reminiscencia mágico-mítica.

necesaria para hacer los primeros esbozos del *Treno*. Porque el título de *Treno* es el que se ha impuesto a mi imaginación durante el sueño” (Carpentier, 1985, p. 272). Y las palabras con que define su inspiración son muy similares a las descriptas sobre el canto fúnebre del Hechicero: “Yo buscaba más bien una expresión musical que surgiera de la palabra desnuda, de la palabra anterior a la música” (Carpentier, 1985, p. 272).¹⁰⁵ El fragmento elegido es el canto XI, cuando *Odiseo* desciende al país de los muertos. Retomamos este aspecto en el siguiente apartado.

Para cerrar el circuito odiseico, señalamos que hacia el final del texto, la *Odisea* vuelve a aparecer a través del personaje de Penélope que es arquetipo en la figura de Ruth, esposa del narrador, y antítesis de Rosario quien no ha esperado por la vuelta del protagonista. El mito cancela la posibilidad de repetición en la siguiente afirmación de Yannes: “«Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa, necesita marido. Ella no Penélope. Naturaleza mujer aquí necesita varón...»” (Carpentier, 1985, p. 328).

Traducir

Como hemos mencionado anteriormente, otra cuestión singular en torno al ejemplar de *Odissea* del que dispone el narrador, es que se trata de una traducción al español y que pone de relieve, nuevamente, el tema de la traducción de las culturas, una cuestión que a Carpentier lo ocupa de un modo particular. En este mismo subcapítulo, asistimos nuevamente a traducciones lingüísticas en torno al *Prometeo desencadenado*:

Ciertos versos que ahora recuerdo hubieran correspondido admirablemente a mi deseo de trabajar sobre un texto hecho de palabras simples y directas: *Ah me! –alas, pain, pain ever, for ever! –No change, no pause, no hope! Yet I endure!* Y luego, esos coros de montañas, de manantiales, de tormentas: de elementos que ahora me rodean y siento. Esa voz de la tierra, que es Madre a la vez, arcilla y matriz, como las Madres de Dioses que aún reinan en la selva. Y esas “perras del infierno” *-hounds of hell-* que irrumpen en el drama y aúllan con más acento de ménade que de furia. *Ah, I scent life! Let me but look into his eyes!* Pero no. (Carpentier, 1985, pp. 276-277)

El poema dramático de Percy Shelley aparece a lo largo de la novela siempre a partir de la intertextualidad. Ya hemos mencionado el contexto de producción del texto; ahora, enfatizamos en el objetivo del poeta inglés que buscaba distanciarse de la versión esquílea en la que suponía una restauración de la figura de Zeus que interpretaba como un opresor.¹⁰⁶ Es muy significativo

¹⁰⁵ Inmediatamente después el propio narrador adjudica que la inspiración de su treno estaba en aquella experiencia del canto fúnebre del hechicero en medio de la selva (Carpentier, 1985, pp. 275-276).

¹⁰⁶ “Yo era contrario a un desenlace tan poco convincente como el de la reconciliación del Defensor con el Opresor de la humanidad” (Shelley, P., 2009, p. 17)

que se trate de una obra que se hace eco de una fuerte resonancia del mito de Prometeo en el siglo XIX, en el que emergen el poema *Prometheus* (1816) de Lord Byron y la novela *Frankenstein. Or the Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley y, en la plástica, el óleo “Prométhée” (1868) de Gustave Moreau, por ejemplo, entre muchas otras (García Gual, 1995, pp. 189-204). En el caso de *Los pasos perdidos* se enlaza directamente con la posibilidad de creación. Hacia el inicio de la *nouvelle*, como hemos señalado, se citan versos del principio del poema en los cuales Prometeo manifiesta el sometimiento de los humanos por parte de Zeus y en los que resuenan, además, la opresión propia de la ciudad moderna que se está denunciando. Hacia el final de la *nouvelle* se vuelve a este texto en una posibilidad que ha concretado la escritura:

Estoy trabajando sobre el texto de Shelley, aligerando ciertos pasajes, para darle un cabal carácter de cantata. Algo he quitado al largo lamento de Prometeo que tan magníficamente inicia el poema, y me ocupo ahora en encuadrar la escena de las Voces -que tiene algunas estrofas irregulares- y el diálogo del Titán con la Tierra. Esta tarea, desde luego, es mero intento de burlar mi impaciencia, sacándome a ratos de la sola idea, del único fin, que me tiene inmovilizado, desde hace ya tres semanas, en Puerto Anunciación. (Carpentier, 1985, p. 321)

Volviendo al lazo entre mito y espacio, es preciso aclarar que, así como Sísifo está vinculado a la ciudad moderna, Odiseo con Santa Mónica de los Venados (la selva), a Prometeo, le corresponde Puerto Anunciación, la ciudad (o poblado) antesala de la selva, es decir, un lugar “entre” (la ciudad moderna y la selva):

Cuando llegamos a Puerto Anunciación -a la ciudad húmeda, siempre asediada por vegetaciones a las que se libraba, desde hacía centenares de años, una guerra sin ventajas- comprendí que habíamos dejado atrás las Tierras del Caballo para entrar en las Tierras del Perro. Ahí, detrás de los últimos tejados, se erguían los primeros árboles de la selva aún distante. (Carpentier, 1985, p. 184)

En este capítulo, tal como señala Dunja De Ricke, el mitema del fuego aparece de un modo muy significativo (2009, pp. 38-39) y son los canes que, en este caso, ofrecen sus dones al hombre tal como lo hizo Prometeo con los hombres:

El Perro aportaba los sentidos que su compañero de caza tenía atrofiados, los ojos de su nariz, su andar en cuatro patas, su socorrido aspecto de animal ante los otros animales, a cambio del espíritu de empresa, de las armas, del remo, de la verticalidad, que el otro maniobraba. El Perro era el único ser que compartía con el Hombre los beneficios del fuego, arrogándose, en este acercamiento a Prometeo, el derecho de tomar el partido del Hombre en cualquier guerra librada al Animal. (Carpentier, 1985, pp. 184-185)

El lazo entre sujeto y naturaleza se fortalece o se concreta en un auténtico vínculo con los animales en donde no hay sometimiento, sino domesticación, convivencia y colaboración mutua. En la cita anterior se hace referencia al fuego que, como se sabe, fue don de Prometeo y simboliza, además, su obsequio de saberes y artes a los hombres, robado a Zeus quien lo había ocultado de los mortales (según la tragedia de Esquilo).

En ese mismo contexto, también asistimos a adaptaciones del texto homérico en lo que el mismo narrador denomina un lenguaje más llano y sencillo y que está, asimismo, en la lengua materna del narrador; se trata, por lo tanto de la adaptación de una traducción.¹⁰⁷ Incluso, se trata de otro tipo de traducción (Gabrieloni 2006 y 2007) que podríamos denominar trasposición de arte, pues el texto odiseico se adapta a una pieza musical. Ello está en vínculo con lo que para Carpentier es la cultura y el lugar que en ese contexto tiene la cultura latinoamericana; sin jerarquías entre sí, las culturas pueden explicarse mutuamente tal como lo define en “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979):

Yo, si tuviese que hacer una definición de tipo diccionario para la cultura, en lo que se refiere a mi manera de verla, diría que “cultura es el acopio de conocimientos que permiten a un hombre establecer relaciones por encima del tiempo y del espacio entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás”. (...). Yo he llegado a ver los mitos americanos en función de los mitos universales, y las cosas americanas en función del universo, estableciendo enseguida relaciones (...). hay una cantidad de constantes que han pasado, y que nos toca a nosotros ver y desentrañar en cierto modo, porque explican una infinidad de cosas. (Carpentier, 2003, pp. 173-174)

Es muy significativo que el canto de la *Odisea* que se adapta sea el descenso al Hades y el encuentro de Odiseo con los muertos en lo que podría tomarse como un símbolo, como una imagen, de lo que la tradición es para Carpentier que -volviendo al epígrafe de este artículo- es un pasado que se resignifica desde el presente.

