

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS**

**FRUSTRACION Y PARAISO COMO UTOPIA EN LOS  
PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER**

**T E S I S**

Que para obtener el título de

**Licenciatura en Lenguas y Literaturas Hispánicas**

**p r e s e n t a**

**ANA MARIA GONZALEZ ALCO CER**

**México, D. F.**

**1974**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES:

MANUEL GONZALES HINOJOZA Y  
ANA MARIA ALCOCER DE GONZALEZ.

## I N D I C E

I.- INTRODUCCION	1
A) LA SITUACION GENERAL DE LA NOVELA EN HISPANOAMERICA	1
B) CARPENTIER EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA	13
II.- FRUSTRACIÓN	21
III.-HISTORIA DE ALGUNAS UTOPIAS	31
IV.- UTOPIA EN LOS PASOS PERDIDOS	46
V.- PARAISOS LITERARIOS	59
A) EL PARAISO EN LA NOVELA	76
B) REGRESO A LA FRUSTRACION	83
VI.- ESTRUCTURA DE LA NOVELA	90
VII.-CONCLUSIONES	111
 BIBLIOGRAFIA GENERAL	 117

## I N T R O D U C C I O N

a) La situación general de la Novela en Hispanoamérica.

b) Carpentier dentro de la Novela hispanoamericana.

a) Los críticos y estudiosos de la literatura narrativa de Hispanoamérica señalan, casi unánimes, que ésta en los últimos años, alza su categoría y a la vez se inserta en las direcciones más sobresalientes del relato moderno, en un esfuerzo de los autores por universalizar su problemática o sustituir sus mitos tradicionales.

Nadie puede dudar, a la luz de obras que se vienen publicando desde hace unos quince o veinte años que las direcciones de nuestra expresión narrativa, lo mismo en el cuento que en la ficción extensa, tienden a apartarse, en forma definitiva, a la línea tradicional o convencional superregionalista: "Dos hechos fundamentales deben tomarse en cuenta a este respecto: el primero, que la época del superregionalismo, a la manera de Rivera, Gallegos, Latorre, ha concluido definitivamente y que, por lo tanto, resulta ocioso establecer comparaciones entre una escuela literaria cuyo desarrollo es ya completo y escuelas literarias en pleno período de gestación; el segundo hecho es que el estilo de los regionalistas de principios de siglo, forjado en el modernismo de Darío, no interesa ya en las nuevas generaciones no les sirve en su busca de una expresión más auténticamente relacionada con el mundo que les preocupa". (1)

Entendemos por novela tradicionalista la que temporalmente se enmarca entre 1900 y 1940, época en la que imperan casi totalmente -por cierto que hay excepciones- los ideales de una narrativa inspirada en cánones del siglo XIX -cánones franceses, españoles, rusos- y cuyo fundamental desvelo fue el de presentar ciertas zonas conflictivas de la existencia latinoamericana, en grandes cuadros descriptivos. Estos se acercan más a lo adjetivo curioso y representativo externo, que a lo sustantivo y a lo esencial de tales problemas. "Desde 1900 a 1940 más o menos empezaron a tener efectos sobre Hispanoamérica los cambios de la novelística europea... (...) ...nuestros escritores no experimentan nuevas formas, sino que, tarde y difusamente, explican los experimentos europeos". (2)

Dichas novelas asumieron un carácter de noticia, documental o protestante, en torno a dos principales núcleos temáticos: el que sirvió para revelar los conflictos del hombre en su tremenda lucha con la Naturaleza, y el que exhibió los conflictos del hombre enfrentado con las injusticias de otros hombres, en el repetido esquema de "explotadores y explotados": "Nace entonces una preocupación por exponer y denunciar los grandes fenómenos sociales del continente, sea algún conflicto histórico decisivo, sea la lucha del hombre contra la Naturaleza, o la injusta situación del indio, o la intrusión del capital extranjero en los territorios nacionales, o el latifundio, sea asimismo la pintura de algunos tipos característicos de determinada región: llaneros, gauchos, rotos, etc.". (3).

Es decir, por una parte, el tema avasallador de la Naturaleza -tal como lo vemos en La Vorágine y por la otra, el conflicto

social como eje del mecanismo novelesco, en la línea de la que se derivan los mismos orígenes narrativos de Iberoamérica: El Periquillo Sarniento, de 1816.

El creador de ficciones, por consignas políticas o por inclinación humanitaria, protesta con energía ante la injusticia; se siente llamado a corregirla con su creación denunciadora o incita a otros -para eso muestra las lacras sin ambages y con un feísmo impresionante y desgarrador- a emprender reformas modificadoras drásticas. Nuestros escritores, en esta etapa, parecían novelar bajo el imperio de los postulados del naturalismo de Zola, de tanta y tan prolongada huella en América Hispánica. Recuérdese esta afirmación del autor de Le Roman Expérimental: "Estamos buscando las causas del mal social, estudiamos la anatomía de las clases y de los individuos para explicar los desórdenes que se producen en la sociedad y en el hombre. Esto requiere que a menudo nos ocupemos de temas infectos, que descendamos hasta lo hondo de las locuras y miserias humanas. Pero obtenemos así los datos necesarios para que, conociéndolos, se pueda dominar el bien y el mal". (4) Esto se vio con claridad en el amplio ciclo de la novela-indigenista, las más notables fueron: Huasipungo, de Jorge Icaza, Raza de Bronce de Arguedas, etc.

La novela llega a abandonar sus terrenos habituales para transformarse en propaganda, en documento o vehículo comunicativo de una condenación de la que todos participamos. "Es el caso de lo que llamamos sin propósito peyorativo- la novela impura o comprometida:, (5). Término aplicable a la literatura narrativa cuando

ésta se encarga de elementos políticos, sociales o de denuncia que termina por sobreponerse a la novela misma.

Un creador tiene en cuenta precedentes, emplea lo que extrae del río fecundo de la tradición, y a veces se sirve de grandes y verdaderos logros, así como aprovecha pobres intentos, lo que puede resultar útil para sus propósitos.

El movimiento modernista aportó varias ideas de transformación en la novela; una de las principales fue la que se refiere al escritor: El artista moderno ha de ser sagaz conocedor del arte que cultiva, un dominador del oficio, es decir un escritor profesional.

Al hablarse de crisis de la novela hispanoamericana entendemos, luego, un momento de signo positivo, un amplio estado de toma de conciencia, de revisión y de proposición, de nuevos caminos que dejaron de ser los transitados. Se derrocaron varios ídolos y se creó una atmósfera que conviene explicar si le atribuimos las características que en todo nuestro siglo exhiben las formas generales del arte: una búsqueda afanosa, experimentalismo ilimitado y audaz, insatisfacción y negación de precedentes que con su peso modélico impiden el advenimiento de nueva luz y de más orientación propia: "Empujada por varias corrientes, la novela hispanoamericana se independiza, a pesar de recurrir frecuentemente a modelos europeos, adquiere una fisonomía propia, un estilo original, un ritmo típico, que la distinguen en la literatura contemporánea".

La novela iberoamericana, como producto de creadores que viven en estado de alerta y de insatisfacción intelectual, no tenía porque escapar a los trazos generales de una era rica en cambios y mutaciones salvadoras que, por igual, han afectado a la música y a la poesía, la arquitectura y la novela, el cine, la pintura y la es cultura. Todo ello va unido a la verdadera guerra interior que ha soportado y soporta el hombre contemporáneo, el mismo que ha contemplado grandes conmociones sociales, varias guerras que han ensombrecido los horizontes de la cultura y soportado una forma creciente de angustia interior, que sólo alcanza paragón con la sufrida por el hombre en su ingreso a la modernidad. Como lo aclara Emir Rodríguez Monegal en Narradores de esta América: "En el siglo XVII barroco, con la admonición calderoniana del delito de haber nacido -de estar en el mundo-, aprendimos la grave lección del sentimiento de tiempo que todo atropella en un proceso que es, a la vez, creador, y que tiene el peso de la angustia existencial". (7) "Todo aquello que de nosotros hace el "Hombre-Ninguno" que con tanta penetración presenta Alejo Carpentier en su capítulo inicial de "Los pasos perdidos" (1953) (8). Somos la pobre criatura desgastada por la rutina, lo convencional y la anulación a que conduce la inautenticidad existencial.

Conviene, así, admitir lo que ocurre en el arte narrativo de América Hispánica como un fenómeno de extensión de lo que, en general, afectó y afecta al hombre de nuestro tiempo.

