

**POÉTICAS DEL VIAJE EN LA NARRATIVA DE LA ALTA
MODERNIDAD LATINOAMERICANA: *LOS PASOS
PERDIDOS*, DE ALEJO CARPENTIER**

Elena Palmero González.
Fundação Universidade Federal do Rio Grande
elenap@vetorial.net

RESUMEN

Resultado de infinitos viajes y desplazamientos humanos, el continente americano emergió híbrido en su configuración identitaria, y su literatura, en consecuencia, expresó tempranamente esas complejas redes de tránsito y diálogo transcultural. Es así que la experiencia del viaje aparecerá ficcionalizada en nuestro discurso narrativo con extraordinaria frecuencia. Como tema, como motivo, o como principio articulador de la ficción él estará presente en nuestra literatura, constituyéndose en elocuente metáfora de una identidad forjada en lo entre-lugar y en referencia imprescindible a la hora de trazar un panorama del proceso de identidad de la literatura latino-americana. En este ensayo dirijo la atención a la presencia del cronotopo de viaje en la obra de Alejo Carpentier. Particularmente estudio su novela *Los pasos perdidos* (1956), para fundamentar cómo el viaje, centro temático-compositivo de la obra, resulta expresivo de un singular entendimiento del hombre, el tiempo, y el espacio americanos.

Palabras claves: Cronotopo de viaje, identidad, Alejo Carpentier.

ABSTRACT

Itself the result of endless journeys and human movement, the Latin American continent emerged as a hybrid in terms of its identity configuration,

and therefore its literature was an early expression of these complex networks of transit and intercultural communication. That explains why the travelling experience has been fictionalised in our narrative discourse with such extraordinary frequency. Either as a theme, or as a motif or as an articulating principle of fiction, travelling has been a constant presence in our literary history, thus becoming not only a powerful metaphor for an identity that has been forged in the “space between”, but also an indispensable point of reference in any attempt to describe the process of identity in Latin American literature. In this essay, I focus on the presence of travel chronotopes in Alejo Carpentier’s work. Specifically, I study his novel *Los pasos perdidos* (1956) in order to explain how travelling – the thematic and compositional centre of the novel – turns out to convey a unique understanding of men, time and space in Latin American.

Key words: Travel chronotope, identity, Alejo Carpentier.

RÉSUMÉ

Résultat des multiples voyages et des déplacements humains, le continent américain émerge de manière hybride dans sa configuration identitaire et, sa littérature, par conséquent, exprimera très tôt ces liens complexes de passages et de dialogue transculturel. C’est de cette manière que l’expérience du voyage apparaîtra fictivement dans notre discours narratif avec une extraordinaire fréquence. Comme thème, comme motif ou comme principe articulateur de la fiction, le voyage se fera présent, constituant une éloquente métaphore d’une identité forgée dans l’entrelieu et comme référence imperceptible à l’heure de tracer le panorama du processus identitaire de la littérature latino américaine. Dans cet article, nous dirigerons notre attention vers la présence du “cronotopo” du voyage dans l’oeuvre de Alejo Carpentier. Nous étudierons particulièrement le roman *Los pasos perdidos* (1956) afin d’établir comment le voyage, centre thématique composite de l’oeuvre, est l’expression d’une singulière compréhension de l’homme, du temps et de l’espace américain.

Mots clefs: Chronotope du voyage, identité, Alejo Carpentier

I

El relato de viaje tiene, como sabemos, un significativo lugar en el sistema de la literatura iberoamericana. Por su naturaleza fundacional y por su permanente desarrollo en el proceso de identidad de nuestras letras como corpus regional gana ese lugar privilegiado.

En un momento de profundo debate cultural que fue la edad media en la península ibérica, peregrinos, mercaderes, embajadores dejaron testimonio de sus experiencias en una literatura que abarca desde guías y relatos de peregrinación, relaciones de misioneros y embajadores, hasta relatos de exploradores y aventureros. Asimismo, el choque cultural que significó la conquista y colonización de América quedó registrado en una literatura cuyo centro temático era el viaje y el encuentro con las nuevas culturas.

En América, consecuentemente, esta modalidad narrativa se perfila de manera definitoria en el proceso de formación literaria. Lo que hasta hoy se considera los primeros textos de la literatura hispanoamericana, las crónicas de la conquista, eran textos que, adoptando la forma de diarios o cartas de relaciones, nombraban el mundo que se gestaba ante los ojos del imperio, para decirlo con la elocuente metáfora de Marie Luise Pratt (1999).