A modo de conclusión

El periplo propuesto por la novela tiene como objetivo descartar categorías propuestas por viajeros o miradas extranjeras. De este modo, se desecha por una parte, la categoría de naturaleza dominada, puesta en la voz de un personaje con autoridad, el “Kappelmeister”; alemán que cita a Goethe. Por otra parte, la naturaleza americana entendida como espacio de la evasión

¹⁰⁷ Es muy sugerente que esta imagen represente, en definitiva, una característica propia de la naturaleza americana. Citamos el pasaje aludido: “La solución del problema era sencilla: bastaba aligerar de hojarasca el texto homérico para hallar la simplicidad deseada. De pronto, en el episodio de la evocación de los muertos, encuentro el tono mágico, elemental, a la vez preciso y solemne” (Carpentier, 1985, p. 278).

propia del arte moderno puesta en voz de Mouche, arquetipo de poses estéticas que están a la orden y al día de las modas europeas.¹⁰⁸ A medida que el narrador se interna en la selva -en un doble sentido: ingresa en ella paulatinamente, pero también la interioriza- la significación de los mitos también se va diversificando pasando de ser meros arquetipos a ser realidades vivientes en la naturaleza (como por ejemplo, en el capítulo de Tierra del Perro que hemos analizado) donde lo maravilloso parece encontrar un profundo despliegue.

En este contexto, la traducción intercultural o intersemiótica que propone la última cita nos devuelve una de las estrategias discursivas mencionadas anteriormente: anula la jerarquía entre culturas y las devuelve a la simetría gracias a la capacidad propia del eje similitud pues en una comparación no hay rango entre los elementos asemejados. En definitiva, los mitos griegos tratan temas universales que atraviesan la naturaleza de cualquier ser humano más allá de la cultura a la que pertenezca: Odiseo busca volver a casa, el *Prometeo desencadenado* representa la búsqueda de una obra auténtica y el mito de Sísifo, el flagelo del hombre moderno, aún hoy.

Referencias

- Aliata, F. (1998). Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina. *Revista de cultura de arquitectura, la ciudad y el territorio* (2), 24-40.
- Budd, M. (2014). *La apreciación estética de la naturaleza*. Traducción de M. Martínez. Madrid: Machado.
- Budelmann, F. (ed.) (2010). *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campuzano, L. (1999). "Traducir América: Los códigos clásicos de Alejo Carpentier". Recuperado de <http://www.bnjm.cu/sitios/revista/1999/04/lcampuzano.html>.
- Campuzano, L. (2007). Mujeres y papeles: Ruth y Mouche en el taller del escritor. En L. Campuzano (ed.), *Alejo Carpentier: acá y allá* (261-274). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Camus, A. (1981). *El mito de Sísifo*. Traductor L. Echávarri. Madrid: Alianza.
- Carpentier, A. (1984). *Ensayos*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1988). *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1997a). *Literatura, Libros*. Compilación, prólogo e índices de A. Díaz Acosta. La Habana: Letras Cubanas. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, A. (1997b). *Mito e historia*. Compilación y prólogo de R. Respall Fina. La Habana: Letras Cubanas. Colección Letra y Solfa.
- Carpentier, A. (1985). *Los pasos perdidos*. Edición de Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra.

¹⁰⁸ La crítica ve en Mouche la proyección de lo peor de la tradición y modas occidentales y también el desapego que busca Carpentier en esta época con respecto al surrealismo (González Echevarría, 1985).