Puede hablarse de todo un decenio en el que operan fuerzas dinámicas de cambio afectivo, de 1940 a 1950, cuando la mitad simé-

trica del siglo sacudió conciencias desde la ciudad de México a Santiago de Chile, desde La Habana a Buenos Aires. El punto de gravedad narrativa parece haberse desplazado desde esa naturaleza creada por Dios a la creada por el hombre: de la selva a la pampa o la cordillera a la gran ciudad. En tanto que en las viejas novelas la ciudad suele ser una ausencia remota que hace sentir sus arbitrariedades misteriosas, en el mundo de los nuevos novelistas la ciudad es el eje, el centro, ese lugar donde todos los caminos se cruzan, donde todo ocurre, hacia donde la fatalidad arrastra a sus personajes. Carlos Fuentes se refiere a este fenómeno del cosmopolitismo y nos dice lo siguiente al respecto: al superponerse, en los últimos cuarenta años, una fachada capitalista y urbana a la realidad de Latinoamérica". (9)

En lo que a la novela atañe, por entonces se inicia la influencia más amplia de obras de Kafka, Huxley, Hesse, Mann, Faulkner, Proust, Gide, Virginia Woolf y otros. El psicoanálisis de Freud y sus discípulos significa, igualmente, una posibilidad de apertura hacia zonas antes no sospechadas. A éste y a otros aspectos de la novela se refirió el crítico Ricardo A. Latcham en su documentado estudio Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea: "En los años treinta y tantos se leía en Hispanoamérica relatos de Franz Werfel, Frans Kafra... ...La novela inglesa empezó en algunos círculos de lectores a sustituir a la francesa: D. H. Lawrence con su instintivo desafío a la civilización; Aldous Huxley el superintelectual; la evanescente y monologante Virginia Woolf con sus morosos desplazamientos en el tiempo; y sobre todo James Joyce el más revolucionario en la técnica de la novela, con su Dublín interiori-

zado en puro flujo psíquico". (10) Y frente a lo que los europeos y norteamericanos creaban, los nuestros podían alzar cierta potencia de originalidad, amparada en el tipismo y lo vernacular. No era posible prolongar, a costa de éste, una forma de literatura imaginaria que ocultaba la amplitud de nacientes conflictos y nuevos esquemas de vida del hombre latinoamericano. Tras el enfrentamiento de los asuntos vernáculos esperaba un mundo nuevo: el que aprovecharía el realismo mágico o lo "real-maravilloso", tal como lo presentó, en teoría y práctica al cubano Alejo Carpentier en El reino de este mundo (1949). Así lo señala tanto en el prólogo de esta novela, fundamento de la teoría del "realismo-mágico" como producto "natural" del mundo americano, y su ampliación, en Tientos y Diferencias (1964). El otro aspecto de "realismo-mágico" viene a constituir dentro de las fórmulas que buscan una más cabal y lograda expresión de lo propio, una nueva posibilidad de "americanismo literario". "Hay todavía demasiados adolescentes que hallan placer en violar los cadáveres de hermosas mujeres recién muertas" (Lautréamont), sin advertir que lo maravilloso estaría en violarlas vivas. Pero es que muchas olvidan, con disfrazarse de magos a poco costo, que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad..." (11).

Es decir, entre la realidad "real" y la que logra la ficción con sus operaciones, se interpone una lente deformadora, producto de las ecuaciones personales del creador. En los cursos universita

rios que así se orientaban, se multiplicaron las listas de los libros narrativos, se daba preferencia a los autores que de mejor modo eran reflejo de un pretendido y certificado realismo objetivo. "En vez de una contemplación del mundo, estos narradores nos confían una autocontemplación; en vez de una realidad desplegada en grandes superficies, una realidad replegada en lo más hondo de la imaginación. Como una realidad desrealizada,... ...más que apoyarse en la realidad lo que hacen es zambullirse en sí mismos". (12)

Recordamos que la renovación de la novela de Hispanoamérica operó y opera en dos zonas fundamentales, comunicadas entre sí, una es la general de la técnica narrativa y la disposición estructural de las creaciones, en que un elemento primordial empezó a ser aprovechado en todas las posibilidades de su dimensión: el tiempo interior de sello berensoniano. Esta concepción del tiempo es indudable influencia de Proust. Como lo afirma en su artículo "La presencia del Pasado": "Era aquel concepto de la personificación del Tiempo, nuestra inseparabilidad del pasado, lo que yo tenía ahora la intención de poner fuertemente de relieve en mi obra" (13). Por la influencia -de Joyce, Proust, V. Woolf- y más tarde enriquecida por el cine, nuestras novelas perdieron su dureza líneal del patrón decimonónico. La reversibilidad del tiempo, su dimensión interior en los personajes -cuando se le concibe como tiempo dramático y psicológico-, el montaje en amplios vuelos de la evocación involuntaria y torrencial, son algunas de las contribuciones sobresalientes en ese nuevo camino de la novela: "El sentimiento del tiempo (sobre todo en las evocaciones de la infancia o adolescencia), la caracterización de psicologías complejas, la descripción de impresiones ra

ras, el análisis angustioso de experiencias existenciales, el irrestañable sangrar de imágenes y la movilidad del punto de vista narrativo imprimen a toda esta literatura un ritmo poético" (14).

Estas innovaciones permiten obras como: Viaje a la Semilla y el Acoso de Alejo Carpentier. Las novelas de este autor sobre el tiempo se han reunido en el volumen, de expresivo nombre Guerra -- del Tiempo. El título de estos relatos del escritor cubano, publicado en 1958, proviene de Lope de Vega; Servir a señor discreto.

Es muy interesante observar el enlace entre el gran poeta del barroco, siglo de la angustia temporal, y el novelista del Caribe. En una entrevista concedida por Carpentier a Emmanuel Carballo, el novelista expresó lo siguiente a propósito de su preocupación por el tiempo: ["Mi preocupación por el tiempo proviene, de una serie de evidencias. Cuando realicé hace diez años un viaje al ámbito amazónico, por el alto Orinoco llegué a la conclusión de que existe una serie muy relativa de valores del tiempo. Cuando remonté el Orinoco, y el Orinoco es el río que desempeña en mi novela Los pasos perdidos el papel del tiempo, me encontré -y así aparece en la novela- con que un hombre de 1949 puede presenciar maneras de vivir que corresponden al Romanticismo, al Medioevo, a mucho antes, a los días en que se inicia la vida del hombre en el planeta. Traté de descubrir esos distintos tiempos y demostrar hasta qué punto el hombre actual puede, si le interesa, confrontar su conciencia y su inteligencia con los sucesivos tiempos vividos por el hombre"] (15).

La otra dimensión innovadora se expresó por una afanosa búsqueda de zonas temáticas, hondamente nuestras, pero que antes no

recibieron adecuado tratamiento. El registro de mitos debía, pues, extenderse y amplificarse, como en las obras de Yáñez, Carlos Fuentes, Miguel Angel Asturias, o Arguedas, etc.: "La novela agraria del medio siglo implica una superación del viejo regionalismo por-- que busca en zonas del espíritu las raíces de nuestro desconcierto contemporáneo y las respuestas para el aparente fracaso de nuestra vida pseudocivilizada y por que llega hasta sugerir un retorno a ciertos valores fundamentales que pertenecen a la esencia de nues-- tro pasado autóctono y rural" (16).

Este proceso de cambios y de innovaciones ha debido admitir en su parábola evolutiva características del relato europeo, en un grado de contaminación que unos censuran y otros explican en su licitud. El ensayista Manuel Pedro González por ejemplo, se muestra muy severo con el problema de las influencias foráneas en nuestra narrativa, al afirmar que ella es puramente mimética de lo europeo. "que es la búsqueda de ...nuestros narradores en su penosa imitación de lo europeo..." (17).

La novela hispanoamericana nos presenta a sus personajes en el acto de vivir, existiendo y viendo existir a otros, pero a eso se agrega la postura del hombre enfrentado -contemplador y juez- a sus propias creaciones en cuanto producto de arte: "Los personajes están apenas entrevistados, puesto que no hay quien los vea por completo. Y cómo los personajes se entrevén unos a otros, y no nos aclaran desde qué móviles situaciones están entreviéndose". (18)

Las búsquedas más o menos audaces de la técnica narrativa de

autores representativos de nuestra novela no han de mirarse como mera actividad mimética o como complacencia en el juego de acrobacias con la moda más reciente. En las novelas logradas, tales búsquedas se despliegan ante nosotros al servicio de una exploración más incisiva de seres y situaciones, o se acomodan a las exigencias de un arte más avanzado que el tradicional: "Estas búsquedas ricas en tendencias -realista, psicológica, fantasista- y en tonalidades -dramática, satírica, humorística, evocativa-, esta novelística, que responde a un estilo de vida, el de Hispanoamérica actual, comienza también a integrarse en un estilo literario propio e inconfundible". (19)

Advirtamos el hecho elocuente de que para explicar la novela actual de Hispanoamérica han sido, a veces, más eficaces los creadores que los propios críticos y estudiosos del proceso. Por ejemplo los ensayos de Alejo Carpentier, Tientos y Diferencias, constituyen en líneas generales sólidos aportes al tema, conformados por novelistas de mucha influencia en la hora en que vivimos. El parece haber salido al camino de la crítica y la historia literaria para explicar, desde el punto de vista del creador, lo que no siempre la investigación enjuicia con alcance cabal.

Nuestros novelistas, impulsados por la necesidad de salir de una situación de estancamiento, no podían volver los ojos a sus precedentes hispanoamericanos de lo regional, ya que deseaban eludir un fatigoso y muerto repeticionismo. De Europa y de los Estados Unidos surgían nuevos programas, llenos de promesas y de posibilidades. Estos escritores fueron tomando de todos ellos lo que convenía y apartando lo inoperante. Se trataba de una búsqueda

con total apertura de ojos. El arte es una comunidad fronteriza en que todos aprenden de todos, como ocurre en las diversas técnicas usadas en la estructura novelesca: "El tan discutido asunto del monólogo interior (novedad que tiene casi un siglo), Joyce aprendió de Dujardin; de Joyce aprendió Faulkner, de Faulkner se sirvió, sin duda, Rulfo; y otros vendrán que utilicen los logros de Rulfo". (20)

Lo que importa es lo inconmensurable y abismal de la psicología de las criaturas, realidad en que el monólogo o el despliegue caudaloso de las corrientes de conciencia se producen sin provocación artificial en cada uno de nosotros, de un modo u otro, con tal o cual duración e intensidad y en ésta o aquella circunstancia. Realidad no visible ni tangible como la de los sueños, pero tan verdadera como nosotros mismos. Como por ejemplo, lo que dice Albéres al respecto: "Sea como sea, una nueva visión novelesca se impone cuando a la expresión objetiva (descripción, relato), se mezcla la transcripción directa de la conciencia del personaje, no ya bajo la forma de análisis, sino bajo la forma de un lenguaje interior". (21)

En resumen, se puede decir que tras una larga etapa tradicionalista, el relato hispanoamericano, en la hora actual, después de mucho tiempo de experimentación y ensayos fecundos, empieza a encontrar un camino que parece ser el verdadero y definitivo. Por el manejo de mitos, el concepto de tiempo y espacio y por las técnicas que nuestros novelistas están explotando, en su afán de dar a conocer a Latinoamérica, en toda su complejidad, la novela está muy lejos de

estar muerta, dispone todavía del lenguaje de cada día, lenguaje de los viejos narradores, que están aún lejos de haberse agotado en todos sus recursos. Se interesa por los hombres a los cuales el lenguaje técnico no dice nada todavía. Son numerosos estos hombres. Ocuparse de ese mundo, de ese pequeño mundo, de ese grandísimo mundo, es la tarea del novelista actual. Entenderse con él, con ese pueblo combatiente, criticarlo, exaltarlo, pintarlo, amarlo, tratar de comprenderlo, tratar de hablarle, de hablar de él, de mostrarlo, de mostrar en él las entretelas, los errores, las grandezas y las miserias; de hablar de él más y más, a quienes tienen necesidad de que se les diga algo para removerlos.