Más tarde, las crónicas de los viajeros científicos del XIX también asumirán el discurso de diario de viaje para catalogar el universo físico y social de un continente que se consolidaba en un largo proceso de independencia. Como luego en el XX podrá registrarse una amplísima literatura de viaje nacida de las permanentes migraciones que caracterizan la modernidad latinoamericana.

Pero no es exactamente el relato de viaje en estas modalidades el que nos interesa en este estudio. Me intereso en esta ocasión por la figuración del viaje en la narrativa de ficción, por la representación del viaje en textos narrativos que centralizan este motivo como eje temático

y compositivo, y que particularmente en la alta modernidad latinoamericana tienen una presencia significativa en el sistema literario continental.

Un horizonte teórico insoslayable a la hora de perfilar rasgos que definan el conjunto literario que ocupa este estudio, está sin dudas en los estudios de M. Bajtín (1986) sobre poética y evolución de los géneros literarios, perspectiva desde la cual Bajtín propone su teoría del cronotopo. El cronotopo de viaje, eficazmente estudiado por el esteta ruso, evidencia un conjunto de rasgos preliminarmente definitorios. El modelo, digamos clásico, articula la historia narrada en torno al desplazamiento espacio-temporal de un protagonista, y los eventos narrativos se suceden en virtud de ese movimiento. La novela antigua acentuaba el movimiento espacial y el suceder de los días, después ha devenido signo metafórico y el viaje se presenta no sólo como una aventura espacial de los héroes, sino también como metáfora del tránsito por la vida, itinerario en el que los héroes, como en el relato de aprendizaje, se perfeccionan y se modelan espiritualmente. En este sentido, este cronotopo es asociado a la búsqueda de identidad si consideramos que casi siempre el itinerario conduce al héroe a cierto reconocimiento del mundo y de su imagen en él.

Bajo esta modalidad narrativa, la novela marca topológicamente espacios como el río, el mar, o el propio camino, los que adquieren valor de icono metafórico, pues remontar el río, atravesar el mar, o hacer el camino implican un viaje por la vida y el aprendizaje. Así también suele apelarse a un “tiempo de aventuras” que, como se sabe, diverge de nuestro sentido de sucesión y cronología, no tiene la duración elementalmente biológica, no hace referencias explícitamente reconocibles en la serie histórica, y moviliza la heterotemporalidad causal y la simultaneidad. Y cerrando la concepción cronotópica bajtiniana, se presentará siempre, junto a estas particularidades espacio-temporales, una imagen humana generalmente asociada al cambio y la transformación.

Estos rasgos son reconocibles en la novela latinoamericana, no obstante pretendo detenerme a continuación en los nuevos caminos que

tiene esa tipología narrativa en nuestras tierras, sobre todo en los aportes que la novela latinoamericana del siglo XX imprime al modelo bajtiniano, así como sus posibles significaciones en el proceso de traducción de un continente que precisamente se fundó en la travesía.

II

Extraordinaria presencia ha tenido el viaje en el proceso de consolidación y desarrollo de la novela hispanoamericana. Desde *El peregrinaje de Bayoán* (1863), novela autobiográfica de Eugenio María de Hostos, los protagonistas de la novela hispanoamericana vagan angustiosamente buscando un sentido a su existencia. De incontables viajes, de infinitos regresos, de permanentes búsquedas allende el mar o de ingreso en la selva americana se ha ido construyendo ese caudal narrativo. Ahora bien, no siempre el motivo asume su formulación estética desde el modelo canónico estudiado por Bajtín. Si bien los primeros años del siglo XX parecen extender la norma narrativa decimonónica, y en consecuencia la tipología más convencional del viaje en novelas como *Raucho* (1917) de Ricardo Güiraldes, *La vorágine* (1924) de José Eustacio Rivera o en *Canaima* (1935) de Romulo Gallegos, veremos hacia la mitad del siglo una evidente transformación de ese modelo, el cual sin dudas está precisando de nuevas formulaciones teóricas.

El viaje, en la llamada novela de la tierra, se ajustaba a la estrategia del típico relato de acontecimientos. Narrativas que privilegiaban la historia sobre el discurso ocultando la voz generadora del discurso; textos de temporalidad dilatada, de evidente distancia entre los tiempos del contar y los tiempos de la historia contada, y en los que el afán del escritor se concentraba en la acumulación de información en detrimento de la imagen del informante o de cualquier mecanismo que exteriorizara las relaciones pragmáticas del relato.

Sabemos, no obstante, que este tipo de relato como “imitación”, es perfectamente ilusorio, que ninguna narrativa puede “mostrar” o “imitar” la historia que cuenta, pues ella sólo puede contarla dando más o

menos ilusión de mimesis, como también sabemos que lo único “real” en el relato es el lenguaje, y que este significa sin imitar.

