

El sentido del fracaso en *Los pasos perdidos*

The Meaning of Failure in The Lost Steps

Sara Choe

Universidad Nacional de Seúl
(COREA DEL SUR)
sara1@snu.ac.kr

Recibido: 26/03/2017

Revisado: 27/03/2017

Aprobado: 14/06/2017

RESUMEN

En *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, el protagonista encuentra el lugar utópico en el interior de la selva: la ciudad de Santa Mónica de los Venados. Sin embargo, este lugar no es un paraíso tomado en su acepción general, además de que el protagonista fracasa cuando desea volver a entrar a ese lugar utópico. En este artículo, analizaremos el sentido del fracaso del protagonista en relación con las ideas del autor sobre lo barroco en América Latina. El objetivo final será mostrar que, para Alejo Carpentier, el movimiento surrealista se corresponde con los buscadores de la utopía en América Latina, poseedora de una cultura barroca. De esta manera, *Los pasos perdidos* sería una alegoría crítica contra el surrealismo que, inevitablemente, estaría destinado al fracaso.

Palabras clave: Barroco. Real maravilloso. Surrealismo. André Bretón.

ABSTRACT

In *The Lost Steps*, by Alejo Carpentier, the protagonist finds the utopian place inside the jungle: the city of Santa Mónica de los Venados. However, this place is not a paradise taken in its general meaning, and the protagonist fails when he wishes to return to that utopian place. In this article, we will analyze the meaning of the failure of the protagonist in relation to the author's ideas about the baroque in Latin America. The ultimate research objective will be to show that, for Alejo Carpentier, the surrealist movement corresponds to the searchers of utopia in Latin America, possessing a baroque culture. In this way, *The Lost Steps* would be a critical allegory against surrealism which, inevitably, is bound to fail.

Keywords: Baroque. The marvelous real. Surrealism. André Bretón.

Utopía como género literario

Desde que Tomás Moro escribió *Utopía*, en 1516, obra que cumplió ya 500 años, este tipo de textos se convirtió en un subgénero literario. Kim Beauchesne y Alessandra Santos hablan sobre su origen, definición y su utilidad en diversas áreas. Históricamente, Tomás Moro acuñó el término en su publicación en latín, titulada *Utopía*. El relato describe una comunidad ideal y la palabra utopía es un juego que combina dos términos griegos: *ou-topos* (sin-lugar) y *eu-topos* (buen-lugar). Lo más importante es que se consideró como un concepto, como una teoría social e, incluso, como un método (Beauchesne & Santos, 2011, p. 2).

En el género de la literatura utópica, el viaje para buscar la mejor vida es un tema esencial, porque hay que llegar al *eu-topos* (buen-lugar) que está en un *ou-topos* (no-lugar). Los viajeros salían de su propio mundo problemático para buscar un buen lugar en otro mundo exótico, como América Latina, por ejemplo. En un estudio de Edgardo Horacio Berg sobre Ricardo Piglia, afirma que “desde que Tomás Moro escribió *Utopía*, el relato de un viajero perdido en una isla y el descubrimiento ocasional de una sociedad, diferente y alternativa, constituirá un tópico recurrente y un lugar común en la historia del género” (Berg, 2006, p. 41). Por esta razón, *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier sería una novela utópica.

Los pasos perdidos trata de la historia de un viaje que lleva al narrador-protagonista anónimo a remontar el río Orinoco, en Venezuela, para buscar un primitivo instrumento musical y escapar de su vida ordinaria. Carlos Fuentes también dice que “*Los pasos perdidos de Alejo Carpentier repite el viaje más antiguo de los hombres del Viejo Mundo en busca del Mundo Nuevo*” (Fuentes, 1990, p. 122). En esta novela, podemos observar la imagen del viajero prototípico. El protagonista es un compositor cansado de la vida en Nueva York. Su grito muestra su estado anímico: “¡Vacío!... ¡Estoy vacío! ¡Vacío!” (Carpentier, 1953, p. 25, citamos por esta edición). El sentimiento de cansancio o aburrimiento es la señal de un primer paso para imaginar otro mundo.

