

ARTÍCULO ORIGINAL

Los pasos perdidos de Alejo Carpentier: las vacaciones de Sísifo

Los Pasos Perdidos, by Alejo Carpentier: Sysyphus's Vacations

ROSA PELLICER

Universidad de Zaragoza, España.

RESUMEN

El artículo considera que el carácter del innominado narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier es el de un fingidor, carente de voluntad, que trata de engañarse a sí mismo y a los demás. La revisión de la función de algunos mitos clásicos, sobre todo las referencias a Sísifo y Prometeo, así como la actitud hacia quienes lo rodean confirman que el viaje iniciático no ha servido para convertirse en el otro que pudo llegar a ser. Al no ser capaz de superar sus propias limitaciones, así como las de su pertenencia cultural, el regreso a un mundo primigenio es imposible.

PALABRAS CLAVE: Alejo Carpentier, Sísifo, Prometeo, *Los pasos perdidos*, mitos clásicos.

ABSTRACT

The article considers that the nameless feature of *Los Pasos Perdidos's* writer-character is that of an individual that pretends to be someone else, lacking will, who tries to fool himself and everybody else. The review of the function of some classic myths, most of all the references to Sysyphus and Prometheus, as well as the attitude towards those who surround him, confirm that the initiation trip did not suit himself in order for him to become the other individual he would have been. As he was not able to overcome his own limitations, as well as those of his cultural pertinence, the return to a primitive world is impossible.

KEYWORDS: Alejo Carpentier, Sisyphus, Prometheus, *Los pasos perdidos*, classical myths.

La experiencia del viaje en el espacio y en el tiempo, que lleva al innominado protagonista de *Los pasos perdidos* (1953) de Nueva York a la selva venezolana, y del siglo XX a los primeros días del Génesis, se presenta bajo la forma de un diario a partir del capítulo segundo. Ahora bien, como se ha señalado repetidamente, no se trata de un verdadero diario, sino de unas memorias, ya que existe una distancia

entre la escritura y la experiencia; el narrador no podía escribir durante el viaje debido a los acontecimientos del trayecto y al carecer de papel y tinta. El relato enmarcado de sus aventuras coincide con la elaboración del resto del texto. Por otra parte, hay que tener presente la sugerencia de que la novela se conforma, al menos en parte, con los artículos periodísticos que el narrador-protagonista redacta para su publicación en un diario norteamericano. Así, en un primer momento, ante la posibilidad de que su mujer, Ruth, esté esperando un hijo, decide aceptar una suma considerable de dinero que le ofrece un periódico por la exclusiva de su relato, «exclusividad de innumerables mentiras»: «Lo que venderé, pues, es una patraña que he ido repasando durante el viaje». Pero no solo va a narrar una serie de «patrañas», sino que también va a copiar «una novela famosa de un escritor sudamericano», para así, dice el narrador, «dar veracidad a mi relato» (Carpentier, p. 300), clara alusión a *La vorágine* de José Eustasio Rivera y a *Canaima* de Rómulo Gallegos. Sin embargo, tras la publicación de la entrevista de Mouche, le devuelven las cuartillas de su reportaje y tiene que vender su relato a «vil precio a una revista de cuarto orden» (p. 312). Si esto fuera así, como apuntó Gustavo Pérez Firmat (1984), la primera versión de la novela estaría escrita en inglés y habría que suponer la intervención de un traductor invisible, ya que en diversos lugares el narrador alude a que apenas se maneja en el idioma de su infancia; ese idioma que le parece poco apto para la ejecución de una obra coral. Es decir, asume el español como si fuese una lengua extraña, que olvida en cuanto regresa de su aventura.

A las «historias mentirosas» destinadas a la prensa hay que añadir que, al comienzo del cuarto capítulo, el protagonista-narrador juega a considerar su viaje como una historia «maravillosa» de la conquista, pensando ya en una futura novela:

somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa. Fray Pedro es nuestro capellán [...] El Adelantado bien puede ser Felipe de Utre. El griego es Micer Codro, el astrólogo. Gavilán pasa a ser Leoncico, el perro de Balboa. Y yo me otorgo, en la empresa, los cargos del trompeta Juan de San Pedro [...] esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando. (Carpentier, 1985, pp. 221-222)

Una vez más la empresa está marcada por la impronta de los libros y la futura novela se contamina, también en este punto, de falsedad y de apariencias. En cualquier caso, el texto que leemos es lo que el protagonista logró crear, en vez del treno que se proponía componer.