Es tras el éxito de las vanguardias y adentrado el medio siglo, que veremos aparecer un tipo de narrativa ficcional de viaje, en correspondencia mas explícita con esa condición natural de la literatura y del lenguaje poético. Será éste un momento expresivo no solo de un cambio en la norma literaria, sino de un sustancial cambio en la propia idea de literatura, que se sustentará más que nunca en la facticidad y el gesto escritural.

El relato de palabras irá sustituyendo definitivamente al relato de suceso. Narrar la duración, concentrar en un tiempo discursivo una amplia temporalidad fabular serán claves de composición que pasan a dominar el panorama de la literatura.

La novela, que desde sus orígenes nace contaminada y en fructífero diálogo con otros discursos no literarios, y que particularmente durante la vanguardia intensifica sus relaciones intertextuales con otras modalidades del discurso científico sobre la sociedad y la historia, dialogará hacia los años cincuenta y sesenta con formas y temas del discurso antropológico, histórico o sociológico, para dar cuerpo a una literatura de condición híbrida, particularmente rica en la expresión de finos matices del proceso de transculturación operado en nuestras tierras.

El viaje se revelará en este ambiente cultural, según lo explica Roberto González Echeverría (2000) como modelo narrativo recurrente, privilegiado en nuestras letras quizás por su fuerte apego al discurso antropológico e histórico, así como por su naturaleza diferencial, tan expresiva de una identidad continental fundada en la travesía y lo migrante. Asimismo, se presentará como eje articulador de aquel doble movimiento que Fernando Aínsa (1994) sitúa entre lo centrípeto-nacional y lo centrífugo-universal de nuestra cultura literaria; tradicionales antinomias que ahora se muestran definitivamente como *coincidencia oppositorum*, armonización dialéctica de lo universal en lo local, de lo diverso en lo complementario.

Desde esta perspectiva, el viaje se hace presente en obras como *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, en *Los pasos perdidos* (1956) y *El siglo de las luces* (1959) de Alejo Carpentier, en *El camino del dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, y de manera no central, pero como motivo de extraordinaria significación cosmovisiva en novelas como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez, o en *La casa verde* (1967) de Mario Vargas, por sólo citar algunos ejemplos.

Ahora, lo interesante es que el viaje abandona en todas estas novelas aquellas formas convencionales de temporalidad lineal, aprendizaje evidente, desplazamiento espacial delineado, apelando a formas más complejas de construcción de la narración. Fracturas, alternancias, simultaneidades en la configuración del estatuto temporal del relato serán ahora dominantes, con un evidente apego a la temporalidad del mito como contrapartida de una concepción estructurada y cronológica del tiempo.

Asimismo, aparecerá con bastante frecuencia la tematización de la frustración, o mejor yo diría: la negación dialéctica de toda visión triunfalista, expresiva de un falso concepto de avance o de progreso. Esto adquiere correlato en composiciones de apariencia circular, en las que el retorno parece cerrar los pasos de sus héroes, en evidente legitimación de la propia travesía como espacio de identidad.

El ejemplo más evidente de este tipo de narración podría ser el de *Los pasos perdidos* (1956), novela que acude al paradigma del viaje para organizar la fabulación narrativa, pero desde una original composición, y una singular propuesta ideológica, como veremos adelante. Asimismo, *La casa verde* (1967), de Mario Vargas Llosa nos propondrá una original manera de concebir el cronotopo de viaje, si se considera que la vida de cada uno de sus personajes protagónicos es viaje, pero viajes-vidas presentados sin orden cronológico, sin nexos causales, convirtiendo lo diacrónico en sincrónico a través de un procedimiento de corte transversal del tiempo. La estructura del viaje sirve en esta novela para orientarnos dentro del caos que es la vida, asumiendo que el viaje

no es siempre progreso, ni una línea recta carente de cortes y de retrocesos, rechazando los valores estables, los lugares fijos, y validando la ambigüedad y el movimiento perpetuo.

Ya hacia los años ochenta y noventa veremos una significativa eclosión del cronotopo de viaje en textos como *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979) de Miguel Otero Silva, *Vigilia del almirante* (1992) de Augusto Roa Bastos, *Los perros del paraíso* (1983) y *El largo atardecer del caminante* (1992) de Abel Posse, *El hablador* (1987) de Vargas Llosa, o la memorable saga de de Álvaro Mutis, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993).