- Carpentier, A. (2003) *Los pasos recobrados. Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Carpentier, A. (2007¹⁰). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (rel.) *América Latina en su música (7-19)*. México: Siglo XXI-UNESCO. Serie América Latina en su cultura.
- Carpentier, A. (2010). *Los pasos perdidos*. Buenos Aires: Losada.
- Cetto, M. (1983⁵). Influencias externas y significado de la tradición. En R. Segre (rel.), *América Latina en su arquitectura (170-185)*. París: Siglo XXI-UNESCO. Serie “América Latina en su cultura”.
- Chazarreta, D. E. (2021). Hispanoamérica (y la tradición clásica). En F. García Jurado (dir.), *Diccionario hispánico de tradición y recepción clásica (354-363)*. Madrid: Guillermo Escobar Editor.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Traducido por M. Reilly de Fayard. Barcelona: Gedisa.
- Collot, M. (2010). De l’horizon du paysage à l’horizon des poètes. En I. Ferreira Alves y M. Miguel Feitosa (org.), *Literatura e paisagem. Perspectivas e diálogo (191-203)*. Nitérois: Editora da UFF.
- Collot, M. (2011). *La Pensée-paysage*. París: Actes Sud / ENSP.
- De Rycke, D. (2009). *La presencia de los mitos clásicos en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. Los mitos de Sísifo, de Prometeo y de Ulises* (Tesis de Maestría inédita). Recuperada en <https://lib.ugent.be/en/catalog/rug01:001414663>.
- Esquilo (2000). *Tragedias*. Introducción general de F. Rodríguez Adrados. Traducción y notas de B. Perea Morales. Madrid: Gredos.
- Ferrater Mora, J. (1999) *Diccionario de Filosofía (K-P)*. Barcelona: Ariel.
- Gabrieloni, A. L. (2006). Écfrasis, transposición, traducción. Cariello-Barranco-Gryn (ed.), *Versiones y cuestiones (42-49)*. Rosario: Ciudad Gótica: Recuperado de: <http://rid.unrn.edu.ar/handle/20.500.12049/4865>
- Gabrieloni, A. L. (2007). Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas. 1611. *Revista de Historia de la traducción (1)*. Disponible en: traduccionliteraria.org/1611/art/gabrieloni.html
- García Gual, C. (1995). *Prometeo: mito y tragedia*. Madrid: Hiperión.
- González Echevarría, R. (1985). Introducción. En A. Carpentier, *Los pasos perdidos (13-65)*. Madrid: Cátedra.
- González Echevarría, R. (1993). *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. México: UNAM.
- González Echevarría, R. (enero-marzo, 1974). Isla a su vuelo fugitiva: Carpentier y el realismo mágico. *Revista Iberoamericana XL(86)*, Pittsburgh, 9-63.
- González, E. (octubre-diciembre, 1972). *Los pasos perdidos*, el Azar y la Aventura. *Revista Iberoamericana XXXVIII (81)*, Pittsburgh, 585-613.
- Hamburger, M. (1991). *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Homero (1998⁹). *Odisea*. Edición de J. L. Calvo. Madrid: Cátedra.

- Lezama Lima, J. (1993) [1977]. *La expresión americana*. Edición de I. Chiampi con el texto establecido. México: Fondo de Cultura Económica.
- López Calahorra, I. (2002). Lecturas y lectores del mundo antiguo en Alejo Carpentier. La metáfora de la lectura en *Los pasos perdidos*. *Estudios Clásicos* (121), 149-161.
- Mateo Palmer, M. (2007). El mito americano en *Los pasos perdidos*. En L. Campuzano (ed.), *Alejo Carpentier: acá y allá* (145-164). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Montemayor, C. (2004). El helenismo de Alfonso Reyes. En A. Pineda Franco e I. Sánchez Prado (eds.), *Alfonso Reyes y los estudios latinoamericanos* (335-346). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Pittsburgh.
- Ortiz, F. (1991). *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Ciencias Sociales.
- Pacheco Gualdrón, J. (abril-junio, 2010). La visión de la ciudad moderna en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier. *Narrativas* (17), 12-30.
- Prieto, A. (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Segre, R. (2005). Le Corbusier y Alejo Carpentier. *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 114-119. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2099/9244>.
- Shelley, M. (2009³). Nota preliminar. En P. Shelley, *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)* (9-16). Edición bilingüe. Versión española de A. Valero. Madrid: Hiperión.
- Shelley, P. (2009³). *Prometeo liberado (Prometheus Unbound)*. Edición bilingüe. Versión española de A. Valero. Madrid: Hiperión.
- Simmel, G. (enero-marzo, 1986). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. Traducción de Héctor Majarrez. *Cuadernos políticos* (45), México, 5-10.
- Spengler, O. (1923). *La decadencia de Occidente*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vol.
- Toledo, C. (2021). «En función americana»: el viaje y la tradición clásica en algunas novelas de Alejo Carpentier. En D. E. Chazarreta (dir.), *Periplos de la tradición clásica en la literatura latinoamericana*. Quilmes: Caligrafías. Ebook.