El relato de la aventura del innominado protagonista de *Los pasos perdidos* está mediatizado por la cultura. Como se ha señalado con insistencia, la experiencia nunca es directa, pues todo lo narrado alude a otros textos. Como señalara Eduardo González (1971), «puede ser que la aventura solo sea posible, como “aventura”, en el Texto (*textum/tejido*)» (p. 590). Por un lado, está el asunto de las fuentes; por otro, las excesivas alusiones culturales y, por supuesto, la insistencia en el modo alegórico, tan carpenteriano.⁽¹⁾ Los libros también acompañan al resto de los personajes. A Mouche le atribuye lo peor de la tradición occidental, representado por «su dogmático apego a ideas y actitudes conocidas en las cervecerías de Saint-Germain-des-Prés» (p. 92) ya que para ella (y para él) todo remite a una referencia cultural de moda («sus juicios siempre respondían a

una consigna estética del momento») (p. 134); al griego Yannes lo acompaña la *Odisea*; a Fray Pedro, un *Liber Usualis*, a Rosario, la *Historia de Genoveva de Brabante* y las vidas de santos, cuya lectura ingenua, «Lo que los libros dicen es verdad» (Carpentier, 1985, p. 165), sirve para oponerla a la amante francesa. Cabe también mencionar que los recuerdos de infancia se asocian a la lectura del *Quijote*, cuyas referencias se limitan a comienzo del primer capítulo, y a la «Canción a las ruinas de Itálica» de Rodrigo Caro, cuyos primeros versos se citan en varias ocasiones con algún error que otro. El amontonamiento de relatos, historias, fábulas, argumentos teatrales y operísticos, leyendas medievales, o teogonías impide que haya un ordenamiento que los contenga y ordene, de modo que el lector lo percibe como una suerte de desván de la literatura universal.

Dentro de esta selva de textos, como la llama Roberto González Echevarría (1985), la presencia de algunos mitos de la antigüedad clásica es importante para la configuración del personaje y de la narración. Roberto González Echevarría (1985), en su edición de *Los pasos perdidos*, da cuenta de una nota que figura en un manuscrito de la novela, en la que Carpentier apunta:

- Mitos = Prometeo
- Edipo – (rey de Tebas)
- Orfeo – (inventa la música)
- Jasón y Medea – (el amor que destruye a sus hijos). (p. 54)

El lugar que ocupan estos y otros mitos no mencionados por el autor, como el de Sísifo o el de Ulises, ha sido ampliamente discutido por los estudiosos de *Los pasos perdidos*.(2) Sísifo, Prometeo, Orfeo, Edipo, Jasón y los Argonautas o Ulises han sido considerados como modelos para la creación del personaje, la estructura y la interpretación de la novela. De acuerdo con el mito que se quiere predominante en cada caso, varía el carácter del innominado protagonista, la trama y el sentido del texto. Así, José Luis Mas (1978) sostiene que, además de las referencias directas a Sísifo, la estructura de la novela es un correlato de esta narración mítica: «es obvio que la acción de la novela está dividida en dos situaciones espacio-temporales que contrastan dos mundos diferentes, similares a los que según la leyenda transcurre la existencia del héroe mitológico. En forma idéntica a la que cuenta el mito griego, los acontecimientos siguen una trayectoria circular, con el protagonista comprometido a regresar al punto de partida» (p. 176).

En cambio, para Hortensia R. Morell (1986), siguiendo a Marcuse, el modelo del protagonista es Orfeo, el músico que representa al hombre en armonía consigo mismo y con la naturaleza, frente a Prometeo encadenado, símbolo del hombre en la civilización enajenante: «si la urbe norteamericana era engendro de Prometeo y le ataba a sus cadenas, la expedición a la selva sudamericana representa la liberación de las potencias órficas» (p. 103). A partir de este presupuesto, Morell establece otras identificaciones con el mito órfico como la de la busca de los instrumentos musicales con la del vellocino de oro, la de Rosario con Eurídice, o la venganza de su esposa Ruth y de su amante Mouche con la de las ménades. El narrador-protagonista también se comporta como un «falso Ulises», y Circe, Calipso y las sirenas confluirían en Rosario, ya que su esposa Ruth es la que fingirá el papel de Penélope. Respecto a la falsedad de este nuevo Ulises señala Carlos Miralles (1977): «Falso más bien porque no ha sido modelado sobre el homérico sino de un modo intermitente y ecléctico. Y falso también, menos de

verdad, porque –y este es el peor reproche que se le puede formular a Carpentier– es más libresco, menos acomodaticio y más voluble a la vez, que el Ulises homérico» (p. 97).

Con Edipo el narrador tendría en común la toma de conciencia de la situación real en la que se encuentra, su alienación y falsedad, que lo llevaría a buscar su verdadero ser. Señalan Patricia Crespo y José V. Bañuls (1999) que «La necesidad de desandar esos pasos [perdidos de su verdadero ser], de reencontrarse, surge en ambos casos y también en ambos casos presenta la forma de huida de una identidad que de un modo y otro no les es grata» (p. 133). Edipo establece su identidad como hijo de Layo, no de Pólibo, pero no puede huir del destino anunciado que tanto le horrorizaba, puesto que ya ha ocurrido; el innominado protagonista de *Los pasos perdidos* solo puede desprenderse de todo lo que lo había alienado de forma temporal.