En estas novelas se hace ya absolutamente nítido el paso hacia una literatura que exterioriza su ficcionalidad, instituyendo una modalidad del cronotopo de viaje en la que el propio viaje y sus héroes se autodeclaran escritura, y en la que se privilegia el propio acto de contar como única realidad del relato. La novela se interesará ahora por textualizar la representación, el acto de escritura, y a veces la misma lectura, sustituyendo la anécdota, por desarrollos metaliterarios, en evidente desplazamiento del interés, de una intriga, a su *performance*.

Conjuntamente, los textos manifestarán una notoria manipulación lúdica de otros códigos genéricos, en una suerte de intertextualidad autorreferenciada y contaminación conciente, centralizando la creación metapoética en obras que se autorepresentan como archivo de relatos. Reina ahora la parodia, textos que permanentemente imitan otros dotado de autoridad. Imitaciones de diarios de viajes, de testamentos, o de biografías. Siempre poniendo bajo permanente duda la legitimidad del lenguaje como productor de un discurso homogéneo y dotado de verdad.

La novela *Vigilia del Almirante* es acaso uno de los textos que mejor nos muestre como es preocupación esencial del novelista investi-

gar sobre la producción de la palabra escrita, y, consecuentemente, sobre la producción del relato histórico. ¿Se puede confiar en la palabra escrita? ¿Es posible producir un texto que refleje completamente un hecho original? Más que sobre la historia misma, en la obra de Roa Bastos se problematiza sobre su presentación, entendida ésta como hecho de lenguaje. También *El arpa y la sombra* resulta una finísima red intertextual donde la palabra, con sus juegos de verdad y mentira, es realmente quien construye el mundo. Con extraordinaria originalidad González Echeverría ha estudiado esta novela, apelando a los nexos que en ella pueden trazarse entre Colón, Cervantes y Carpentier como grandes manipuladores del lenguaje y la ficción. Novela que especula sobre la naturaleza de la literatura, sobre la tradición narrativa hispanoamericana y en la que el viaje se presenta como lectura autoreflexiva del propio proceso literario.

En su mayoría, estas novelas fundamentan toda su composición narrativa en un rico juego especular donde el viaje se revela como escritura y, en consecuencia, como lenguaje. Rompiendo el orden épico que reprime las posibilidades de la ficción narrativa, el lenguaje pasa a ser realidad central de la novela. Y es precisamente por ese camino que veo profundamente enriquecida una poética del cronotopo de viaje en la novela contemporánea.

Es también significativa en este contexto de los años ochenta, noventa, e inicios del nuevo siglo, la presencia de una literatura que se escribe a partir de la experiencia de la migración. Escrituras desplazadas de sus habituales espacios de representación comienzan a ser visibles en centros tradicionalmente hegemónicos. Es el caso de la literatura cubana, la mexicana, o la portorriqueña escritas en Estados Unidos, las cuales, con extraordinaria frecuencia, apelan al viaje como clave de significación y núcleo constructivo de sus creaciones. Solamente por citar un ejemplo remitiría a los textos de la llamada Generación de Mariel, conjunto narrativo que se distingue dentro de la literatura cubana escrita en los Estados Unidos en los años ochenta con una absoluta dominancia del tema de la travesía.

También literaturas escritas en sus regiones de origen, pero que apelan al mismo tema de la migración y el tránsito, tendrán extraordinaria visibilidad en los últimos años del siglo veinte. Textos como el relato de Luis Rafael Sánchez *La guagua aérea* (1983), cuyo eje estructural y temático es un vuelo de San Juan de Puerto Rico a Nueva York, asumen la metáfora del viaje para recrear ese espacio intermediario o tercera margen en que habita siempre el sujeto migrante.

Seres en permanente travesía, temporalidades múltiples y superpuestas, espacios plurales, y discursos híbridos de sugestivas texturas recorrerán estas prácticas narrativas, las cuales asimilando las experiencias de la narrativa del siglo veinte, arriban al nuevo milenio en su plenitud creadora.

Cabe, después de esta valoración histórico-literaria, preguntarnos: ¿por qué la persistencia de este cronotopo narrativo en nuestro discurso ficcional? ¿Qué implicaciones ideológicas pudieran sustraerse de tan fecunda producción? ¿Cómo se articula este modelo en un proceso que precisamente se construyó históricamente de permanentes diálogos e intercambios culturales?

Amplia sería la respuesta, mas de momento me atrevo a asegurar que su recurrencia en el sistema literario latinoamericano es expresión elocuente de la fijación del viaje en nuestro imaginario simbólico como lugar de representación identitaria.