La huella más evidente de la literatura utópica, en la novela de nuestro estudio, es la palabra “*allá*”. La obra de Carpentier sigue la forma de un diario del narrador-protagonista, que escribe la palabra “*allá*” en cursivas, con el fin de denominar el otro espacio y para marcar la división con el

mundo donde vive: *“De pronto, una forma conocida me hizo detenerme, titubeando, con la sensación extraña de que no había viajado, de que siempre estaba allá, en algunos de mis tránsitos cotidianos, en alguna mansión de lo impersonal y sin estilo”* (p. 61); *“Quien tan piafante y vivaz se mostraba en el desorden de nuestras noches de allá, era aquí la estampa del desgano”* (p. 100). Al final de su búsqueda, el protagonista encuentra el lugar utópico, por lo menos para él mismo, en el interior de la selva: la ciudad de Santa Mónica de los Venados. Sin embargo, este lugar no es un paraíso tomado en su acepción general, además de que el protagonista fracasa cuando desea volver a entrar a ese lugar. En nuestro trabajo, analizaremos el sentido del fracaso del protagonista en relación con las ideas del autor sobre el barroco en América Latina.

Variación del género utópico

Según palabras del Adelantado, personaje fundador de Santa Mónica de los Venados, la ciudad no es totalmente un “buen lugar”, porque también incluye “males”. El Adelantado pone énfasis en la brutalidad de ese lugar:

Él [el Adelantado] no pretende que esto sea algo semejante al Paraíso Terrenal de los antiguos cartógrafos. Aquí hay enfermedades, azotes, reptiles venenosos, insectos, fieras que devoran los animales trabajosamente levantados; hay días de inundación y días de hambruna, y días de impotencia ante el brazo que se gangrena. Pero el hombre, por muy largo atavismo, está hecho a sobrellevar tales males. (p. 197)

No solo la naturaleza, sino los hombres de la ciudad nos muestran la brutalidad. El ejemplo más patente es un episodio relacionado con Nicasio, un personaje expulsado de Santa Mónica de los Venados. Se trata de un leproso que antes era un buscador de oro. Cuando el Adelantado encontró la tierra donde fundaría Santa Mónica de los Venados, Nicasio ya estaba enfermo y residía en ese lugar, pero se le prohíbe acercarse a la población, después de fundada como ciudad. Su cuerpo representaba un tipo de los “males” señalados en la cita anterior. Para administrar la ciudad, el fundador tiene que luchar contra las amenazas a la comunidad y decide que lo mejor es expulsar a este personaje. Por su parte, para Nicasio, el amor con otro cuerpo está bloqueado

existencialmente: *“Nicasio, que ha sido tratado como un criminal avant la lettre, viviendo un asilamiento inhumano, se asume finalmente como tal y comete un crimen”* (Ferrari, 2002, p. 224).

Nicasio se acerca con frecuencia a la ciudad violando el tabú de la prohibición y, al mismo tiempo, poniendo de relieve su existencia. Un día, trata de violar a una niña de unos ocho años y termina desgarrándole el sexo con las manos. Viola lo más puro en la ciudad con lo cual se convierte en el mal auténtico. En consecuencia, el sistema de la ciudad procede a cumplir una sentencia con un mayor castigo que la expulsión: se le condena a muerte. Al ejecutar el castigo contra Nicasio, quien levanta el arma para matarlo es el protagonista, pero cuando ve los ojos del sentenciado, no puede dispararle. Sus ojos sin párpados carcomidos por la lepra parecían casi sin vida. Nicasio era un sospecho del más indignante atropello que había destrozado a una niña, contaminándola con su mal. El Adelantado pensaba que debía ser matado, pero el protagonista vacila frente a la decisión de condenar. En vez del protagonista, interviene Marcos, el hijo del Adelantado, el cual lo mata sin vacilación descargando el fusil sobre el rostro de Nicasio. La descripción de la ejecución nos muestra la combinación de la brutalidad natural y la humana:

Nicasio seguía arrodillado en el mismo lugar, pero su rostro se estaba desdibujando, emborronando, perdiendo todo contorno humano. Era una mancha encarnada que se desintegraba a pedazos y se escurría a lo largo del pecho, sin prisa, como una materia cerosa que se estuviera derritiendo. Al fin terminó la colada de sangre, y el torso se vino adelante sobre la yerba mojada. De súbito arreció la lluvia y fue la noche. Era Marcos, ahora, quien llevaba el fusil. (p. 234)

La muerte de Nicasio se describe con la desaparición de su rostro y de su cuerpo que pierde la calidad de ser humano. Nicasio pierde la forma del cuerpo tanto en la vida como en la muerte. La lluvia, como símbolo de la naturaleza, se encarga de borrar los últimos rastros de ese cuerpo.