La alusión que hace Carpentier a Medea en el manuscrito tal vez refiera a Ruth, la esposa del innominado protagonista. Despechada, como la griega, se vengó de su marido cuando este quiso divorciarse para unirse a otra mujer, Rosario, que entonces sería un trasunto de Glauce. La actriz, que siempre anheló representar a Antígona y que al final de la novela representa su mejor papel al interpretar a Penélope, castiga a su marido con un divorcio que lo deja prácticamente en la ruina. En cuanto a la referencia de Carpentier al «amor que destruye a los hijos» se podría encontrar un débil reflejo en el hipotético embarazo de Ruth, que finalmente no se confirma.

En tal sentido, parece atendible la opinión de Klaus Muller-Bergh (1970), quien, tras señalar minuciosamente las referencias a Sísifo, Prometeo y Ulises que aparecen en la novela, afirma: «Estos paralelos no son elementos sustanciales de la personalidad de nuestro hombre. No pasan de ser alusiones eruditas, e intrascendentes en punto a la naturaleza del personaje. Reflejan, sin duda, el carácter intelectual de la obra, pero su función principal es la de ayudar a organizar la materia narrativa y el tema del artista en la época moderna» (p. 286).

Parece, pues, que el protagonista de *Los pasos perdidos* no se ciñe a un único modelo mitológico que se pueda identificar claramente, ya que su aventura responde a un viaje mítico, iniciático, que es la base de las hazañas de distintos héroes.⁽³⁾ Ahora bien, determinadas referencias pueden proporcionar datos que ayudan a perfilar algunas de las características del narrador-personaje, que identifica su vida monótona y vacía en la gran ciudad, así como la imposibilidad de liberarse de ella, con el mito de Sísifo, al que se alude en momentos cruciales de la trama y se presenta como el contrapunto del mito de Prometeo.

El paralelismo del protagonista de *Los pasos perdidos* con Sísifo ha sido lo suficientemente estudiado como para abundar en él, de modo que basta con dar cuenta de las alusiones explícitas al mito. La novela abre con una referencia a que siempre se encuentra: «Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro» (Carpentier, 1985, p. 73). En cuanto emprende el viaje, las referencias desaparecen, ya que Sísifo, como veremos a continuación, es sustituido por Prometeo. En el capítulo segundo, cuando un golpe de estado les obliga a permanecer encerrados en un hotel de una capital latinoamericana, casi con seguridad Caracas, siente que Mouche es una «peña hembra cargada en el lomo» (p. 125). De esta piedra logrará librarse con cierta astucia. No hay alusiones en los capítulos centrales, III y IV, porque es cuando se encuentra en plena aventura, y reaparece al tomar la decisión de quedarse en Santa Mónica de los Venados. Declara en su ampuloso estilo: «Voy a sustraerme del destino de Sísifo

que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, del girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas [...] y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil» (p. 259). Al final de la novela, al embarcar de vuelta desde Puerto Anunciación, tras el intento fallido de regresar, comenta: «Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo» (p. 330).(4)

Mientras la identificación con Sísifo representa el dolor del hombre moderno, que pierde sus pasos y consume inútilmente sus fuerzas, el héroe benéfico Prometeo – «el previsor» que es capaz de entrever el futuro– simboliza lo opuesto, porque en la nueva vida se identifica con un Prometeo liberado. Como señala Carlos García Gual (1995), la imagen mítica del Titán encadenado que muestran las versiones clásicas ofrece varios aspectos: «el valor simbólico de los varios rasgos de su figura, es decir, su carácter filantrópico y su desafío al orden establecido por Zeus, su conducta taimada (en Hesíodo) y soberbia (en Esquilo), su papel como ladrón del fuego y como introductor de la cultura, etcétera. Y luego está esa decidida voluntad de arrostrar el dolor sin ceder a las amenazas del tirano y sus sicarios» (p. 15), a lo que se añade su carácter simbólico. Ya en 1948 Karl Reinhart (citado por García Gual, 1995) se refería a que Prometeo ha sido símbolo del genio creador, del titanismo exaltado de los artistas, de su entusiasmo que asciende al asalto de los cielos. En *Los pasos perdidos*, donde nada se evoca de forma directa, la versión del mito clásico es la del *Prometeo liberado* de Shelley (1994), que escribe en el prólogo a su drama:

Yo me he permitido utilizar una licencia semejante [a las de los trágicos griegos]. El *Prometeo liberado* de Esquilo suponía la reconciliación de Júpiter con su víctima como precio por la revelación del peligro que se cernía sobre su imperio debido a la consumación de su matrimonio con Tetis. Tetis, según esta visión, fue otorgada en matrimonio a Peleo, y Prometeo fue liberado por Hércules de su cautividad con el permiso de Júpiter [...] Pero, verdaderamente, yo era contrario a un desenlace tan poco convincente como el de la reconciliación del Defensor con el Opressor de la humanidad. El interés moral de la fábula, que con tanta fuerza se sostiene mediante el sufrimiento y la resistencia de Prometeo, quedaría destruido si concibiéramos a este desdiciéndose de su noble lenguaje y acobardándose ante su pérfido adversario ahora triunfante. (p. 17)