#### b) Carpentier en la Novela Hispanoamericana.

En varias ocasiones anteriores, nos hemos referido a la obra de Alejo Carpentier, señalándolo como un factor importante en el cambio que ha sufrido nuestra narrativa.

Carpentier es quizá el primero de nuestros novelistas en tratar de asumir conscientemente la experiencia latinoamericana en su totalidad por encima de las variantes regionales y nacionales. Su obra abarca dos generaciones, y es todavía uno de sus más notables exponentes. Como lo expresa Fernando Alegría: "Es el novelista más importante de Cuba en la época actual, ha contribuido poderosamente al desarrollo de las tendencias neosimbolistas preocupándose de crear una novelística hecha de realidades esenciales de universal comunión en el drama social y filosófico del hombre mo--

derno y concebida dentro del ámbito de la auténtica mitología americana". (22)

Su peculiar idiosincrasia responde, sin duda alguna, al mosaico étnico y cultural que es su vida: padre francés, madre rusa; nacimiento en La Habana en 1904; infancia y adolescencia cubanas -con interrupción de un año en Francia- carrera inconclusa de arquitectura en la ciudad natal; conocimientos profundos de música; vida agitada en La Habana, dispersa en varios quehaceres: periodismo, radio difusión, música, política, con su obligada experiencia carcelaria bajo la tiranía de Gerardo Machado; lecturas múltiples, con avidez...; vida fecunda en la capital francesa -once años- en contacto personal e íntimo con los surrealistas. Con respecto a la influencia que pudo haber tenido de este movimiento, Carpentier nos dice: "Me pareció una tarea vana mi esfuerzo surrealista, no iba a añadir nada a este movimiento. Tuve una reacción contraria. Sentí ardentemente el deseo de expresar el mundo americano".

Y más adelante dice: "Pero el surrealismo sí significó mucho para mí. Me enseñó a ver contexturas, aspectos de la vida americana que no había advertido, envueltos como estábamos en la ola de nativismo traído por Güiraldes, Gallegos y José Eustasio Rivera. Comprendí que detras de ese nativismo había los contextos telúricos y contextos épicos-políticos: el que halle la relación entre ambos, escribiré la novela americana". (23) Se vida fatigosa, de trabajo intenso, en Caracas, se multiplica también -es su signo- en distintas y numerosas ocupaciones: periodismo, publicidad, docencia, creación literaria, conferencias, viajes, radio y televisión, más

lecturas siempre voraces...; vuelta a La Habana, con la dirección de la Editorial Nacional, con una labor de gran importancia en la difusión de la literatura cubana y extranjera, bajo el nuevo signo cultural inaugurado por la Revolución; intensa actividad como narrador y ensayista y, al mismo tiempo, como dirigente intelectual revolucionario; viajes a diferentes países como representante cultural de la nueva Cuba. Finalmente, una vez más, Francia, con el ejercicio de una nueva actividad, la Diplomacia.

Dentro del fenómeno de una narrativa continental de gran interés, Carpentier tiene un particular significado. Se trata de un caso curioso, en cuanto a la continuidad cíclica de su obra. Su primera novela, Ecua-Yamba-O, (Voz lucumí, que significa "Dios loado seas"), aparece en 1933, y su propio autor le atribuye escasa importancia. Es una novela semidocumental sobre el mundo mágico primitivo de un sector de la población negra de Cuba. Parte importante juegan en ella los ritos religiosos, las ceremonias de iniciación, las fórmulas de encantamiento, el sustrato ñáñigo de gentes que viven una etapa de representación colectiva, prelógica y mística, en el medio mismo de una civilización moderna. Ya se encuentra latente el tema que más tarde se va a expandir y profundizar en audaces interpretaciones de la mitología tropical-americana. En 1944 publica un relato breve "Viaje a la Semilla", incluido en otra obra, que después veremos. En 1949 publica en México, El reino de este mundo. Es una novela basada en episodios verídicos de la historia de Haití. En ella Carpentier plasma, en forma más acabada, su concepción del tiempo. Es una Historia recreada por el narrador, mediante un prodigioso oleaje imaginativo; permanece más

allá de sí misma al hacerse palabra, relato. El no viaja en el tiempo, sólo puede dar un salto ontológico, instalarse en la leyenda que es toda su herencia. La barbarie del esclavo negro le permite llegar al origen mediante su imaginación como instrumento libertario. El camino de regreso a este mundo, a través de la prosa de Carpentier es posible, porque hubo una senda de palabras que rodó hasta nosotros desde siglos anteriores. Así, el viaje por la Historia que llevamos a cabo, guiados por la narración, es también una odisea imaginativa. El cambio ocurre en ese mundo por medio del mito, como se hará más patente en su próxima obra: Los pasos perdidos, 1953. En las dos obras el autor desarrolla el tema de lo "real-maravilloso" en Latinoamérica. (Veáse nota 15 de este mismo capítulo). Esta obra la veremos más adelante. En 1956 publica El Acoso, que complementa parte de las conclusiones a las que llega el autor en Los pasos perdidos y enfoca a un hombre que vive los históricos desde una situación límite, donde el tiempo concreto pesa más que en otras novelas. Este es un acoso en el que cada hecho minúsculo, casi casual, forma parte de una irreprimible y fatal marcha hacia la muerte. En obras anteriores, Carpentier mostraba los ciclos como parte de la vida humana, o de una personalidad que se hacía esclava de repetitivas circunstancias: día tras día lo mismo, siempre lo mismo. Cada día era, para Manegildo, (personaje de Ecue-Yamba-0), para Ti Noel, (personaje del Reino de este mundo) y para el narrador de Los pasos perdidos, el circuito que completaba el día anterior, situación de Sísifo ante la piedra. Pero en El Acoso, este ciclo no es meramente personal, sino que traspasa los límites de una vida humana para abarcar a varios seres que sufrirán, paralelamente, una misma secuencia de Traición y Pureza perdida. En 1962,

se publica la última novela de Carpentier, El Siglo de la luzes. Podríamos decir que en esta novela culmina la idea del autor de que el hombre es a veces el mismo en diferentes edades, y, situarlo en su pasado, puede ser también situarlo en su presente. En esta obra, Carpentier ensancha la visión anterior de la Historia, para abarcar toda una época, y para ahondar en el dilema definitivo de nuestra realidad: ¿Cómo hacer una Revolución, cómo controlar la Historia? El autor muestra en este libro todas las formas de participación en lo histórico, todos los hombres que se pierden y se encuentran en las ensangrentadas alucinaciones de una revolución. ¿Qué sucede cuando la experiencia del Acosado la vive ahora toda la humanidad contemporánea? ¿Qué pasa cuando la época parece conducirnos hacia la muerte y el caos, o cuando los ideales en que creíamos ya no sirven para forjar un futuro digno?.

La novela se centra en torno a la figura portentosa, históricamente real, de Victor Hugues, que vivió la gloria y la descomposición de la Revolución Francesa, y que trajo a América el decreto de abolición de la esclavitud para posteriormente sojuzgar a los mismos negros que ayudara a liberarse.

Con El Siglo de las luzes, Carpentier llega a ser uno de los más destacados novelistas de Latinoamérica, porque en su obra, culminan todas las nuevas técnicas que desarrolla desde un principio en sus novelas. Y se nota cómo ha ido evolucionando conforme va escribiendo, logrando lo que se propone: el de dar conocer a América Latina. En 1958, junto a El Acoso, aparecen tres cuentos: "El camino de Santiago", "Viaje a la semilla" y "Semejante a la no

che", en un volumen titulado Guerra del Tiempo. Esta obra es muy importante por los aportes técnicos originales que en él hace su autor al arte de narrar, especialmente en el tratamiento del tiempo. Tales aportes lo hacen uno de los renovadores de nuestra novela y, en general, del arte narrativo. Y lo convierten en uno de los más firmes ejes de la literatura de nuestros días, en escala mundial. Actualmente trabaja en dos novelas sobre la Revolución cubana: El Año 59 y Los convidados de plata. Además, se ocupa en la redacción de un libro de memorias, en que recogerá lo fundamental de su vasta experiencia humana.

INDICE DE NOTAS DEL PRIMER CAPITULO (INTRODUCCION).