Las imágenes del viajero y del propio viaje se convierten en referencia imprescindible ante cualquier tentativa de definición de América. De viajeros se hizo nuestro perfil mestizo, de incontables viajes, que se continúan perpetuando hoy en el siglo XXI, se construyó nuestra identidad. Su representación, en consecuencia, expresará ese rico crisol, y su recurrencia en la literatura de la alta modernidad latino-americana nos sitúa ante la certeza de que el viaje es motivo definitorio a la hora de caracterizar un proceso literario que alcanza su configuración precisamente en lo migrante, lo híbrido y lo transcultural.

III

Estudiar el viaje en la obra carpentereana es adentrarnos en una de las principales obsesiones del escritor cubano. En toda su obra recircula el motivo vinculado a sus permanentes preguntas sobre el tiempo y el espacio americanos, sobre los orígenes de nuestra cultura, y sobre el origen y destino de sí mismo. La presencia del viaje en su sistema de pensamiento es sumamente temprana. *El sacrificio* (1923), relato que hasta hoy se considera su primer texto publicado, desarrolla temática y compositivamente este motivo, con la consiguiente presencia del viajero, figura principal del relato y conductor de una intriga fundamentada en el cronotopo del viaje.

Viaje y viajero tendrán luego presencia definitiva en los relatos de la década del cuarenta y el cincuenta, momento en que Carpentier concibe su saga del tiempo con *Viaje a la semilla* (1944), *Semejante a la noche* (1952) y *El camino de Santiago* (1958), tres relatos que quedarán luego incluidos en *Guerra del Tiempo* (1958), magnífica colección que concierta variaciones sobre el tema del tiempo y en la que el viaje tiene extraordinaria centralidad temática y compositiva. *El camino de Santiago* adopta la estrategia clásica del itinerario al estilo de una moderna picaresca; *Semejante a la noche* se construye como viaje en el tiempo histórico; y *Viaje a la semilla* desenvuelve la inversión irónica del modelo clásico de *Bildungsroman*, toda vez que el viaje subvierte el tiempo de la biografía y el aprendizaje. Esta centralización del viaje como principio compositivo en los tres relatos, genera motivos como el regreso, el camino y el peregrino; unidades significativas de extraordinario valor cosmovisivo en la obra de Alejo Carpentier, y que, como se verá en estos textos, tienen temprana presencia en su creación y su pensamiento.

Luego, el cronotopo del viaje estará presente en textos posteriores a *Guerra del Tiempo*. Aparecerá con extraordinaria centralidad en *Los pasos perdidos* (1953), en *El siglo de las luces* (1962), en *Concierto Barroco* (1974), en *La consagración de la primavera* (1978), y en *El arpa y la sombra* (1979).

Pero voy a detenerme en *Los pasos perdidos*, novela de 1953 en la que creo encontrar claves fundamentales del pensamiento carpentereano en torno al viaje como espacio de reconocimiento identitario y síntesis transcultural.

Narrado desde la primera persona, la novela relata el itinerario de su protagonista, quien sale de Europa hacia América con la encomienda de rastrear formas primitivas de algunos instrumentos musicales que perviven en América. Esta razón lo lleva a remontar el Orinoco en una apasionante aventura temporal, pues mientras su tiempo cronológico avanza, vive la experiencia de estadios cada vez más primitivos de vida, en los que lentamente va reencontrando sus capacidades creadoras. Su ilusión tiene fin cuando a la procura de papel, retorna a la civilización, para luego no conseguir nunca más encontrar el camino del regreso a la selva.

En esta rápida presentación, es posible precisar varios estratos temporales en la novela: un tiempo fabular que se adscribe a los límites de un viaje (Europa-América-Europa), y que dura, según nuestra convencional medición, algunos meses; un tiempo histórico referencial, más o menos, reconocible en todos los estadios que el protagonista visita y que es de naturaleza inversa al fluir convencional; y un tiempo de la narración que reduce en el acto de la escritura de un diario, o crónica, la aventura espiritual y física de este viaje.

De esta manera, en el presente de la enunciación, quedan reducidas dos temporalidades de naturaleza inversa: un tiempo que marcha con las cronologías, el que trae consigo el protagonista europeo; y un tiempo inverso a las cronologías, el del mundo americano que va recorriendo hasta llegar al Valle del Tiempo Detenido, como él mismo lo bautiza.

La novela utiliza así los procedimientos de reducción y simultaneidad temporal, quizás con la intención de develar el carácter relativo del tiempo en un sistema de referencias convencionales, equiparando en un

mismo nivel narrativo dos instancias aparentemente contrapuestas ante la lógica occidental.