El drama es, entonces, un canto ilusionado al anhelo de libertad de la humanidad, a la busca de un mundo mejor, y Prometeo, el símbolo de esa rebelión, sale victorioso de su enfrentamiento a Zeus, invirtiendo así el desenlace tradicional. Ahora bien, a pesar de que los versos de Shelley están muy presentes en la novela, el protagonista está lejos del mensaje romántico. Prometeo continúa siendo el símbolo de la liberación, frente a Sísifo, pero parece dudoso que lo sea también del progreso técnico y moral de la humanidad, ya que es precisamente ese progreso lo que lo ha apartado de la fuerza creadora, y el egocéntrico narrador en ningún momento se plantea un liberación que no sea la propia.(5)

Prometeo aparece en varias ocasiones en *Los pasos perdidos*. En el capítulo primero el narrador nos informa que la guerra, en la que participó y fue testigo de todos sus horrores, interrumpió la composición de una cantata sobre el texto de Shelley. A su regreso, se siente distinto y empaqueta la obra, olvidándola en un armario, lo que a su vez genera una especie de complejo de culpa por el abandono

del ambicioso proyecto. En la escena de la librería se encuentra con el *Prometeo liberado* y recuerda el recitativo inicial en inglés, que define su situación:

*Observa
esta tierra de esclavos a los que recompensas
por cultos, oraciones, alabanzas y esfuerzos,
y por el sacrificio de sus almas partidas,
con el miedo, el desprecio y la vana esperanza.* (SHELLEY, 1994, P. 25)

El epígrafe del capítulo segundo corresponde a una exclamación de la Primera Furia: «¡Ah, huelo la vida» (Shelley, 1994, p. 49), que se corresponde con el inicio del viaje. El velatorio del padre de Rosario, en el capítulo tercero, semejante a antiguos ritos funerarios, evoca los siguientes versos, que corresponden a La Tierra: «¿Cómo puedes oír/sin saber el lenguaje de los muertos?» (p. 35). Es necesario recordar que Prometeo es inmortal, de ahí el reproche de La Tierra. Carpentier interpreta estos versos *pro domo sua*: los hombres de las ciudades han olvidado el lenguaje de los muertos y son incapaces de hablar con ellos, mientras que los habitantes del mundo primigenio conservan ceremonias para hacerlo. Pero la identificación con Prometeo no se produce hasta el capítulo V cuando en Santa Mónica de los Venados recobra el interés por la composición musical y quiere volver a trabajar en el viejo proyecto de la cantata sobre el drama de Shelley, limitado al primer acto. En este momento, el narrador relaciona la liberación del Titán con la propia, además de asociarlo al treno y, por tanto, a la idea de resurrección, que aparece también en Orfeo, uno de los de los motivos de la novela:

De primer intento, por fidelidad a un viejo proyecto de adolescencia, yo hubiera querido trabajar sobre el *Prometeo desencadenado* de Shelley, cuyo primer acto ofrece por sí solo [...] un maravilloso tema de cantata. La liberación del encadenado, que asocio mentalmente a mi fuga de allá, tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras, muy conforme a la concepción original del treno, que era canto mágico destinado a hacer volver un muerto a la vida (Carpentier, 1985, p. 276).

Pero en Santa Mónica de los Venados no tiene el libro de Shelley, de modo que es imposible retomar el antiguo proyecto que, de todos modos, en ese momento le parece un «arte de calco» (p. 280). Así las cosas, repasa los libros que tiene a mano, los ya citados *Genoveva de Brabante* de Rosario, el *Liber Usualis* de Fray Pedro y la *Odisea* de Yannes, en edición bilingüe, griego-español. Se decide por este último para iniciar su trabajo sobre el episodio de la evocación de los muertos, cuyo texto se transcribe en español. El exorcismo de la muerte del canto fúnebre se adapta al sentido de resurrección, de vuelta a la vida, de fuga de «allá», o sea, de la civilización. Esto, como señaló Irlemar Chiampi (1989), «permite al Autor conservar el sentido de liberación prometeica de su viejo proyecto de composición» (p. 114). En el lugar adecuado, el genio creador parece poseerlo: «Ahora, lejos de las salas de conciertos, de los manifiestos, del inacabable aburrimiento de las polémicas de arte, invento música con una facilidad que me asombra, como si las ideas, bajadas del cerebro, me llenaran la mano, atropellándose por salir a través del plomo del lápiz» (Carpentier, 1985, p. 280). En

un momento de vanagloria suprema, como señala Taylor (1977), «hasta se asigna el heroico papel de portador de la luz para los otros músicos; se siente “capaz, ahora, de expresar ideas, de inventar formas que curaran la música de [su] tiempo de muchas torceduras”» (p. 142).(6) La importancia de su creación, unida a las racionalizaciones de su cultura, hace que sienta una necesidad prometeica de divulgar y catequizar: «Aunque sin envanecerme de lo ahora sabido –sin buscar la huera vanidad del aplauso–, no debía callarme lo que sabía. Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador» (Carpentier, 1985, p. 293).