- 1.- R.M. Albéres, Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Andrea, México, 1966, p. 5.
- 2.- Enrique Anderson Imbert, Historia de la Literatura hispoamericana, F.C.E., México, 1961, p. 207.
- 3.- M. Vargas Llosa, et al., Nueva novela Latinoamericana. Paidós, Buenos Aires, 1969, p. 20, (Col. Letras Mayúsculas).
- 4.- Miriam Allott, Los novelistas y la novela, (Proust: La presencia del pasado), Seix Barral, Barcelona, 1969, p. 126. (Col. Biblioteca Breve).
- 5.- Juan Loveluck, La novela hispanoamericana, Santiago de Chile, 1969, Ed. Universitaria, Prólogo.
- 6.- R. M. Albéres, op. cit., p. 335.
- 7.- Emir Rodríguez Monegal, Narradores de esta América, Alfa, Montevideo, 1969, p. 12.
- 8.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, C.I.A. General de Ediciones, México, 1971. El número de páginas de las citas del texto se referirán siempre a esta edición.
- 9.- Carlos Fuentes, La nueva novela Latinoamericana, Joaquín Moritz, México, 1969, p. 27.
- 10.- Ricardo A. Larchman, "Perspectiva de la Literatura Hispano--

- americana Contemporánea", Revista, Atenea, Concepción, Chile XXXV (1958), núms. 380-381, p. 305.
- 11.- Alejo Carpentier, El reino de este mundo, Cia. General de Ediciones, México, 1969, Prólogo.
- 12.- Enrique Anderson Imbert, "El realismo en la Novela", apud. Los domingos del profesor, México 1965, p. 5 (Ensayos).
- 13.- Miriam Allott, op. cit. Proust, "La presencia del pasado" p. 315.
- 14.- Enrique Anderson Imbert, Historia..., op. cit. p. 209.
- 15.- Emmanuel Carballo, "México en la Cultura", Suplemento de Novedades, México, D.F. Febrero 13, 1961. p. 4. núm. 622.
- 16.- R.M. Albéres, op. cit. p. 356.
- 17.- Manuel Pedro González, "Crisis de la Novela en América", Revista Nacional de Cultura, Caracas, 1962, p. 60, núm. 150. (Recogido posteriormente en el volumen de Ensayos Críticos, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1963, p. 93.
- 18.- Enrique Anderson Imbert, op. cit. p. 301.
- 19.- R.M. Albéres, op. cit. p. 358.
- 20.- Juan Loveluck, op. cit. Prólogo.
- 21.- R.M. Albéres, op. cit. p. 141.
- 22.- Fernando Alegria, Historia de la Novela Hispanoamericana, Andrea, México, 1966, p. 275.
- 23.- Alejo Carpentier, "Autobiografía de Urgencia", Suplemento de la Revista Siempre, México, 16 de junio de 1965, p. IV, núm. 174.

## II FRUSTRACION

En este trabajo vamos a referirnos concretamente a la novela Los pasos perdidos, tratando de analizar el problema de la angustia existencial, enfocado desde dos puntos de vista principales: la frustración y el paraíso como utopía, que se presentan en la obra.

Comenzaremos por explicar el primero de estos términos.

Etimológicamente, frustración viene del latín "frustra" que significa "en vano". "Frustrare" quiere decir "decepción, derrota". El adjetivo "frustratus", frustrado, significa "engañado en su esperanza". Evidentemente, no basta la definición etimológica para comprender en todo su amplio significado el término frustración, por lo que tenemos que recurrir a otras fuentes de información.

Desde otro punto de vista, la frustración es un fenómeno concerniente a la psicología de la motivación. Este fenómeno se describe tomando en cuenta el motivo de la acción y sus resultados, de tal manera que, cuando la acción no alcanza la meta propuesta, bien por que no cumplió determinada condición, bien por que cumplida ésta no produjo las consecuencias esperadas, se dice que la acción se frustró, fue en vano, y por lo tanto, el sujeto de la acción fue engañado en su esperanza. Como lo dice -muy bien Gago Huguet- en su tesis: "...implica que el curso de la acción no ha sido transportado hacia su meta o conclusión, que un estado final de determinada condi

ción no ha sido alcanzado y que una consecuencia o un resultado esperado ha fallado y no se ha producido" (1).

Por otra parte, la frustración puede referirse a un conjunto de hechos que la producen en relación a un caso particular o a un constante frustrarse de los actos realizados por un sujeto en un determinado medio social y, además, puede provenir de causas personales del sujeto o por causas del medio en que se desarrolla la acción.

Gago Huguet nos dice: "Las condiciones características para que exista la frustración son dos:

1.- La presencia de un impulso o motivo previamente suscitado y no satisfecho.

2.- Algunas formas de interferencia o impedimento entre el propósito y la satisfacción." (2).

Si entendemos a la frustración como a un resultado de la falta de correspondencia entre las demandas del individuo y las condiciones de su medio, es lógico suponer que cuando el sujeto: "...formula demandas desproporcionadas o inadecuadas a las condiciones de un medio normal, los factores de la frustración son internos". (3) Por otra parte, tenemos que el medio natural y social también hacen demandas al sujeto, estableciéndose así el proceso integral entre dos elementos inseparables. / t

"Cuando las demandas del medio superan las posibilidades del individuo decimos que la fuente de frustración es externa". (4) Lo mismo ocurre cuando el medio es inadecuado para satisfacer demandas

normales que hace la persona.

Existen varias tendencias que participan de ideas determinadas, que sostienen que la frustración siempre tiene su origen en el medio, puesto que a partir de él, es que el individuo satisface, generalmente, sus necesidades. Sin embargo, no puede sostenerse esta teoría porque la realidad es muy distinta. Es decir, desde el punto de vista de la experiencia, creemos que, el individuo forja el ambiente tanto como éste influye en él. En otras palabras, podemos afirmar que el medio es condicionante y no determinante en el individuo.

Hay que tener en cuenta también la adaptación del hombre al medio sin dejar de ser él mismo. En consecuencia, cuando el medio es hostil y no permite la plena realización de un ser humano, este hecho no debe producir necesariamente la frustración, ya que siempre es posible que el hombre actúe sobre el medio para modificarlo y que su conducta se adapte al mismo para superar la hostilidad de éste y que no sobrevenga la frustración.

Carpentier, en su ensayo Problemática de la actual novela latinoamericana, coincide con lo expuesto anteriormente al trazar su interesante teoría de los contextos. Según él mismo advierte, se fundamenta en ideas que le diera, entre otros muchos, Jean Paul Sartre. Dice: "...el hombre vive en medio de unas circunstancias muy precisas y determinadas, y que su vida es lo que es porque existe una relación vital, de tipo dialéctico, entre ese hombre y aquellas circunstancias". (5).

Sin embargo, en Los pasos perdidos, Carpentier se aparta de su misma teoría al presentar a los personajes de la novela supeditados totalmente al medio en que viven y al presentar, cómo éste, les impone las condiciones de vida que determinan su modo de ser.

De esta forma nos da, en el primer capítulo de la obra, la imagen de un individuo en el mundo tecnificado de hoy en día, en el que el progreso ha hecho de la persona un prisionero, al mismo tiempo que ha aniquilado casi totalmente su personalidad, convirtiéndolo en engranaje de una maquinaria en la que los reflejos condicionados van reemplazando, poco a poco, los actos racionales y la conducta afectiva. Es decir, lo ha masificado.

Por ejemplo, nos describe una ciudad-monstruo, cuya planeación está fuera de toda concepción lógica para la convivencia humana: Nueva York, símbolo extremo de civilización:

"Arriba, entre las evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: Las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiados escorados por la altura..." (6).

Más adelante nos la sigue descubriendo para hacer más plástica la imagen:

"Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azulado de gasolina, atravesado por vahos químicos, que demoraba en patios olientes a desperdicios, donde algún perro jadeante remedaba estira

mientos de conejo desollado para hallar vetas de frescor en la tibieza del piso" (6).

Al sentirse impotente para integrar o modificar ese medio, el protagonista de la novela se deja llevar por él, en la vida, como un autómeta:

"Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en que las almas no se vendían al Diablo sino al Contable o al Cómitre..." (7).

En este primer capítulo todos los personajes representan la falsedad. Todos ellos encarnan algún tipo de deformación de la facultad imaginativa, y comercian con ella: el narrador con la música; Ruth, la esposa del protagonista, con la literatura (se dedica al teatro, que es una forma más de la ilusión); Mouche, su amante, con la magia, era astróloga; el amigo de Mouche con la plástica (falsifica obras pictórica). Este malestar que trata de olvidar el protagonista, en orgías y bares, se alía al recuerdo de una infancia que se muestra irrecuperable y dichosa y que se identifica con América, donde vivió sus primeros años:

"...luego de un desarraigo que me hiciera vivir dos adolescencias -la que quedaba del otro lado del mar y la que aquí había cerrado". (8).

A los personajes de la obra les invade la rutina y el hastío, que matan todo encanto y todo sentido creador de la vida. Es como una carcoma que, lentamente, va invadiendo todo hasta destruir

lo con su terrible carga de aburrimiento. El trabajo se hace pesado y pierde su sentido de realización personal. El trabajo de Ruth no está escogido al azar en la novela. Al contrario, es un símbolo, pues no se puede concedir cosa más rutinaria que la representación de una obra de teatro repetida hasta el infinito, en una temporada triunfal que lleva cuatro años y siete meses:

"Así para Ruth, lejos de ser una puerta abierta sobre el vasto mundo del Drama -un medio de evasión- este teatro era la Isla del Diablo. (...) Hubiera sido menester el genio de una trágica impar para deshacerse de aquel parásito que se alimentaba de su sangre de aquella huésped de su propio cuerpo, prendida de su carne como un mal sin remedio". (9).

La rutina llegaba hasta lo doméstico, hasta lo meramente circunstancial y menudo:

"Regábamos el geranio olvidado desde el domingo anterior; cambiábamos un cuadro de lugar: sacábamos cuentas domésticas." (10).

Prisionero de aquel universo automatizado y enervante, el hombre se hace presa del aburrimiento y de la tediosa regimentación de sus pasos, que destruye toda posibilidad de sorpresa en la vida y en su quehacer cotidiano. Con el agravante de que el amor, que podía ser el refugio donde se compensase aquella vida, participa también de la monstruosa reglamentación. Lo trágico es que, víctima del trabajo agotador y tiranizante, la pareja sólo podría dedicar al amor un rato cada domingo, como el cumplimiento de una práctica cuya mecánica periodicidad lo desproveía de encanto y emoción:

"El domingo, al fin de la mañana, yo solía pasar un momento en su lecho, cumpliendo lo que consideraba un deber de esposo, aunque sin acertar a saber si, en realidad, mi acto respondía a un verdadero deseo por parte de Ruth. Era probable que ella, a su vez, se creyera obligada a brindarse a esa hebdomadaria práctica física en virtud de una obligación contraída en el instante de estampar su firma al pie de nuestro contrato matrimonial". (11).