La muerte brutal de Nicasio recuerda la muerte de fray Pedro, y el texto dice que este fraile era el segundo que moría “así”. Su nombre se corresponde con el de uno de los primeros misioneros en llegar a América, al Nuevo Mundo, fray Pedro de Gante, nacido en Bélgica. Nuestro fray Pedro también es un misionero que coopera con el Adelantado en la ciudad de Santa Mónica de los Venados:

En respuestas a mis primeras preguntas, se me confirma la muerte de fray Pedro: su cadáver fue hallado, traspasado de flechas y con el tórax abierto, por uno de los hermanos de Yannes. Como tremendo aviso a quienes pretendieron hollar sus dominios, los indios bravíos pusieron el cuerpo mutilado en una curiara, llevada luego por las aguas hasta donde la encontrara el griego, cubierta de buitres, a la orilla de un caño. «Es el segundo que muere así», comenta el Carpintero [...]. (p. 266)

El cadáver de fray Pedro termina devorado por los buitres. Cuando oye la historia de la muerte de fray Pedro al regresar a la selva intentando volver a la Ciudad de Santa Mónica de los Venados, al protagonista le recuerda la muerte de muchos personajes anónimos que murieron de la misma manera:

Pero no acabo de hallar en su terrible muerte el horror que me causaron otras muertes de hombres que no sabían por qué morían, invocando a la madre o tratando de detener, con las manos, el desfiguro de un rostro ya sin nariz ni mejillas. (p. 264)

En la ciudad de Santa Mónica de los Venados, la muerte brutal no es acontecimiento peculiar sino que forma parte de lo cotidiano. Aquí, no se pretende ocultar la crueldad universal de los humanos ni del ambiente natural.

La utopía de lo barroco

La destacada brutalidad de los humanos y de la naturaleza se puede explicar con el concepto de “lo barroco y lo real maravilloso” de Alejo Carpentier. El escritor cubano dice que América Latina es la tierra elegida del barroco por el espíritu criollo. Carpentier define su idea sobre lo maravilloso:

“Por lo tanto, debemos establecer una definición de lo maravilloso que no entrañe esta noción de que lo maravilloso es lo admirable porque es bello. Lo feo, lo deforme, lo terrible, también puede ser maravilloso. Todo lo insólito es maravilloso” (Carpentier, 1990, p. 184).

Y “lo real maravilloso” crea un estilo de lo barroco. El factor más importante de lo barroco no tiene “eje central”:

Tenemos, en cambio, el barroco, constante del espíritu, que se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central -no siempre manifiesto ni aparente- (en la Santa Teresa de Bernini es muy difícil

determinar la presencia de un eje central) se multiplican lo que podríamos llamar los «núcleos proliferantes» (Carpentier, 1990, p. 172)

Podemos denominar, entonces, lo barroco de Alejo Carpentier como multi-centralismo o no-centralismo. En este sentido, revisaremos la configuración del tiempo en la ciudad de Santa Mónica de los Venados.

El tiempo de lo barroco

Diario de Venezuela es un documento sustancial y su confección abarca un espacio-tiempo de *Los pasos perdidos*. Como el título nos avisa, ese libro es un diario del autor cuando estaba viajando por Venezuela. El diario apunta normalmente las fechas, pero Armando Juan Raggi Rodríguez, el editor del *Diario*, en el prólogo advierte un error de Alejo Carpentier sobre las fechas: “Al revisar la numeración dada por el autor a las páginas mecanuscritas del documento que compone el *Diario* se nota la falta y recorte de algunas de ellas [...]” (Carpentier, 2014, p. 25)

cuando se revisan las fechas para ver cuánto tiempo se perdió, se observa que no hay días perdidos, por lo cual da la impresión de ser un error -bastante común por lo demás- de Carpentier a la hora de numerar sus manuscritos. (Carpentier, 2014, p. 25).