La composición del *Treno* se ve precedida de dos ceremonias que lo conmueven fuertemente: el velorio del padre de Rosario, en el que esta y sus hermanas se convierten con «sus rostros terribles de hijas de reyes» en «perras sublimes, aullantes troyanas arrojadas de sus palacios incendiados»; y el treno del hechicero indio, que le afecta del mismo modo. Esta emoción reaparecerá en el *Treno* en la queja de Elpenor y en el canto de Anticleia, madre de Ulises. Pero la falta de papel hace imposible que el narrador-protagonista pueda seguir con su trabajo. A este «drama», en palabra del compositor, se une el hecho de que comienza a notar la falta de libros, entre ellos el *Prometeo liberado* de Shelley. El recuerdo de algunos versos en inglés, que coincide con la llegada del avión de rescate, hace que vuelva a su idioma habitual, lo que provoca «la confusión en [su] ánimo» (Carpentier, 1985, p. 292). En el capítulo VI, cuando está esperando en Puerto Anunciación a que bajen las aguas, vuelve a trabajar en la cantata. El *Treno* se queda para siempre en Santa Mónica de los Venados. Así, pues, no es de extrañar que la composición se limite al primer acto del drama de Shelley: el cuarto es el canto por el nuevo mundo creado tras la liberación de Prometeo por Hércules. El narrador-protagonista disfrutó durante unas cortas vacaciones, en las que Sísifo se metamorfosea en Prometeo, pero la tentación de mirar atrás hizo que perdiera para siempre esa especie de Paraíso y a su Eurídice. Tal vez sea ahora el momento de considerar si la renuncia a volver sobre los pasos perdidos tiene que ver únicamente con «El irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces» (p. 325), o también con el conocimiento de la terrible muerte de Fray Pedro a manos de los indios y la noticia de que Rosario no tardó mucho en sustituirlo por el hijo del Adelantado y, por tanto, en ese aspecto, su regreso definitivo ya carecía de sentido.

Uno de los dilemas fundamentales de la novela es, entonces, permanecer o regresar, que como observó Carlos Fuentes (2011) «vuelve a ser una disyuntiva, un ejercicio de libertad» (p. 191). A ello se unen otros movimientos, muchas veces presentes en los viajes rituales o iniciáticos, como buscar y encontrar, encontrar y fundar. Ahora bien, para considerar este ejercicio de la libertad del narrador-protagonista hay que tener en cuenta su carácter, que no es precisamente heroico y voluntarioso. Roberto González Echevarría (1971), al referirse a la ironía que permea *Los pasos perdidos*, que afecta tanto a la composición de la novela como a su posible interpretación, escribió: «Carpentier presenta a un hombre atrapado en una camisa de fuerza: la totalidad sistemática de la cultura occidental» (p. 120). Desde las primeras páginas el lector percibe las contorsiones ridículas que el protagonista realiza al sentirse atrapado y, paulatinamente, se produce un distanciamiento del narrador. Al principio este y el lector comparten las mismas ataduras; pero, al final, como señala González Echevarría, si se ha percatado de la ironía, verá con distancia al protagonista y comprenderá también sus propias limitaciones.

El protagonista peca de egolatría, es desleal con los demás y consigo mismo, capaz de ciertas crueldades que resultan fastidiosas cuanto más se empeña en justificarlas, aunque en algún momento parece que puede superar algunos de sus defectos, y siempre atribuye su debilidad a algo externo. Según él, lo que anuló su capacidad creativa fue el horror que le produjeron las atrocidades de la guerra, no piensa que la gran ciudad pueda resultar un ambiente propicio a la creación. En su entrevista con el Curador del museo, lo increpa «con un estallido de palabras gruesas», acusándolo de haber olvidado sus circunstancias vitales:

Él sabía cómo yo había sido desarraigado en la adolescencia, encandilado con falsas nociones, llevado al estudio de un arte que solo alimentaba a los peores mercaderes del Tin-Pan-Alley, zarandeado luego a través de un mundo en ruinas, durante meses, como intérprete militar, antes de ser arrojado nuevamente al asfalto de una ciudad donde la miseria era más dura de afrontar que en cualquier otra parte (Carpentier, 1985, p. 86).

Por su parte, Ruth se convierte en la responsable de su vuelta, lo mismo que del fracaso de su matrimonio, pues es ella quien se dirigió a un periódico para comunicar su desaparición y exigió su rescate. Si no hubiera representado el papel de su vida, el de esposa, él continuaría en Santa Mónica de los Venados: «Y yo había ascendido a las nubes, ante el asombro de los hombres del Neolítico, para buscar unas resmas de papel, sin sospechar que, en realidad, iba secuestrado por una mujer misteriosamente advertida de que solo los medios extremos darían una última oportunidad de tenerme en su terreno» (Carpentier, 1985, p. 324).

En el sarcástico retrato que muestra a Ruth como un verdugo el narrador-protagonista aparece como una víctima, pero lo que en realidad se aprecia es la hipocresía del narrador-protagonista, que le ha ocultado tanto la existencia de Mouche, con quien se fue de vacaciones, como de Rosario. Como indica Mark I. Millington (1996): «His representation of Ruh is a refusal to assume responsibility for his own actions and guilt, the result being that he frames Ruth in quite hypocritical fashion and shows no respect for her at all» (p. 351).