Como consecuencia también del ambiente, encontramos el tema de la soledad. La soledad del protagonista es dramática y lacerante. Es la soledad del hombre en medio de un mundo lleno de otros hombres, pero en el cual cada uno es simple pieza larvaria de un mecanismo deshumanizado y embrutecedor en que cada quien es isla y autómeta. Es la soledad del ser que se siente extraño, desarraigado, en medio del bullicio y del trajín de las grandes urbes modernas, donde cada individuo desconoce al que va a su lado y a nadie le importa lo que bulle en la cabeza o se agita en el corazón de los demás. Es la soledad existencial de aquel que descubre horrorizado: "...que está sólo en el mundo porque su carne y su sangre son exclusivamente suyas, y no hay, ni ha habido nunca, ni habrá jamás, otra carne y otra sangre que sean idénticas a las de él, ni tiene a su lado a otro ser u otros seres que al compartir su terrible soledad resultan en energía creadora y vibrante aquella angustia existencial". (12).

Otro de los elementos que destaca en la novela es la concepción del tiempo, ya que como recurso o como tema mismo, Carpentier lo utiliza. Sin embargo, es más bien una cuestión obsesionante pa-

ra su autor. Desde el comienzo mismo de la obra lo encontramos planteado como un problema ante el protagonista. Su llegada al teatro donde trabaja la esposa, después de un largo período sin ir allá le produce: "...la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido". (13).

Su vida misma era una lucha a muerte contra el tiempo, que iba consumiendo todo con fatal rapidez sin que quedara una huella útil de lo vivido:

"No me asustaban los años, sino la inútil rapidez de su transcurso". (14).

Tal transcurrir del tiempo, sin haber llenado las horas vividas con una iluminada realidad, creaba la convicción de haber vivido en el vacío, casi como una vida meramente vegetal.

A veces producía la inquietante impresión de que el tiempo se hubiera detenido, y hubiera perdido toda noción de novedad, como si la vida fuese un incesante y estéril repetirse de las mismas escenas:

"...días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas, de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia, mirando al velero preso en el cristal de un pisapapel". Para precisar esa idea más adelante nos dice: "Cuando festejaba mi cumpleaños en medio de las mismas caras, en los mismos lugares, con la misma canción repetida en coro, me asaltaba invariablemente la idea de

que esto sólo difería del cumpleaños anterior en la aparición de una vela más sobre un pastel cuyo sabor era idéntico al de la vez pasada". (15).

Podemos observar que para Carpentier todo hombre está encerrado dentro de una rigurosa espesura de hechos, constituido por ciclos repetitivos e inmutables, de los que el hombre desea escapar. El cambio ocurre en ese mundo por medio del mito, que más adelante veremos, y el deseo de su cumplimiento.

Prisionero de la rutina, del hastío, de ese tiempo que le ha impuesto la civilización y que él no puede vivenciar, el personaje, -Sísifo- busca el camino de su liberación, busca escapar del tiempo, romper con él, evadirse.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO II (LA FRUSTRACION).

- 1.- Antonio Gago Huguet, La Frustración como factor psicológico de la personalidad, tesis, U.N.A.M., 1965. p. 33.
- 2.- Ibidem. p. 38.
- 3.- Ibidem. p. 40.
- 4.- Ibidem. p. 43.
- 5.- Alejo Carpentier, Tientos y Diferencias, U.N.A.M., México, 1964, p. 22.
- 6.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, Cia. General de Ediciones, S.A. México, D.F. 1969. p. 16.
- 7.- Ibidem. p. 16.
- 8.- Ibidem. p. 26.
- 9.- Ibidem. p. 10.
- 10.- Ibidem. p. 12.
- 11.- Ibidem. p. 11.
- 12.- Albert Camus, El Mito de Sísifo, Editorial Losada, S.A. Buenos Aires, 1970. p. 14.
- 13.- Alejo Carpentier, Los pasos... op. cit. p. 9.
- 14.- Ibidem. p. 23.
- 15.- Ibidem. p. 14.

### III HISTORIA DE ALGUNAS UTOPIAS

Anatole France dijo en cierta ocasión que si los hombres de todas las épocas no hubieran forjado utopías en sus mentes, seguirían viviendo desnudos y miserables en las cavernas, y afirmó: "La utopía es el principio de todo progreso y un ensayo de vida mejor". (1).

La antigua tradición hebrea del jardín del Edén puede ser considerada como la utopía prístina: un territorio sin hambre ni enfermedades, gobernado por la justicia y el amor. La mitología griega tuvo su Edad de Oro, período durante el cual los hombres vivían serena y pacíficamente en una eterna primavera.

PRIMERAS UTOPIAS.- Antes del advenimiento de la tecnología, casi todas las utopías se caracterizaban por su amor a la verde campiña, en la que los seres humanos vivían en perfecta armonía entre sí. Una primitiva utopía aparece en La Vida de Licurgo, (2) escrita por Plutarco. Se cree que Licurgo fue el autor de la constitución espartana en el s. VII a. de C., en la que establecía la igualdad de propiedades entre los ciudadanos y abolía los derechos de los siervos y esclavos; prohibía el lujo; los niños débiles o deformes estaban condenados a morir; y la educación, que ofrecía un mínimo de enseñanza, se limitaba a inculcar en los jóvenes obediencia, re-

sistencias y valentía.

En La Republica, (3) de Platón, arquetipo de todas las primeras utopías, se valoraba el orden más que la libertad, y la seguridad más que la individualidad. Se consideraba que la población óptima era de 5040 individuos (multitud a la que un orador podía arengar convenientemente) y la ciudadanía estaba dividida en reyes-filósofos, soldados y labradores. Los artistas y escritores eran silenciados o rigurosamente censurados, y la justicia platónica se conseguía mediante la cooperación de todas las clases sociales, trabajando cada individuo de acuerdo con su capacidad, a la vez que -- sus intereses personales quedaban subordinados al bien común. La educación servía para producir a los guardianes, quienes renunciaban a la propiedad privada y a la vida familiar y cuya virtud era la sabiduría.

Las generaciones posteriores han admirado cómo Platón hacía hincapié en la igualdad de oportunidades para ambos sexos. También es notable su sistema educativo, que tendía a desarrollar el cuerpo, la mente y las buenas costumbres.

Durante casi un milenio no aparecieron nuevas utopías dignas de tal nombre, hasta que San Agustín escribió su Ciudad de Dios, (4) visión cristiana de la perfección, que no se basaba en la realidad terrena sino en el futuro celestial. En el Renacimiento, el concepto de progreso material superó a la idea de un estado inmutable ordenado por Dios: a medida que se desvanecía la imagen del paraíso, las gentes volvieron nuevamente los ojos hacia una utopía secular, y hasta el nombre mismo nació con la Utopía (5) de Thomas Moro pu--

blicada en 1516. (Utopía: del griego Ov. on, y TOPOS, es decir "lugar inexistente").

PERFECCIONISMO.- En el idílico país de Moro no existe la propiedad privada, y por lo tanto tampoco el dinero (El oro era usado para fabricar bacnillas). Todos trabajaban únicamente seis horas diarias. La ropa es sencilla y duradera; las frugales comidas van acompañadas de pláticas y discursos sobre temas elevados.

Moro se encuentra tolerante con el arte y los artistas, y permite la familia como unidad social básica, aunque la somete a normas estrictas; se incita, aunque no se obliga, a que se suiciden los que padecen enfermedades incurables. De acuerdo con el ideal platónico, se pierde la esclavitud; la meta general es la estabilidad social, no la libertad individual. Al igual que muchos utopistas, Moro expuso un concepto excesivamente simplificado de la naturaleza humana. Pensó que suprimiendo las privaciones, desaparecerían el mal y la avaricia, ya que la única causa de la codicia era el temor a la pobreza. Su utopía era estéril, con una preocupación casi mórbida por la salubridad, pero por motivos muy dispares fue aclamada por diversas sectas y escuelas filosóficas. Por la época en que fue canonizado por la Iglesia Católica (1935), su obra fue adoptada como libro de texto de la URSS.

*6 por que!*

CONCEPTOS.- Las formas y los conceptos de las sociedades imaginarias son influidos por sus respectivas épocas; las tres que aparecieron en el siglo XVII reflejan el dinamismo de la nueva ciencia y de los inventos. La Nueva Atlántida, (6) de Francis Bacon, fue la primera utopía científica, en la que se mezcla la tecnología con

el mito romántico de una isla perdida. En este "país angelical", habitado por gentes de "singular bondad y humanidad", el rey era un hombre de ciencia, no un filósofo.

Doce individuos, llamados Mercaderes de la Luz, viajaban a países para recolectar libros; de los que Tres Hombres Misteriosos coleccionaban experimentos de las artes mecánicas; tres Precursores ensayaban las nuevas pruebas; los Compiladores recopilaban los resultados y los Benefactores buscan sus aplicaciones prácticas: intérpretes de la naturaleza, deducían axiomas y aforismos.

Entre otros casos de la aplicación de la tecnología, mencionados en La Nueva Atlántida, se obtenía agua salada a partir de la dulce; con baños minerales se curaban enfermedades; profundas cuevas eran usadas para coagular, endurecer y conservar cadáveres, así como para curar algunas afecciones y prolongar la vida de los ermitaños que habían escogido aquel lugar para vivir. S

La Ciudad del Sol, (7) imaginada por el monje italiano Tommaso Campanella, ha sido denominada la utopía de las riquezas, ya que en ella se hace realidad todo lo que contribuye materialmente a la buena vida. Dividida en siete grandes círculos, bautizados con los nombres de los planetas, la ciudad tiene calles pavimentadas con piedras preciosas. Cada actividad está subordinada al Estado, el cual es gobernado por el sacerdote Sol, asistido por los príncipes Pan (poder), Sin (sabiduría) y More (amor).