En nuestro texto, el protagonista lleva un diario también desde la parte 4 (miércoles, 7 de junio) hasta la parte 25 (domingo, 24 de junio). Parece lineal, pero cuando se examinan con cuidado las fechas, podemos encontrar una discordancia en la parte 10, igual que en el *Diario*. Sin embargo, nuestra hipótesis es que Carpentier considera la posibilidad de buscar el sentido en la discordancia si se la considera como una técnica de lo barroco. Veamos las fechas registradas en la novela:

Tabla 1. Tiempo de la novela

Parte	Fecha	Parte	Fecha	Parte	Fecha
1-3	X	13	Viernes, 15 de junio	24	Sábado, 23 de junio
4	Miércoles, 7 de junio (Inicio del viaje)	14	Noche del viernes	25	Domingo, 24 de junio (Llegada a Santa Mónica de los Venados)
5	Jueves, 8 de junio	15	Sábado, 16 de junio	26	27 de junio
6	Viernes, 9 de junio	16	Noche del sábado	27-33	X
7	Sábado, 10 de junio	17	Domingo, 17 de junio	34	18 de julio
8	11 de junio	18	Lunes, 18 de junio	35	Más tarde
9	Más tarde	19	Tarde del lunes	36	20 de octubre
10	Martes, 12 de junio	20	Martes, 19 de junio	37	8 de diciembre
11	Miércoles, 13 de junio	21	Tarde del martes	38	9 de diciembre
12	Jueves, 14 de junio	22	Miércoles, 20 de junio	39	30 de diciembre
		23	Jueves, 21 de junio	Fin de la novela	Caracas, 6 de enero de 1953 (Aparición de Alejo Carpentier)

En la parte 7, el día 10 es un sábado de junio. Y la siguiente parte registra 11 de junio, naturalmente, sería domingo. Entonces, el día 12 debería ser lunes, pero en el texto dice que era martes. ¿Qué ocurre con el tiempo en la parte 9, que solo indica “Más tarde”? Con base en la nota de Alejo Carpentier, que deja al final de la novela: “Caracas, 6 de enero de 1953”, podemos deducir que el año justo que tiene un “miércoles 7 de junio”, la primera fecha que aparece en la novela, es 1950. Y que “el martes 12 de junio” le corresponde al año 1951, según el calendario gregoriano que se utiliza de manera oficial en todo el mundo. Por consiguiente, la frase “Más tarde” de la parte 9 significa el paso de un año entre “11 de junio” (parte 8) y el “Martes 12” (parte 10).

Luego, hasta la parte 25, el año sigue siendo 1951. En ese año, el 24 de junio fue domingo. En la parte 35, vuelve a aparecer el paso del tiempo indicado con “Más tarde”. Según nuestra deducción, “Más tarde” indica el paso de un año, por ende, a partir del fragmento 35, el año de la enunciación debe ser 1952. Como la última parte tiene la fecha 30 de diciembre, se explica bien la nota del autor para el final de la novela: 6 de enero de 1953. Sin embargo, en el relato, se describe como instantáneo el tiempo de “Más tarde”, porque no tiene ningún cambio el ambiente de la escena con el paso del tiempo. La parte 8 termina con la frase siguiente: “*Me quedé solo contemplando el fuego. Hacía mucho tiempo que no contemplaba el fuego*” (p. 87). Y enseguida, “Más tarde”, la parte 9 empieza: “*A poco de quedar solo frente al fuego oí algo como pequeñas voces en un rincón de la sala*” (p. 87).

El tiempo en la ciudad de Santa Mónica de los Venados parece detenido aunque pasa el tiempo del calendario. De hecho, el protagonista denomina al Valle de las Mesetas que está al pie de la ciudad como Valle del Tiempo Detenido, al final de la novela:

La verdad, la agobiadora verdad -lo comprendo yo ahora- es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido. (p. 278)

En el penúltimo párrafo de la novela, el protagonista dice su opinión sobre el tiempo:

Yannes me tiende un pasaje para embarcar con él, mañana, en el *Manatí*. Navegaré, pues, hacia la carga que me espera. Alzo los ojos ardidos hacia la enseña floreada de *Los Recuerdos del Porvenir*. Dentro de dos días, el siglo habrá cumplido un año más sin que la noticia tenga importancia para los que ahora me rodean. Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. (pp. 278-279)

Para el protagonista, el tiempo de la selva tiene un rasgo diferente de Occidente. En primer lugar, el tiempo no controla a los hombres: “*Pero aquí todos son tan dueños de su tiempo, que una espera de quince días no promueve la menor impaciencia.*” (p. 273). Y en segundo lugar, la selva está en la otra edad, con el vuelo de tres horas, se puede regresar a la edad del Génesis:

Me admiro al saber que esta ciudad de Henocho, aún sin fraguas, donde acaso oficio yo de Jubal, está a tres horas de vuelo de la capital, en línea recta. Es decir, que los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá*, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente -como si lo de acá no fuese también *el presente* - por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medioevo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo. (p. 235-236)

En este lugar, el concepto de los tres tiempos -pasado, presente, futuro- están mezclados:

[...] porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; [...] sólo creo ya en el presente de lo intacto [...] (p. 257):

“Me sentía preso, secuestrado, cómplice de algo execrable, en este encierro del avión, con el ritmo de tres tiempos, oscilante, de la envergadura empeñada en lucha contra un viento adverso que arrojaba [...]” (p. 43).

En síntesis, el tiempo de la ciudad de Santa Mónica de los Venados no tiene eje central. Los personajes tienen su propio tiempo. Andrea Kurz, en su estudio que investiga la influencia de Thomas Mann en Alejo Carpentier, afirma que Santa Mónica de los Venados es un espacio sin tiempo donde se puede vivir independientemente del tiempo (Kurz, 2005, p. 134). Y añade que Carpentier *“se ocupa de la cuestión de si una vida atemporal es posible, si la convivencia simultánea, en la América Latina, de diferentes épocas históricas repercute en la percepción del tiempo de un individuo concreto”* (Kurz, 2005, p. 134). Sin embargo, esto no insiste en que el ser humano sea todo poderoso. En el próximo apartado, veremos cómo funciona el título en el contexto de lo barroco.

Lo real maravilloso como los pasos perdidos

La novela *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, publicada en 1953, tiene un vínculo con André Breton, el precursor del movimiento surrealista en Francia. Ante todo, su título nos muestra la relación entre ambos. Al publicarse, *Los pasos perdidos* alcanzó gran éxito. Se tradujo a varios idiomas con un título muy apegado al original. En cambio, la edición francesa es distinta ya que se intituló como *Le Partage de Eaux*, que en español significa ‘el parteaguas’ o ‘la línea divisoria de las

aguas', para evitar la confusión con la obra del mismo título de André Breton. En la traducción francesa, entonces, el título hubo de alterarse para evitar la coincidencia con el del libro de André Breton (*Les pas perdus*, 1924), siendo reemplazado por el de *Le partage des eaux*, con la autorización del mismo Carpentier (Santander, 1965, p. 100).

Jason Wilson afirma que Alejo Carpentier se apropió de dos términos del vocabulario de Breton y los utilizó contra el teórico y escritor surrealista. El primero, relativamente conocido, es "*le merveilleux* (lo maravilloso)" y el segundo es "*pas*" o "*pasos*":

The second term he appropriated -'pas' or 'pasos'- comes in the title of Carpentier's quest novel *Los pasos perdidos*, 1953 (*The lost steps*, 1956), a title which appropriates (and ultimately subverts) André Breton's 1924 collection of essays *Les Pas perdus* (*Lost Steps*). (Wilson, 2005, p. 71).

Sin embargo, nuestro texto de estudio no es un homenaje a Breton. Primero, no podemos encontrar ninguna referencia a los *Les Pas Perdus* (1924) en la novela. *Les Pas Perdus* nos muestra la evolución del pensamiento del teórico y escritor francés. *Les Pas Perdus* es la primera colección de los ensayos críticos, escritos entre 1917 y 1923, de André Breton. En este período, el autor todavía era joven y estaba desarrollando su idea sobre el surrealismo. Por eso, este libro documenta la ruta ideológica desde su entusiasmo de los primeros días, pasando por la entrada y la salida del tumultuoso movimiento Dadá, para llegar finalmente a la mezcla de anécdota personal y aserción programática que precede al primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924) (Polizzotti, 1996, p. xi). Por su parte, como hemos dicho antes, la novela del autor cubano trata de un viaje por el río Orinoco y sobre el tiempo detenido, aquí no hay semejanza con el libro francés.

Segundo, los dos intelectuales, en realidad, no se llevaban bien. Ciertamente, hubo una relación entre Alejo Carpentier y André Breton, pese a que no fue tan íntima: Jason Wilson nos explica el inicio de dicha relación: "*In 1928 he arrived in Paris as a 24-year-old Cuban [...] escaping on the surrealist poet Robert Desnos-journalist's documents. Desnos was his quick entry into surrealism and he couldn't have found a better guide.*" (Wilson, 2005, p. 69). Luego, André Breton excluyó a Robert Desnos de su listado de surrealistas y se convirtieron en enemigos. Jason Wilson

explica la actitud hostil de Carpentier contra Breton relacionando con esta anécdota entre Desnos y Breton.