Por muchas que sean sus explicaciones para justificar su cobardía, lo que el lector puede percibir es que siempre el protagonista cae en la tentación del alcohol y la carne, que lo lleva desde su primera juventud a recorrer bares y burdeles. Así, cuando a su regreso vuelve a encontrarse con Mouche en una librería es incapaz de resistirse y se deja seducir, dejando bien claro que la responsabilidad es de la pérfida mujer y de su yo desdoblado: «Ella es culpable de todo lo que ahora me apesadumbra [...] No es deseo definido ni excitación afirmada, sino más bien una sensación de aquiescencia mustlar, de debilidad ante la incitación, parecida a la que, en la adolescencia, condujera muchas veces mi cuerpo al burdel, mientras el espíritu luchaba por impedirlo» (Carpentier, 1985, p. 315).

A pesar de su determinación de no beber alcohol y de resistir los intentos de seducción de Mouche, muestra una vez más su falta de voluntad. La justificación reside en que lleva «varias semanas de abstinencia inhabitual», así como en las malas artes de su examante, cuyo cuerpo, tendido a su lado, «volvía a mirar con desprecio. Cualquier prostituta hallada en el bar, poseída después de pago, hubiera sido preferible a eso» (p. 316). Tras el divorcio de Ruth, falto de dinero,

accede a componer «un falso concierto romántico destinado al cine», aunque unas líneas más adelante afirma: «No quiero volver a hacer mala música, sabiendo que hago mala música» (p. 320). Las citas anteriores corresponden al capítulo primero y al último, lo que corrobora que las experiencias del viaje, en definitiva, no lo han cambiado tanto, puesto que en ambos momentos muestra su falta de voluntad. Él mismo lo comprende en uno de los pocos momentos en los que es sincero consigo mismo: «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» (Carpentier, 1985, p. 329).

Aquel que fue se nos muestra como un fingidor, que contempla el mundo como si fuera una representación teatral —«he visto el teatro y el fingimiento en todas partes» (p. 321)— y, aunque no se desprenda del todo de esta condición —finge ante Yannes en su último encuentro, por ejemplo—, cree que en Santa Mónica será dueño de sus pasos. Pero en ese viaje hacia su verdadero ser también está presente la mentira y el fingimiento. Veamos solo unos ejemplos. Mouche comienza a convertirse en un obstáculo cuando aparece Rosario, esa mujer fuera del tiempo, mezcla de razas que simboliza tanto a la mujer como a la América primigenias. Poco a poco, sobre todo tras la entrada en escena de Rosario, la presencia de la joven amante en la antesala de la selva se le hace intolerable: «sentía una nerviosa necesidad de herirla, de vapulearla, para largar un lastre de viejos rencores acumulados en lo más hondo del mismo» (p. 188); a pesar ello, le oculta su relación con Rosario. Otra vez el azar vendrá en su ayuda: enferma de paludismo, la envía con Montsalvatje a un lugar donde pudiera esperarlo, aunque es evidente que el protagonista no tiene ninguna intención de volver a verla. El narrador sabe que ha obrado mal y el excesivo dinero que ha dado al Herborizador es para acallar su conciencia: «En la liberalidad de mi donación hay, además, un secreto ritual de adormecimiento del último escrúpulo de mi conciencia: de todos modos, Mouche no puede seguirnos, y así, en lo material cumplo con mi último deber» (Carpentier, 1985, p. 213).

Con la partida de Mouche se cierra una etapa de su existencia y se abre la de su relación con Rosario, la que hace que sienta un «hombre», y que se llama a sí misma *Tu mujer*. La idealización de «la mujer elemental» integrada en la tierra no fue muy del agrado de una lectora ilustre, Simone de Beauvoir, que la considera exagerada, como reconoció el propio Carpentier: «Acepto su crítica y es probable que así sea mientras exagero en un sentido o en otro» (Taylor, 1977, p. 147). Cuando Fray Pedro le insta a que se case con ella, el narrador con tono altanero responde que no son necesarias las ataduras para considerarla su mujer, pero al volver a la choza reconoce: «mi burla, mi risa desafiante, no eran sino fáciles reacciones de quien buscaba, en muy literarios principios de libertad, un manera de ocultar la verdad: estoy casado ya» (p. 281). A pesar de ello, hace a Rosario una proposición de matrimonio, que esta rechaza. Sorprendido por su negativa: «Al punto se transforma mi sorpresa en despecho. Voy hacia Rosario, muy dolido, a pedirle explicaciones». De modo que es aceptable para él no querer, o no poder, casarse con ella, pero no viceversa.