La reducción, como sabemos, consiste en limitar al máximo el tiempo narrado, de forma que la novela no abarque años o vidas enteras, sino horas, o a lo sumo días. De esta manera, lo que dura no es la historia contada, sino el relato de esa historia. En el caso de *Los pasos perdidos*, el presente del contar subsume temporalidades diversas bajo su potestad metatextual, y en consecuencia la reducción temporal correlaciona sin jerarquías, nociones aparentemente excluyentes según una percepción estructurada y taxonómica del tiempo, potenciando la presencia plural de tiempos en un mismo nivel. Así se activa narrativamente aquella metáfora carpentereana de América como gran máquina del tiempo donde el hombre primitivo puede dar la mano a otro que va al cosmos, y también se moviliza aquella idea, tan cara al escritor, de que todo pasado está permanentemente en cualquier acto presente, tópicos que, como se sabe, tienen singular recurrencia en el universo artístico del novelista.

La reducción temporal garantiza entonces en *Los pasos perdidos* la metatextualidad, la que a su vez, por naturaleza, genera cierta condición híbrida en la escritura, pues ella permite la coexistencia de dos dimensiones temporales en un mismo acto enunciativo: en el nivel presente de la memoria y el contar, cohabita el tiempo de lo evocado y lo contado.

Asimismo, la construcción del sujeto que enuncia el relato revela también hibridez en su configuración narrativa. Si coincidimos en pensar que la polifonía del enunciado se manifiesta en la creación de varios enunciadores, que sin excluirse, ni ceder turnos, asumen a un tiempo la enunciación, estaremos de acuerdo en considerar polifónica la voz narrativa de *Los Pasos Perdidos*, toda vez que la perspectiva de un narrador protagonista que cuenta desde el presente de la enunciación, involucra constantemente voces y perspectivas del universo contado, para mixtificarse la voz enunciativa del relato en un discurso absolutamente híbrido.

Esta mixtificación de la enunciación es el rasgo que con más fuerza Irlemar Chiampi (1983) distingue en el texto realista-maravilloso, que como la autora asegura, supera el carácter monológico de la ficción al problematizar su enunciación y quebrar la idea de una conciencia narrativa única y totalizadora. El texto mimético, habitual en nuestra narrativa decimonónica y de las primeras décadas del XX, se complacía en ocultar la voz generadora del discurso, éste en cambio, busca explicitarla, y explicitarla en su carácter problémico y heterogéneo, lo que llevará por demás a instaurar en nuestro discurso ficcional un sujeto de identidad sumamente compleja.

Si con Paul Ricoeur (1987) intentamos leer un sentido en la estratificación temporal de *Los pasos perdidos*, veremos que el texto acude en primera instancia a una ubicación fabular de los hechos narrados en una red cronológica que se adscribe a la representación convencional que el hombre hace del tiempo, luego, en un segundo nivel, encontraremos un tiempo apelativo a la reversión histórica, y en un tercer nivel, de fuerte sugerencia metafórica, un estrato donde se pueden sintetizar todos los tiempos posibles, pasado- presente- futuro, en una dimensión que borra toda marca cronológica, y se afianza en una noción mayúscula e integradora, expresiva por demás del más auténtico sentido del tiempo de nuestra América.

Esta dimensión del tiempo involucra una concepción autoral en la que el tiempo es mucho más que sucesión y cronología, más que suma lineal de ayer, hoy y mañana. Con aguda mirada Julio Le Riverend (1988) aprecia esa naturaleza plural y conflictiva del tiempo en toda la praxis artística de Alejo Carpentier, premisa imprescindible para una cabal comprensión de su conciencia histórica.

Tal noción ecuménica del tiempo entendido como síntesis, es expresiva de un universo simbólico donde el tiempo histórico y el tiempo mítico no alcanzan a legitimar fronteras. Carpentier asume en su obra la temporalidad del mito, como expresión auténtica de una identidad, el tiempo del mito, como contrapartida de una concepción unidireccional

y falsamente progresiva del movimiento temporal, como noción que admite la experiencia plural y heterogénea del devenir, y que no distingue jerarquías entre pasado, presente y futuro. Por este camino, es posible conjeturar que haya encontrado en los mitos y cosmogonías amerindias y africanas una interesante dimensión para pensar un modelo de representación de nuestros cronotopos culturales ajeno a la representación occidental, una manera de entender la cualidad del tiempo enraizada en concepciones que, como explica Octavio Paz, “el futuro está en el pasado y ambos en el presente” (1974: 42).

Este modo de entender el tiempo, que tampoco anula el mundo de las cronologías, quizás sea lo más original en *Los pasos perdidos*, precisamente porque ambas nociones no se excluyen, más bien conviven en una expresión integradora. La legitimación de un cronotopo situado en los intermedios de dos mundos, donde definitivamente quedará el personaje al final de su aventura, nos confirma esta idea.