La ciudad de Campanella, quizá debido a que escribió su obra en la cárcel, se ocupa mucho de la higiene y de la reproducción.

Los habitantes se bañan con frecuencia; beben moderadamente; usan perfumes; jamás sufren de gota, catarro, ciática, cólico ni flatulencia. Ambos sexos visten igual, y hacen ejercicios desnudos. La procreación y la paternidad quedan al arbitrio de los ancianos. Las mujeres participan en el acto sexual a los 19 años, y los hombres a los 21 años o más tarde si son pálidos. Se permite el coito cada tres noches; los magistrados y los maestros debilitados por la actividad intelectual sólo pueden realizar la unión carnal después de un período de rehabilitación física, y entonces se unen con mujeres de constitución vigorosa.

James Harrington, erudito y abogado inglés del siglo XVII, escribió más de una docena de obras utópicas, de las cuales, la más conocida es Oceana, (8) dedicada a Oliverio Cromwell. Descripción de Capenas / encubierta de la Inglaterra sometida a la dictadura. El paraíso parlamentario de Harrington se oponía a los organismos sociales y políticos de su época. 3

UTOPIAS SOCIALISTAS.- Durante los inicios de la Revolución Industrial en el siglo XVIII, los utopistas se dejaron llevar por sueños nostálgicos de una vida sencilla e inocente: Francois-René de Chateaubriand y Jean-Jaques Rousseau expresaron un apasionado amor a la naturaleza y soñaron con el "noble salvaje", que era fundamentalmente bueno hasta que la sociedad lo corrompía. Esta actitud dio origen a un poderoso movimiento social que, al justificar la destrucción de la sociedad de la época para construir un mundo mejor, contribuyó para alimentar el espíritu de la Revolución Francesa y engendró una serie de socialistas utópicos. 12

Uno de ellos fue Morelly. (sólo conocido con ese nombre) a quien se atribuye la frase:

"Cada uno según su capacidad, y cada uno según sus necesidades".

Otro fue Etienne Cabet, quien en su Viaje a Icaria, (9) imaginó un regimen comunista estricto, que eliminaba toda espontaneidad; la ley fijaba todo, desde la arquitectura de las ciudades hasta el plato del día. Cabet concibió proféticamente que todos los vestidos, sombreros y zapatos serían elásticos, de modo que servirían para cualquier persona. Desterrado de Italia por su polémica contra el gobierno, Cabet se convirtió en el discípulo del fabricante Owen, quien había creado una comunidad utópica de modestas proporciones en New Harmony, Indiana, EEUU., y fundando su propia colonia en las márgenes del Río Rojo, en Texas. (Ambas fracasaron).

El más importante de los socialistas utópicos fue Alaine Fourier, quien enfocó su estado ideal desde el punto de vista psicológico: consideraba que el comportamiento humano estaba regido por doce pasiones, hasta entonces reprimidas pero ahora liberadas. En su opinión, todo el mundo se agruparía en falansterios, con 400 familias cada uno, que vivirían en comunidad; se recompensaría el talento y la laboriosidad, pero a nadie se le negarían algunos lujos y diversiones. El furierismo abogaba por "el amor libre" (10) y dio lugar a docenas de colonias utópicas en los EE.UU. durante el siglo XIX.

A medida que la industrialización fue tendiendo su manto de -

mugre, los utopistas se fueron recluyendo en imaginarias delicias pastoriles. William Morris, en su obra Noticias de ninguna parte, (11) veía a Londres como un conglomerado de aldeas en las que el trabajo no estaba sometido a norma alguna y era creador; personas sanas, bellas y amables vivían en atractivos hogares, comían alimentos refinados, desconocían la pobreza, la holgazanería, el aburrimiento. En este estado ideal, la ausencia de propiedad privada eliminaba prácticamente todo crimen.

La Edad de Cristal, (12) de W.H. Hudson, ofrecía la imagen de una sociedad organizada en grandes propiedades agrícolas, en las cuales las relaciones sexuales seguían el comportamiento típico de las abejas: una mujer, en cada casa estaba encargada de la reproducción; las demás se tenían que contentar con un "amor vegetal", liberadas de las distracciones de la pasión gracias a la ingestión de cierta substancia mágica. Tales paraísos pastorales dieron pie al mordaz comentario de Thomas Macaulay, de que valía más una hectárea en Middlesex que un principado en el utópico país. /3

UTOPIAS MECANIZADAS.- Mientras algunos visionarios volvían la vista al pasado con nostalgia; otros marchaban resueltamente hacia adelante, a la era de las máquinas; Los quinientos millones de la Begún, (13) de Julio Verne, presentaba la ciudad-jardín ideal como una vasta fábrica inhumanamente mecanizada, con casas idénticas en las que estaba prohibido el papel de tapizar y las alfombras, para evitar las bacterias y sabandijas.

En 1888 apareció la novela de Edward Bellamy, Mirando atrás,

(14) éxito de librería que en los Estados Unidos se hizo sinónimo de utopismo. Bellamy afirmaba que el hombre está compuesto de bien y mal y que sus imperfecciones se deben a un medio ambiente defectuoso. Por ello, incorporó a su novela casi todas las ideas reformistas de la época: igualdad absoluta de todos los ciudadanos y mecanización del ejército de obreros industriales. El protagonista, Julian West, comparaba la sociedad de fines del siglo XIX, con un prodigioso carruaje que las masas humanas estaban obligadas a arrastrar por un camino montañoso y lleno de arena; el cochero era el hambre, y los viajeros, los ricos.

En la novela, West se duerme en 1887 y despierta en el año 2000, para encontrar que el Estado se ha hecho cargo de la industria, y que las guerras, la política y los políticos, por suerte, han desaparecido. La naturaleza humana no ha cambiado, pero sí las condiciones de la vida humana, y con ellas también se han alterado las causas de la actividad de los hombres.

Con una vida cómoda garantizada desde el nacimiento hasta la muerte, trabajan desde los 21 años hasta los 45, y luego gozan de un bien merecido descanso. Los ciudadanos reciben todos la misma cantidad de crédito (dinero) y lo gastan a capricho; los precios son regulados por el costo de producción y demanda. Las invenciones mecánicas mencionadas en el libro, desde la música suministrada a distancia, hasta el teléfono, demuestran que Bellamy fue un profeta sorprendentemente exacto.

En su utopía había sólo unas pocas leyes esenciales; existía la libertad de prensa; las mujeres, emancipadas, podían expresar su pa

sión con la misma facilidad que los hombres. Aunque Bellamy había sido admitido al foro en 1871, sus colegas no tuvieron cabida en su utopía. Muchos lectores han considerado que su mundo era falaz y escalofriante, en cuanto a sus reglas.

SEXO UTOPICO.- Así como algunos utopistas se preocupan por la sanidad y la higiene, otros se interesaron en el complicado problema del sexo. Docenas de utopías permitían el amor libre, el desnudismo, los experimentos sin limitaciones; un escritor utópico llegó a considerar que no debería prohibirse el incesto.

En ocasiones, las utopías autoritarias hacían el matrimonio obligatorio, y sólo permitían el celibato después de los cuarenta años.

Terra Australis Incognita, (15) escrita en el siglo XVII por el monje franciscano Gabriel Foigny, nos habla de un país habitado sólo por hermafroditas de 2,5m. de estatura y rubicunda tez, frente ancha y boca pequeña.

Los niños unisexuados eran estrangulados como monstruos; las gentes vivían de frutas, nunca enfermaban y se enorgullecían de ser casi idénticas.

ANTI-UTOPIAS.- Al principio, las maravillas de la ciencia indujeron a los utopistas a creer que los avances científicos y tecnológicos construirían un mundo mejor, es decir, lo que se denominaba progreso. Con el tiempo, al crecer el monstruo de la técnica, muchos escritores comenzaron a temer su efecto sobre la Humanidad.

Si las utopías más antiguas fueron objeto de burla por quiméricas y fatuas, las del siglo XX fueron temidas por ser demasiado realistas, verdaderas pesadillas del futuro.

Quizás la primera utopía plenamente negativa fue Erewhon, (16) (Anagrama de nowhere, ninguna parte.) de Samuel Butler, quien, aunque satirizaba el presente exagerándolo, demostró poseer una gran visión del porvenir. La noción erewhoniana de que el crimen era una enfermedad y la enfermedad un crimen, tienen partidarios en nuestros días. La mala suerte de cualquier índole, o incluso el maltrato a manos de otros, eran considerados una ofensa contra la sociedad, porque hacían que las personas se sintieran incómodas al enterarse de ello. Para corregir esa culpa, había "rectificadores del alma" quienes trabajaban de modo muy semejante a los médicos. Extrañas inversiones de la realidad que ocurría en Erewhon eran los Tribunales de Despojo Personal, en donde se juzgaba al marido porque su -- amada esposa caía en brazos de otro, y donde se reprendía al joven al que su tutor la había burlado la herencia; la juventud o la inex /0 periencia no se tenía en cuenta como atenuantes.

Mucho antes de que las máquinas aprendieran a "pensar", Butler advirtió que no había protección contra el desarrollo final de la conciencia mecánica; predijo que a medida que las máquinas se hicieran más humanas, el hombre se haría más maquinal. Su solución era acabar con las máquinas "para hacer perecer en germen la perversidad, y evitar todo progreso". Este problema fue resuelto en el temible R.U.R., (17) de Karel Capek, en el cual las máquinas -- destruyen al hombre.