La apariencia y fingimiento del narrador-protagonista tiene su correlato narrativo en la presencia de diversas formas teatrales, presentes en todos los capítulos de la novela, que resume Patrick Collard:

Desde este punto de vista, el itinerario ascendente descrito en los capítulos del primero al quinto, es un viaje que lleva al protagonista desde el teatro «banalizado» y mentiroso hasta la Danza de los Árboles. Entre estos dos momentos el relato retrocede hasta los orígenes del teatro y de la expresión dramática de contenido sagrado: la ópera románica (segundo capítulo); el teatro religioso cristiano y la tragedia antigua (tercer capítulo); la liturgia y el rito mágico (cuarto capítulo). Por culpa propia, es decir por no haber podido arrancarse completamente de su pasado, el narrador será devuelto al mundo de la mentira, donde los hombres son «ignorantes» de la simbólica milenaria de sus propios gestos (p. 512).

Luis Harss (2012), en *Los nuestros*, señaló hace mucho tiempo que «la máquina escenográfica rechina un poco en la novela» (p. 63), porque todo se ve, y se narra, en buena parte de las ocasiones, de una forma, que oscila entre lo ridículo y lo banal, de acuerdo con la cultura libresca del narrador –los «mil libros» a los que hace referencia– y que tiene relación con la ironía desde la que está escrita la novela. *Los pasos perdidos* narra los esfuerzos fallidos del protagonista para dar cuenta mediante la palabra del continente americano, porque el lenguaje de los libros, más o menos polvorientos, no es más que una traducción de lo que querría expresar. Respecto a su destino, las solemnes promesas del tipo «pasaron los tiempos de las estafas [...] me he prohibido el uso de la mentira» (Carpentier, 1985, p. 282) suenan vacías a la luz del desenlace, que vuelve al punto de partida. El propio Carpentier explicó en una entrevista: «el final de mi novela, la moraleja, diríamos, afirma que el hombre para ser hombre y realizarse no puede escapar a su época, aunque se le ofrezcan los medios para tal evasión» (González Echavarría, 1971, p. 124).(7) Sísifo se tomó tres semanas de vacaciones creyendo ser Prometeo, pero no fue capaz de liberarse de su castigo. Como escribió Albert Camus (1999): «Cuando las imágenes de la tierra se aferran con demasiada fuerza al recuerdo, cuando la llamada de la felicidad se hace demasiado apremiante, entonces la tristeza se alza en el corazón del hombre: es la victoria de la roca, es la propia roca» (p. 158).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMUS, ALBERT (1999): *El mito de Sísifo*, Alianza, Madrid.

CARPENTIER, ALEJO (1985): *Los pasos perdidos*, Cátedra, Madrid.

CHIAMPI, IRLEMAR (1989): «Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Cuadernos Americanos*, n.º 314, pp. 101-116.

COLLARD, PATRICK (1989): «La máscara, el traje y lo teatral en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas II*, Vervuert, Frankfurt, pp. 507-514.

- CRESPO ALCALÁ, PATRICIA y JOSÉ V. BAÑULS OLLER (1999): «El Edipo de *Los pasos perdidos*: entre el retorno y el reencuentro», *Literatura iberoamericana y tradición clásica*, Universitat Autònoma de Barcelona/Universitat de València, pp. 133-145.
- ECHAVARRÍA, ARTURO (1987): «La confluencia de las aguas: la geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, n.º 2, pp. 531- 542.
- FUENTES, CARLOS (2011): *La gran novela latinoamericana*, Alfaguara, Madrid.
- GARCÍA GUAL, CARLOS (1995): *Prometeo: mito y tragedia*, Hiperión, Madrid.
- GONZÁLEZ, EDUARDO G. (1972): «Los pasos perdidos, el azar y la aventura», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, n.º 81, pp. 585-613.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1971): «Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1, n.º 1, pp. 117-125.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (1985): «Introducción» a *Alejo Carpentier*, en *Los pasos perdidos*, Cátedra, Madrid, pp. 13-62.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, ROBERTO (2004): *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*, Gredos, Madrid.
- HARSS, LUIS (2012): *Los nuestros*, Alianza, Madrid.
- JAECK, LOIS MARIE (1992): «The Lost Steps, Goodbye Rousseau and Into the Funhouse!», *Hispania*, vol. 75, n.º 3, pp. 534- 542.
- LÓPEZ, ANA MARÍA (1979): «Fracaso y rehabilitación final en el protagonista de *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 8, pp. 127-136.
- MARCUSE, HERBERT (1989): «Las imágenes de Orfeo y Narciso», *Eros y civilización*, Ariel, Barcelona, pp. 153-163.
- MAS, JOSÉ LUIS (1978): «El mito de Sísifo en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Explicación de textos literarios*, vol. 6, n.º 2, pp. 175-181.
- MILLINGTON, MARK I. (1996): «Gender Monologue in Carpentier's *Los pasos perdidos*», *Modern Language Notes*, n.º 111, pp. 346-367.
- MIRALLES, CARLOS (1977): «La nostalgia de los orígenes y sus modelos míticos. Sobre *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier», *Estudios sobre el Humanismo Clásico. Cuadernos de la Fundación Pastor*, n.º 22, pp. 77-98.