Cuando imposibilitado de regresar a la selva, porque el río ha crecido y borrado las señales de entrada, pero también inconforme con la condena de volver a la civilización, el músico protagonista de esta historia afirma: “Yo vivo aquí de tránsito, acordándome del porvenir [...] porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro” (Carpentier, 1974: 287), está postulando su lugar en un tercer espacio, entre-lugar que en la alteridad, obviamente no desconsidera como paradigma, el universo de las marcas fechables, ni tampoco excluye una percepción integrada del tiempo.

Llegado este momento, el viaje del personaje confirma que no hay ya tiempo ni lugares fijos que integren las partes perdidas, o quizás reencontradas, de este hombre. Sólo en el camino fue posible la utopía de la plenitud, sólo en el camino es posible la búsqueda de una identidad. Por eso me pregunto, si son ciertamente perdidos los pasos del viajero, y si no es el título una inversión irónica del destino del héroe protagonista, espejo significativo del siempre peregrino que fue el propio Alejo Carpentier.

Sin dudas, con *Los Pasos Perdidos* estaremos asistiendo a una original variante del cronotopo narrativo de viaje estudiado por Bajtin. La novela acude a la adición como principio estructurador de la ficción, y al paradigma del itinerario para organizar la fabulación narrativa. En este orden, reedita el modelo clásico en sus principales aristas: recurre al “tiempo de aventuras” validando la heterotemporalidad en relación opuesta a la lógica cronológica; tiende al cruzamiento de las series temporales y espaciales de tal modo que “vemos” el movimiento temporal justamente en los cambios espaciales; y además, pone a funcionar motivos de notable significación identitaria como el regreso y el camino, con la consiguiente imagen del peregrino, figura de extraordinaria recurrencia en la obra carpentereana.

Como relato de viaje, en *Los pasos perdidos* su protagonista, escribe un diario, o hace apuntes fechados del maravilloso mundo que va descubriendo, de manera que la novela encapsula metaficcionalmente estos relatos en su estructura mayor de itinerario, y hasta es posible conjeturar que estos escritos sean la novela que estamos leyendo. También el protagonista es músico y escribe una pieza, que curiosamente se basa en la Odisea. Me pregunto si en evidente reflejo especular y premonitorio de su destino, si se considera que la estructura en abismo que se abre con la representación de la creación, funciona como espejo interno que reduplica significativamente la historia contada.

En este sentido, la escritura adquiere poco a poco una extraordinaria centralidad en la novela. La angustia de la creación, la afasia verbal, la lucha por hacer texto aquella obra que como afirma el personaje es algo que se ha construido en su espíritu, va ocupando el lugar de hilo conductor de la ficción, entrelazándose entonces el viaje con el *Kunstlerroman*, y el *Bildungsroman*.

Significativamente, Eliane Amaral Campello en su excelente estudio sobre la naturaleza del *Kunstlerroman* (2003) asocia la narrativa de artista a los modelos del viaje y del aprendizaje, considerando que en el viaje el artista recorre el camino de la creatividad, y por tanto éste

se revela como proceso de formación de un espíritu artístico y de una obra. Desde esta perspectiva podemos vislumbrar que *Los Pasos perdidos* involucra ambos tópicos, viaje y escritura, en un rico proceso de aprendizaje. El viaje hace nacer una obra, el contacto con América y la virginidad de su mundo devuelve al protagonista el don de la creación, porque América es la imagen, sólo que la obra está en su espíritu, y cuando la pretende textualizar choca con la realidad de que en aquel universo incontaminado falta el papel, vehículo que entroniza el mundo de la ley. Con razón la búsqueda del papel es la llave que lo enajena y lo devuelve a occidente, sin posibilidad de regreso. Irónicamente el arte lo conduce al camino de la identidad, más la escritura lo enajena.

Como hemos visto, en el camino y en el proceso de creación, el artista-viajero encuentra claves para explicarse a sí mismo, sólo en ese espacio intersticial le es posible ir al encuentro de una identidad, porque tanto en el viaje como en la creación la realización humana se consume justamente en el proceso, en el andar, en lo por venir, es en ese lugar fecundamente intermedio que el hombre reconoce su grandeza. Desde esta perspectiva podríamos asegurar que, hombres en el camino, son los preferidos del narrador cubano, toda vez que el discurso del viajero es siempre depositario de un conocimiento adquirido en el andar, es la experiencia histórica, es la búsqueda, y es también la única posibilidad de la utopía.