De todos modos, resulta evidente que el autor cubano tenía una opinión contrapuesta hacia el surrealismo francés. Podemos apreciarla en la descripción que el protagonista hace de Mouche, en la novela:

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, barajando los bellos nombres de las constelaciones. (p. 28)

Como la pintora canadiense había sido la amante de un poeta muy conocido por sus ensayos sobre Lewis y Ana Radcliff, Mouche, alborozada, volvía a moverse en terrenos de surrealismo, astrología, interpretación de los sueños, con todo lo que esto acarrea consigo. Cada vez que se encontraba -y no era frecuente, sin embargo- con una mujer que, según decía en tales casos, «hablaba su mismo idioma», se entregaba a esa nueva amistad con una dedicación de cada hora, un lujo de atenciones, un desasosiego, que llegaban a exasperarme. (p. 72)

Mouche, en francés significa mosca, es surrealista en el texto y se refiere a la amante del protagonista. Su nombre nos recuerda la obra teatral de Jean-Paul Sartre, *Les Mouches* (1943). En este drama, las *mouches* son un símbolo del delito. En nuestro texto, Mouche es un personaje fastidioso para el narrador-protagonista. El narrador-personaje anónimo empieza el viaje con Mouche, pero la francesa no puede adaptarse al nuevo ambiente de la selva y se enferma de paludismo. El narrador-personaje toma una decisión y la devuelve a la ciudad:

Hemos despachado a Mouche con la concertada ferocidad de amantes que acaban de descubrirse, inseguros aún de la maravilla, insaciados de sí mismos, y proceden a romper todo lo que pueda oponerse a su próximo acoplamiento. La hemos metido en la canoa de Montsalvatje, envuelta en una manta, llorosa, casi inconsciente, haciéndola creer que la siga en otra embarcación, [...] de todos modos, Mouche no puede seguirnos. (pp. 155-156)

En *Los pasos perdidos*, la surrealista no es capaz de vivir la vida auténtica. La actitud hostil de Carpentier no solo contra André Breton sino el contra surrealismo aparece más evidente en una conferencia. En su discurso, André Breton aclara la diferencia entre surrealismo y lo barroco:

Ahora bien, si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo muy rara vez lo buscaba en la realidad. Es cierto que los surrealistas supieron ver por primera vez la fuerza poética de una vitrina, la fuerza poética de un letrero popular, de un cartel, de una fotografía, de una feria, pero más a menudo era lo maravilloso fabricado premeditadamente. [...] Lo real maravilloso, en cambio, que yo defiendo, y es lo real maravilloso nuestro, es el que encontramos al estado bruto, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano. Aquí lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano. (Carpentier, 1990, p. 187)

En el prólogo de *El reino de este mundo* crítica más duramente todavía a los surrealistas franceses:

[...] ¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la *fête foraine*, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo? [...] A fuerza de querer suscitar lo maravilloso a todo trance, los taumaturgos se hacen burócratas. (Carpentier, 1949, p. 13)

Por último, los títulos de cada autor tienen su propio sentido en su propia cultura, así que los significantes son iguales mientras que los significados son diferentes. En el caso de *Les Pas Perdus* (1924), el sentido literal como 'los pasos perdidos' es ininteligible en el texto, pero para los franceses nativos, '*les pas perdus*' podría tener otro sentido, como 'la sala de espera':

"Lost steps? But there's no such thing!" Breton's heroine Nadja exclaims in response to the book he hands her. She is right, of course, but only if we stick with her literal reading. Actually, the title -*Les Pas Perdus* in the original- evokes not so much loss (although this, too, is present) as aimlessness; it inevitably recalls for its French audience the locution *salle de pas perdus*, the waiting room of a train station, where expectant travelers errantly pace. Like many of Breton's titles, this one acts as a billboard: the following writings, individually and as a whole, form above all a record of imminent departure. (Mark Polizzotti, 1996, xi)

Polizzotti explica el matiz de "*les pas perdus*" en su locución original y que dicho sentido tendría relación con su contenido. Se trataría de un estado de espera a la entrada o partida. Por su lado, "los pasos perdidos" de Alejo Carpentier significa un estado de la pérdida o de la expulsión. Entonces, ¿por qué el autor cubano toma ese título para su novela? Con base en la comparación con el surrealismo, Carpentier quiere mostrar la situación de los pasos perdidos como una realidad, y enfatizar que no se debe a la imaginación del protagonista ni a la fabricación, como ocurre con los productos del surrealismo.