Maestro indiscutible de los escritores proféticos fue Herbert George Wells, del que muchas obras se ubican en el futuro. Para él, la era de las máquinas es a la vez una promesa y una amenaza; en Cuando despierta el durmiente, (18) presenta un mundo en que la propiedad está asegurada, y la enfermedad y el clima aparecen dominados, pero el gobierno está en manos de un demagogo y la cultura está automatizada. La Historia de los días futuros, (19) ponía en tela de juicio el concepto de progreso, y advertía que los avances científicos no son necesariamente sinónimo de mejoramiento social. El poder puede escapar a las restricciones moreles y las nuevas técnicas son capaces de dominar al hombre.

En Una utopía moderna, (20) de 1905, Wells creó, con optimismo, una sociedad ideal basada en la aplicación de los métodos científicos y en el amplio uso de las máquinas. El estado mundial era regido por samurais, aristócratas que gobernaban a la manera de los guardianes de Platón y que renunciaban a placeres como el alcohol y a la carne de res. Hombres como dioses, (21) también fue una obra positiva que proyecta un utópico futuro basado en la evolución, en el que el género humano avanza constantemente hacia una mayor espiritualidad y nobleza del alma.

En casi todas las anti-utopías imaginadas por autores actuales, el temor dominante es que el individuo perderá sus atributos humanos y se convertirá en simple autómatas dentro de un vasto y bien organizado estado mundial. En Fahrenheit 451 (temperatura de combustión del papel), de Ray Bradbury, las gentes apenas conversan; miran "muros de televisión" y conducen, sin destino, vehículos a ve

locidades vertiginosas. El protagonista de la obra es un bombero que está ocupadísimo en quemar libros: "Lunes quemar Millay; miércoles, Whitman; viernes, Faulkner". (22)

En las modernas anti-utopías, el héroe suele rebelarse contra el orden establecido y luchando no sólo por una comunidad idílica, sino también por el retorno de los valores humanos. Así, en la obra de Lin Yutan Mirando a lo lejos, (23) en el año 2004 se funda un paraíso en una isla del pacífico, para protestar por la especialización y las comodidades modernas. La solución en la nueva colonia consistía en pedir una moratoria al progreso científico, y con unos cuantos cientos de parejas, comenzar de nuevo, inspirados en ideas platónicas. En la narración, el médico que se unió a los utopistas, sólo llevaba consigo laxantes, quinina, penicilina, y algunos anestésicos.

El utopista es tanto un hijo de su tiempo, como un visionario. Únicamente puede estar más allá del espíritu dominante, e incluso puede volverse contra las concepciones de su tiempo, porque es parte suya, porque está tan íntimamente ligado a éstas como si lo estuviera por medio de un cordón umbilical. Pero también él sabe mejor que nadie que el futuro se convierte siempre en presente, y que la actualidad impulsada hacia adelante exige interrumpidamente una nueva crítica social y nuevas transformaciones del orden social. Las utopías cambian con la historia en cuanto a la forma y en cuanto al contenido. Del mismo modo que cambian las relaciones humanas, también la naturaleza de lo imaginado está sometida a un cambio. Y sin embargo, en todo cambio subsiste la idea de una revolución so-

cial.

Desde Adán hasta la era de la automatización, el hombre se ha aferrado patéticamente a sus sueños de un mundo mejor.

4

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO III.  
( HISTORIA DE ALGUNAS UTOPIAS )

- 1.- Anatole France, Diálogo, Espasa-Calpe, Madrid, 1956, (Col. Austral, núm. 548).
- 2.- Plutarco, Vidas Paralelas, Editorial Porrúa, México, 1963, p. 125. (Col. "Sepan Cuantos" núm. 13).
- 3.- Platón, La República, Editorial Porrúa, México, 1953, p. 433.
- 4.- San Agustín, La Ciudad de Dios, Editorial Porrúa, México, 1973. (Col. "Sepan Cuantos", núm.
- 5.- Tomás Moro, "Utopía", apud Utopías del Renacimiento Fondo de Cultura Económico, México, 1966, pp. 39-140
- 6.- Francis Bacon, "La Nueva Atlántida", apud Utopías del Renacimiento. Fondo de Cultura Económico, México, 1966 pp. 245-373.
- 7.- Tommaso Campanella, "La Ciudad Sol", apud Utopías del Renacimiento, Fondo de Cultura Económico, México, 1966, pp. 141-231.
- 8.- James Harrington. "Oceana", apud R.M. Albéres, Historia de la Novela Moderna, Editorial Hispanoamericana U.T.E.H.A., México, 1966, p. 286.
- 9.- Etienne Cabet, "Viaje a Icaria", Ibidem. p. 275.

- 10.- Alaine Fournier, *Ibidem*. p. 278.
- 11.- William Morris, Noticias de ninguna parte, *Ibidem* p. 287.
- 12.- W.H. Hudson, La Edad de Cristal, *Ibidem* p. 274.
- 13.- Julio Verne, Los quinientos Millones de la Begún, Editorial Molino, Barcelona, 1958, 160 pp.
- 14.- Edward Bellamy, Mirando Atrás, Editorial Molino, Barcelona, 1958, 159 pp.
- 15.- Gabriel Foigny, Terra Australis Incognita, apud Arnheim Neusüss, Utopía, Barral Editoriales, Barcelona, 1971, p. 115.
- 16.- Samuel Butler, Erewhon, (anagrama de nowhere, a ninguna parte), Editorial Espasa Calpe, Argentina-México, 1942. 320 pp. (Col. Austral, núm. 366).
- 17.- Karel Capek, R.U.R., apud Arnheim Neusüss, Utopía, op. cit. p. 118.
- 18.- Herbert George Wells, Cuando despierta el durmiente, apud R.M. Albérès, Historia de la... po. cit. p. 280.
- 19.- Herbert George Wells, La Historia de los días futuros, Plaza Janés, S.A. Editores, Barcelona, 1972, 205 pp. (Col. Rotativa).
- 20.- Herbert George Wells, Una utopía moderna, apud R.M. Albérès, po. cit. p. 281.
- 21.- Herbert George Wells, Hombres como dioses, *Ibidem* p. 281.
- 22.- Ray Bradbury, Fahrenheit 451, Minotauro, Argentina, 1973, 198 pp. Trad. Fco. Abelenda.
- 23.- Lin Yutan, Mirando a lo lejos, Sudamericana, Buenos Aires, 1972, 460 pp. (Col. Piragua, ensayos).

# Salto muy brusco

## IV UTOPIA EN LOS PASOS PERDIDOS

El narrador se identifica frecuentemente con Sísifo, persona je mitológico griego: Hijo de Eolo y de Enareta, se casó con Mérope, hermana de Atlas. Fundó la ciudad de Efira, que después se llama Corinto. Logró seducir a Tiro, porque un oráculo había vaticinado que si ella y Sísifo se unían, los hijos que tuvieran la vengarían de los ultrajes de su hermano Salmoneo.

Sísifo fue amigo del astuto ladrón de ganado Autolico, y con fundía sus rebaños con los del abigeo, pero antes había puesto una señal bajo la pezuña de sus animales y cuando Autolico trató de robarle algunos, Sísifo demostró que eran suyos. Tan admirado quedó el abigeo de haber encontrado una persona más lista que él, que le concedió que gozara de las primicias de su hija Anticlea, que luego fue esposa de Laertes, padre de Ulises. /e

Poco antes de morir, Sísifo rogó a su esposa que dejara su cadáver abandonado, insepulto. Y la esposa cumplió el encargo al pie de la letra. Ya en el Reino de las Sombras, Sísifo, indignado por que su mujer había cumplido una orden dada sólo para probar su cariño, pidió permiso a Plutón de regresar al mundo de los vivos para castigar a su impía consorte y juró que regresaría al Hades, pero ya en el mundo de los vivos, Sísifo se negó a regresar al Infierno. Entonces Mercurio fue por él y lo llevó a la fuerza y Plutón -

le puso enfrente una roca enorme que debía subir hasta la cumbre de una montaña; Sísifo tuvo que emprender la fatigosa tarea, pero cuando la roca iba a alcanzar la cima, volvió a rodar hacia abajo y entonces Sísifo tuvo que volver a empujarla hacia arriba repitiendo la maniobra eternamente: "Así fue castigado Sísifo por haber violado una promesa hecha a los dioses" (1).

En la concepción griega "mito" viene a ser un relato fabuloso de origen popular. También. "fábula", "ficción alegórica".

(Μῦθος, o: "fábula", "mito"). Las primeras mitologías griegas fueron las que se atribuyeron a Homero y a Hesíodo. A esos mitos se les interpretaba, primero, literalmente, pero con posterioridad se les buscaba una "significación oculta", un "sobrentendido" (hyponoiai; el término alegoría se empleó más tarde): .Son sobre todo los estoicos que han desarrollado la interpretación alegórica de la mitología Homérica y, en general, de todas las tradiciones religiosas" (2).

Es precisamente su carácter alegórico lo que da vigencia, digámoslo así, al mito griego.

En este caso el mito de Sísifo representa la inutilidad del esfuerzo humano, su repetición indefinida y la irreversibilidad del tiempo -es decir el no poder abolirlo-

Para Camus, Sísifo es el héroe que representa lo absurdo de la acción humana: "Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio hacia los dioses, su odio a la muerte y su apasionamiento por la vida le valieron ese suplicio indecible en el que

todo ser se dedica a no acabar nada jamás. Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra". (3).

Con respecto a Sísifo, lo único que se ve todo el esfuerzo de un cuerpo tenso para levantar la enorme piedra, hacerla rodar y ayudarla a subir una pendiente cien veces recorrida; se ve el rostro crispado, la mejilla pegada a la piedra, la ayuda de un hombro que recibe la masa cubierta de arcilla, de un pie que la calza, la tensión de los brazos, la seguridad enteramente humana de dos manos llenas de tierra. Al final de ese largo esfuerzo, medido por el espacio sin cielo y el tiempo sin profundidad, se alcanza la meta. Sísifo ve entonces cómo la piedra descende en algunos instantes hacia ese mundo inferior desde el que habrá de volverla a subir hasta las cimas, y baja de nuevo a las llanuras.