- MORELL, HORTENSIA R. (1986): «De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* a través de Orfeo», *Hispanic Journal*, vol. 7, n.º 2, pp. 101-106.
- MULLER-BERGH, KLAUS (1970): «Reflexiones sobre los mitos en Alejo Carpentier», *Homenaje a Alejo Carpentier*, Helmy F. Giacoman (ed.), Las Américas Publishing Co., New York, pp. 275-291.
- PÉREZ FIRMAT, GUSTAVO (1984): «El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*», *Modern Language Notes*, vol. 99, n.º 2, pp. 342-357.
- PONCE, NÉSTOR (2001): «La verdad de los libros: los caminos iniciáticos en *Los pasos perdidos*», *Memorias y cicatrices. Estudios sobre literatura latinoamericana contemporánea*, Veracruz, pp. 133-148.
- SHELLEY, PERCY B. (1994): *Prometeo liberado*, Hiperión, Madrid.
- TAYLOR, HAREN (1977): «La creación musical en *Los pasos perdidos*», *Revista de Filología Hispánica*, vol. 26, n.º 1, pp. 141-153.
- VASSAR, ANNE (1992): «The Function of Greek Myth in Alejo Carpentier's *Los pasos perdidos*», *Neophilologus*, vol. 76, n.º 2, pp. 212-223.

RECIBIDO: 5/9/2015

ACEPTADO: 22/10/2015

Rosa Pellicer. Universidad de Zaragoza, España. Correo electrónico:
rosapel@unizar.es

NOTAS ACLARATORIAS

1. En primer lugar, como ha estudiado González Echavarría (1985, 2004), a comienzos de la década de los cincuenta, el Orinoco y la busca de sus fuentes se ponen de moda y aparecen libros de exploración geográfica y antropológica del área, como los de Alain Gheerbrant, una de las fuentes más directas de la novela. También están los libros de José Gunilla, Schomburgk o, por supuesto, Humboldt. El argumento tiene antecedentes literarios en obras como *The Sea and the Jungle* (1912) de Henry Major Tomlison, *The Lost World* (1912) de Sir Arthur Conan Doyle, *Lost Horizon* (1933) de James Hilton, las ya citadas de Rivera y Gallegos y, por supuesto, *Heart of Darkness* (1898) de Joseph Conrad con el que, aunque no es mencionado por el escritor cubano, mantiene numerosas relaciones como ha señalado Arturo Echavarría (1987). Dentro de la novela las alusiones librescas se multiplican; tienen una gran importancia los románticos europeos, tanto escritores como compositores. De modo que la narración del viaje a la selva se convierte en un viaje por una selva de textos.
2. Anne Vassar (1992) resume las funciones que desempeña la mitología griega en la novela:

First, it forms a Framework for the novel's spiral structure. Secondly, it allows Carpentier to present this structure while simultaneously portraying modern man's feelings of despair and frustration with a progress so torturingly slow that it often appears non-existent to him. Thirdly, it works to divide the characters into two groups: those which conform to their mythical natures and those which deviate in some way from the traditional Greek personae. The totally mythic elements appear as a destructive, decaying force and function as a foil for the non-mythic elements (p. 222).

3. Néstor Ponce (2011) estudia *Los pasos perdidos* a luz de los relatos/viajes de iniciación.
4. Extraña que no haya ninguna cita ni alusión a *El mito de Sísifo*, publicado por Camus en 1942, sobre todo teniendo en cuenta la importante presencia del existencialismo en *Los pasos perdidos*. Para Camus, Sísifo es el «héroe del absurdo», pero hay que recordar que su «destino le pertenece» (p. 159). Además se puede interpretar como una figura del artista.
5. Hortensia R. Morell (1986) interpreta la presencia de Prometeo en la novela a la luz de la mitología griega, no de la versión de Shelley: «Si Prometeo (encadenado) representa al hombre en la civilización enajenante, Orfeo representa al hombre en armonía consigo y la naturaleza [...] Extrapolando a *Los pasos...*, si la urbe norteamericana era engendro de Prometeo y le ataba a sus cadenas, la expedición a la selva sudamericana representa la liberación de las potencias órficas» (p. 103).
6. Esta actitud está cercana a la de Herbert Marcuse (1989) cuando se refiere a los «héroes culturales», «que han persistido en la imaginación simbolizando la actitud y los actos que determinan el destino de la humanidad [...] el héroe cultural predominante es el embaucador y (sufriente) rebelde contra los dioses, que crea cultura al precio del dolor perpetuo. Simboliza la productividad, el incesante esfuerzo por dominar la vida; pero en su productividad, la bendición y la maldición, el progreso y la fatiga están inextricablemente mezclados. Prometeo es el héroe arquetípico del principio de actuación» (pp. 154-155).
7. No obstante, hay algunas interpretaciones optimistas del final de la novela. Así, Ana María López concluye: «La obra queda abierta para que otro cualquiera con la energía y la tenacidad que él tiene ahora logre en su nombre la meta del viaje del regreso, y ya en ella trabaje, se realice y salga al encuentro de su personalidad, que podría ser también el hallazgo y la recuperación de los pasos perdidos. El cambio operado en la voluntad del protagonista lo ha salvado, de ahí la gran lección que nos da la novela al final» (p. 136).