El fracaso del protagonista

El protagonista se confronta con la realidad que lo rechaza. Sus pasos se pierden sin saber la razón. Esta realidad es lo real maravilloso del mundo barroco en América Latina, según dice el autor mismo. En el texto, el protagonista declara: *“En Santa Mónica de los Venados, mientras estoy con los ojos abiertos, mis horas me pertenecen. Soy dueño de mis pasos y los afinco en donde quiero”* (p. 268), pero su ambición de ser dueño fracasa al final. Este fracaso diferencia esta novela de otras obras del género utópico. Los buscadores del texto, como Nicasio, Mouche y otros personajes también fracasaron por causa de las enfermedades.

El caso de Yannes es el de un típico buscador que quiere encontrar oro y diamantes en la selva. Cuando encuentra la mina, pierde su propio carácter para proteger la exclusiva posesión:

Pero noto que hay algo cambiado en los rasgos del griego: sus ojos, de mirada tan penetrante y segura, están como inquietos, desconfiados, no acabando de descansar en nada. Parece nervioso, impaciente, y es difícil tener con él una conversación hilvanada. Cuando narra algo, se atropella o vacila, sin detenerse largo tiempo sobre una idea, como antes hacía. De súbito, con aire de conspirador, me ruega que lo lleve a mi habitación. Allí cierra la puerta con llave, asegura las ventanas y me muestra, a la luz de la lámpara, un tubo de metoquina, vacío de comprimidos, en que hay unos cristalitos como de vidrio. (p. 275)

En conclusión, en la novela de nuestro estudio, todos los buscadores fracasan en dos sentidos: primero, porque no pueden cumplir su misión; segundo, pese a que encuentran su objeto de búsqueda, se pierden sus características esenciales, que podrían ser los rasgos de su identidad. En cuanto al protagonista, tiene que volver a la vida de Sísifo de antes:

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto -ahora trunco- que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui. Yannes me tiende un pasaje para embarcar con él, mañana, en el Manatí. Navegaré, pues, hacia la carga que me espera [...] Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo. (p. 278)

Sin hacer caso de la situación personal del protagonista, el lugar utópico en el texto, la ciudad de Santa Mónica de los Venados podría volver a aparecer algún día:

Alguien dice, detrás de mí, que el río ha descendido notablemente en estos últimos días. Reaparecen muchas lajas sumergidas y los raudales se erizan de espolones rocosos, cuyas algas dulces mueren a la luz. Los árboles de las orillas parecen más altos, ahora que sus raíces están próximas a sentir el calor del sol. En cierto tronco escamado, tronco de un ocre manchado de verde claro, empieza a verse, cuando la corriente se aclara, el Signo dibujado en la Corteza, a punta de cuchillo, unos tres palmos bajo el nivel de las aguas. (p. 278)

La novela termina dejando abierta la posibilidad de que depende del nivel de las aguas el que vuelva a aparecer la ciudad otra vez, de la providencia de la naturaleza.

Conclusión

En *Los pasos perdidos*, se menciona varias veces la anécdota bíblica del “Arca de Noé”. Es la construcción de la nueva edad al mismo tiempo que la destrucción de la edad antigua. Es una imprecación y una bendición. El primer epígrafe comienza con la maldición bíblica de Dios: “*Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad. (Deuteronomio 28-23-28)*”. El tercero también es una maldición del *Libro de Chilam-Balam*: “[...] *será el tiempo en que tome camino, en que desate su rostro y hable y vomite lo que tragó y suelte su sobrecarga*”. El penúltimo epígrafe es un salmo: “*Cánticos me fueron tus estatutos.*” (*Salmo 119*). Y el último, es de Quevedo: “*lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo*” (Quevedo, *Los sueños*).

El sentido enlazado de los epígrafes coincide con la historia de la novela. Comienza con la maldición de la civilización pasando por la creación de la ciudad y, luego, todos mueren. En nuestro trabajo, no todos son mueren, pero fracasan.