Como he dicho en algún momento anterior de este ensayo, el modelo narrativo del viaje, en su condición intersticial, revela siempre formas de representación ajenas a la lógica occidental. Vuelvo ahora sobre esta afirmación porque precisamente *Los pasos perdidos* evidencia en su modelación artística esa otra lógica que legitima lo entre-lugar, rico espacio intermediario, paradójico y de tránsito que constituye el perfil de América.

Sabemos que la imagen del viajero es referencia imprescindible cuando se intenta una definición de América. Y qué es *Los pasos perdidos* si no ese intento de definición. De viajeros se hizo nuestro perfil

cuando, intentando recomponer fragmentos de otros imaginarios, el hombre itinerante reproduce otros cronotopos culturales en este espacio de encuentros que es América, a la vez incorpora a su universo coordenadas de este mundo. Así el viajero fija un espacio de mediación, que Carpentier, con extraordinaria originalidad, consigue tematizar en su novela.

También el viajero enuncia los eventos desde una perspectiva privilegiada por su condición naturalmente intersticial, de manera que es extraordinariamente sugerente el hecho de focalizar toda la estrategia comunicativa de esta novela desde la percepción de un sujeto en tránsito.

Con razón se ha dicho que *Los pasos perdidos* es el relato de América por excelencia. Ciertamente, puede asegurarse que en su condición poética hay una definición de América en sus contextos humanos, físicos y culturales. América podría ser leída, en primer lugar, como el reino de los pasos recobrados, si, en un juego irónico con el título de la novela, interpretamos el destino de su protagonista. Para este singular personaje el continente americano es lugar de reintegración, es reencuentro con un lado perdido de su existencia, y es, en su fracaso, el éxito del autoreconocimiento. Los pasos, falsamente perdidos, son los pasos del reencuentro con una identidad, y América es entonces, el camino, el único espacio de las utopías posibles.

Asimismo, leyendo esta novela de Carpentier, América se nos revela como la imagen indecible. En la virginidad del continente el protagonista de este viaje advierte la epifanía de las formas puras. El viaje del artista le permite recuperar el don de la creación en la medida que avanza en su recorrido por una América cada vez más primitiva e incontaminada, don que, como sabemos, no pasará de ser pura percepción poética, revelación imposible de vehicular en palabras, pues en verdad la obra está ante sus ojos y escribirla será siempre acto imposible. En tan agonizante vivencia, el personaje reeditará aquella experiencia de los primeros cronistas incapacitados de nombrar un mundo, y transitará el camino de la creación para concluir que América, como el arte, habita en la grandeza de sus silencios.

Y finalmente, otra lectura puede aducirse de *Los pasos perdidos*, la de una América imagen del porvenir, pues solamente en lo porvenir está el reino de lo incontaminado, según lo expresa el propio personaje tras su larga aventura. Cuando en los momentos finales de la novela el personaje confiesa que solamente cree “en el presente de lo intacto, en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis” (p.287), nos coloca ante la certeza de que América es el comienzo de los tiempos, no un comienzo liberado de la historia, falso mito que el novelista rompe cuando asegura que génesis y futuridad se miran en el espejo de estas tierras americanas, sino origen cargado de historicidad.

De esta manera, génesis y futuridad se definen para el novelista cubano, como los dos grandes tiempos de nuestro continente, y el viaje, el segmento que los une. Es en ese viaje que se han de encontrar, para Alejo Carpentier, los pasos certeros en el largo camino de la identidad.

Río Grande, 2005

REFERENCIAS

- Ainsa, Fernando (1994). “Reflejos y antinomias de la problemática de la identidad en el discurso narrativo latinoamericano”. En: *Identidad Cultural latinoamericana. Enfoques literarios y filosóficos*, La Habana, Ed. Academia.
- Bajtín, Mijail (1986) “Formas del tiempo y el cronotopo en la novela”. En: *Problemas literarios y estéticos*, Ed Arte y Literatura, La Habana.
- Campello, Eliane T. A. (2003) *O Künstlerroman de autoria feminina: A poética da artista em Atwood, Tyler, Piñón y Valenzuela*. Río Grande, Ed. FURG.
- Carpentier, Alejo (1956). *Los pasos perdidos*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1974.
- _____ (1976) *Crónicas*, La Habana, Ed. Arte y Literatura.
- Chiampi, Irlemar (1983). *El realismo maravilloso. Forma y ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila.

- González Echeverría, R. (2000) *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Le Riverend, J. (1988). Conciencia histórica en Carpentier. En: *Revista de Literatura Cubana*, La Habana, Año VI.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
- Pratt, Mary Louise (1999). *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Trad. de Jézio Hernani Bonfim Guerra. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*, Madrid, Ed. Cristiandad.
- Villanueva D. (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Ed. Bello.