Los pasos perdidos representa un mundo de lo barroco. Cuando leemos el texto, estamos en el ambiente del “buen salvaje”, pero inmediatamente entramos en “lo brutal de lo salvaje”, incluyendo la crueldad de lo humano. Para Alejo Carpentier, el movimiento surrealista corresponde a los buscadores de la utopía en América Latina. Y *Los pasos perdidos* es una gran alegoría crítica de esta tendencia. Ellos inevitablemente están destinados al fracaso. Lo real maravilloso de América

Latina es un estado de lo barroco. Por eso, el hijo del fundador de la ciudad de Santa Mónica de los Venados es un mestizo, al que Alejo Carpentier considera como núcleo de lo real maravilloso de la tierra de América Latina. Ellos tampoco aspiran al mundo de “allá”:

«El oro -dice el Adelantado- es para los que regresan allá.» y ese *allá* suena en su boca con timbre de menosprecio -como si las ocupaciones y empeños de los de *allá* fuesen propias de gente inferior-. Es indudable que la naturaleza que aquí nos circunda es implacable, terrible, a pesar de su belleza. Pero los que en medio de ella viven la consideran menos mala, más tratable, que los espantos y sobresaltos, las crueldades frías, las amenazas siempre renovadas, del mundo de *allá*. (pp. 237-238)

Para el Adelantado, la palabra “allá” representa la civilización, a diferencia del uso de los buscadores, y no tiene ninguna aspiración por la vida de *allá*, sino que quiere vivir bien en el “aquí”. El protagonista de *Los pasos perdidos* quiere volver allá (la selva), pero fracasa y tiene que retornar al destino de Sísifo y navegará hacia la carga que lo espera. De esta manera, *Los pasos perdidos* es una novela utópica más avanzada que el texto utópico tradicional de Tomás Moro. La novela no ofrece una manera fácil para llegar a la utopía como la conjunción de dos lugares: civilización y naturaleza, pero la cadena del fracaso de los buscadores, paradójicamente, hace soñar en la manera de vivir “aquí”, como se vive en este mundo de los pasos perdidos.

Referencias

- Beauchesne, K. y Santos, A. (2011). The Theory and Practice of the Utopian Impulse in Latin America. En Kim Beauchesne y Alessandra Santos (eds.), *The Utopian Impulse in Latin America*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Berg, E. (2006). La novela que vendrá después: apuntes sobre Ricardo Piglia. En Daniel Mesa Gancedo (coord.), *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Breton, A (1924). *The Lost Steps*. Trad. Mark Polizzotti. Lincoln: University of Nebraska, 1996.
- Carpentier, A (1949). *El reino de este mundo*. En *Obras completas de Alejo Carpentier. 2: El reino de este mundo y Los pasos perdidos* (pp. 13-129). México: Siglo Veintiuno Eds., 1985.
- _____ (1953). *Los pasos perdidos*. En *Obras completas de Alejo Carpentier. 2: El reino de este mundo y Los pasos perdidos* (pp. 130-416). México: Siglo Veintiuno Eds., 1985.
- _____ (1990). *Obras completas de Alejo Carpentier. 13: Ensayos*. México: Siglo Veintiuno Eds.
- _____ (1999). *Los pasos perdidos*. Madrid: Alfaguara.
- _____ (2014). *Obras completas de Alejo Carpentier. 17: Diario de Venezuela (1951-1957)*. Pról. Armando Juan Raggi Rodríguez. México: Siglo Veintiuno Eds.

- Ferrari, G. (2002). Enfermedad, cuerpo y utopía en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y en *Pájaros de la playa* de Severo Sarduy. *Hispanic Review*, 70 (2), 219-241.
- Fuentes, C. (1990). *Valiente mundo nuevo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Kurz, A. (2005). Alejo Carpentier y Thomas Mann: dos guerras del tiempo. *Casa de las Américas*, 238, 129-136.
- Polizzotti, M. (1996). Preface: Steps Meandering and Guided. En André Breton, *The Lost Steps* (pp. xi-xxi). Lincoln: University of Nebraska.
- Santander, C. (1965). Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier. *Atenea*, 400, 99-126.
- Wilson, J. (2005). Alejo Carpentier's Re-invention of America Latina as Real and Marvellous. En Stephen M. Hart y Wen-chin Ouyang (eds.), *A Companion to Magical Realism* (pp. 67-78). Tamesis: Boydell & Brewer.