Vemos a ese hombre volver a bajar con paso lento pero constante hacia el tormento que no tiene fin.

Este mito es trágico porque su protagonista tiene conciencia de él. Conoce toda la magnitud de su condición miserable y en ella piensa durante su descenso.

Tal como se nos presenta en Los pasos perdidos, el narrador es consciente de su carga: "Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro, me sostenía por obra de un impulso adquirido a fuerza de paroxismos -impulso que cedería tarde o temprano, en una fecha que acaso figuraba en el calendario del año en curso" (4).

Al considerar a ese ser mitológico, que vivía el tiempo tal

como el hombre contemporáneo lo hace, la historia se refleja como la concatenación de ayeres que se funden con el hoy indiferenciado: eterno retorno de la misma monotonía. Al buscar una solución el personaje llega a evadirse de la prisión actual de la historia que pesa encima de los hombres, por la distancia que separa un espacio de otro. Se asemeja más a la división entre dos períodos históricos, que a la que media entre dos latitudes geográficas. En eso consiste lo real maravilloso: que el viaje sea espacial y temporal a la vez, que sea absoluto y transitorio, real y ficticio.

El narrador se da cuenta de que el viaje no lo es sólo en el espacio sino también en el tiempo y se remonta, gradualmente, hacia su pasado, hacia el pasado del hombre. Al adentrarse en el país va descubriendo lugares que, más que etapas geográficas son verdaderos estados cronológicos. Por ejemplo, en Santiago de los Aguinaldos asiste a una fiesta de Corpus donde un grupo de diablos danza frente a la iglesia y son anatematizados por el apóstol Santiago; estamos en plena Edad Media. Y de la Edad Media es también la misa dicha en medio de la selva:

"...misa de descubridores recién arribados a orillas sin nombre, que plantan los signos de su migración solar hacia el oeste, ante el asombro de los Hombres de Maíz. (5).

Por que ha de saberse que el Descubrimiento y la Conquista -he aquí una de las tesis del libro- fueron empresas más de la Edad Media que del Renacimiento, a juzgar por los signos culturales que acompañaron a descubridores y a conquistadores: "No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la Edad Me--

dia. Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval (...) Y me percato ahora de esta verdad asombrosa: desde la tarde de Corpus en Santiago de los Aguinaldos, vivo en la temprana Edad Media". (6).

La Edad Media europea encontró su última (y en cierta manera más acabada) expresión en este lado del Atlántico, en donde el siglo XVI halló un clima apropiado para la floración de muchos ideales medievales. En tanto que en Europa iban siendo destruidos los modos de vida sobre los que se había asentado, por un milenio, la cristiandad medieval. Recordamos la época tardía -en comparación con el resto de Europa y a causa de la invasión y convivencia con los musulmanes en la que los países ibéricos alcanzaron al final de su cultura medieval. Ello permitió la transmisión, al Nuevo Mundo, de instituciones e ideas medievales, no moribundas, sino al contrario, dotadas de gran vitalidad, sobre las que aún se apoyaba, en el umbral del mundo moderno, la cosmovisión de España. La "presencia" del medievo en los orígenes y la evolución de la Nueva España es indudable, ya que la Conquista de América es una prolongación, real e ideal de la cruzada medieval. /s

El primer eslabón histórico entre el Viejo Mundo y el Nuevo, Cristóbal Colón, es sin duda, en tanto que discípulo y heredero espiritual de Marco Polo, el último de los grandes viajeros medievales. Fue impelido por enigmas y misterios geográficos de gran boga en la Edad Media, hacia la exploración de nuevas rutas de navegación. /s

La búsqueda de las "islas" (que aparecen escalonadas a lo

largo de la costa asiática en los "mapa mundi" medievales) seguía siendo la constante preocupación de los exploradores españoles en las primeras décadas del siglo XVI: Cortés alude a ellas, en sus Cartas de Relación: a las riquezas y secretos y "cosas admirables" (7) que contienen. Pedro de Alvarado pide autorización de la Corona para hacer conquistas en las islas de las especias. Y por mucho tiempo, tanto Yucatán como California guardarán, ante los ojos de los exploradores, un carácter insular.

Medieval es también la actitud de Colón cuando anuncia -en el curso de su tercera navegación- que ha encontrado nada menos que el sitio del Paraíso Terrenal, al tomar el delta del Orinoco por los manantiales que, según la tradición, flúan del Arbol de la Vida: "Sitio tan rico que con su producto fácilmente se podría equipar un ejército para reconquistar el Santo Sepulcro" (8).

El descubridor se congratula a menudo, también al pensar que ha encontrado nuevas tierras que harán posible la propagación del nombre y de la fe de Cristo entre tanto pueblo pagano, actitud que corresponde a las preocupaciones espirituales de la Edad Media.

El mundo medieval estaba rodeado de un círculo de magia y de ritos. Más allá de las tierras conocidas existían otras, pobladas por la fantasía de la época con multitud de seres fabulosos, monstruos y encantamientos. Los españoles del siglo XVI (hay que recordarlo) se inclinaban a creer en la existencia de tantas maravillas, debido en gran parte a que las novelas de caballería, parcialmente desacreditadas en el resto de Europa, conservaban aún su popularidad entre los lectores de la península. Colón fue uno de ellos, y tam-

bién Bernal Díaz del Castillo, quien comenta de la siguiente manera el momento en que la expedición de Cortés contempló por primera vez, a lo lejos, la ciudad de Tenochtitlan: "Nos quedamos maravillados y nos decíamos que todo eso era cosa de encantamiento, tales como se narran en el libro del Amadís" (9). De hecho, los relatos de la Conquista abundan en ejemplos de la singularidad de la hazaña caballeresca: cada batalla es empresa que se describe como la más dificultosa. Todavía a mediados del siglo XVII, las "máscaras" de la corte virreinal se inspiraban en los relatos de caballerías. Don Antonio de Mendoza resucita, por algún tiempo, el esplendor de la más magnífica de las cortes medievales: la de los duques de Borgoña (antepasados de Carlos V).

También hubo influencia en la formación de las instituciones, en las ideas jurídicas, en los pasatiempos y sobre todo en el arte, pues se encuentran elementos arquitectónicos de ascendencia gótica, árabe y aún románica.

Estos hechos los resalta muy bien, Carpentier, en su novela: "Medievales son los juegos de diablos, pasos de tarascas, danzas de Pares de Francia, romances de Carlomagno, que tan fielmente perduran en tantas ciudades que hemos atravesado recientemente".

O bien: "Los enlistados en la magna empresa no salen del Viejo Mundo por puertas de columnas tomadas al Palladio, sino pasando bajo el arco románico, cuya memoria llevaron consigo al edificar sus primeros templos del otro lado del Mar Oceano, sobre el sangrante basamento de los Teocalli". (10).

En Los pasos perdidos el héroe marcha con un Adelantado, un fraile y una mujer, como el colonizador español de antaño. Al igual que en la Conquista, hay quien busca el oro, quien la fuente de la juventud, quien funda misiones y quien las puebla.

El "Adelantado" y "Fray Pedro" son binomio redivivo del conquistador, fundador de los primeros tiempos; Rosario encarna a la Tierra Madre, a lo legítimo y auténtico: Es "...una mujer que es toda una mujer, sin ser más que una mujer". (11). Yannes, el griego, representa una especie de Ulises, con su Odisea bajo el brazo, como puñado de la tierra patria. Es la visión de cada soñador que buscara, en nuestro continente, el mito de la Tierra Prometida, llámese El Dorado, La Ciudad de los Césares, Cibola o Santa Mónica de Los Venados. La Odisea no es sólo el inicio histórico-literario que justifica el mito entre los griegos, es un libro de viajes, como Los pasos perdidos y trata de ordenar, simbólicamente, por medio de la literatura, lo intocado de la Creación.

La concepción de mito entre los griegos, como se afirmó anteriormente, es una fábula ejemplar con carácter ficticio, sin embargo, entre los pueblos primitivos es un auto de fe, un hecho verdadero.

Pero el viaje contra el tiempo no se detiene en la Edad Media. El descubrimiento, en plena selva, de pueblos cuyas formas de vida son asombrosamente simples y primitivas nos sitúan mucho más atrás, en pleno paleolítico:

"En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían,

se borran, rellenas calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números". Más adelante dice: "...hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura al fijar sus primeras aldeas en las orillas de los ríos..." (12).

Un poco más, y todo rasgo de vida animada habrá desaparecido sobre la tierra, estaremos en el momento inicial, en que la Naturaleza estaba desierta de hombres y animales: hemos llegado al Génesis:

"Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre. (...) estamos en el mundo de Génesis, al fin del cuarto día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos a donde comenzaba la terrible soledad del Creador..." (13).

Viaje, en fin, en el tiempo y en el espacio, en que las distintas etapas geográficas corresponden a otras tantas etapas en el tiempo retrocedido; perfecta identidad del tiempo y del espacio: tierras del caballo, tierras del perro, tierras del ave y del reptil...

Las peripecias de este personaje tienen su fruto. En esta aventura del tiempo revertido, del tiempo desandado, Sísifo encuentra su libertad. La vida alcanza una nueva dimensión, en que no tienen cabida las sollicitaciones obsesienantes ni las angustias del representante. Hay un momento en que todo produce la sensación de que el tiempo se ha detenido. Pero semejante vivencia no se expresa en dimensión de hastío sino, por el contrario, bajo la forma de /r

una recuperación, por el hombre, de su individualidad. Se vive una vida en la que el tiempo deja de ser obsesivo, en la que pierde su faz tiranizante, las mañanas se hacen largas, y los cronómetros dejan de tener objeto. Es muy significativo que sean sólo las jornadas vividas en Santa Mónica de los Venados, en plena selva, las que no van fechadas en el relato del viaje.

Cuando escapa de su época junto con el sorpresivo descubrimiento de que tal cosa sea posible, el explorador, excursionista en el tiempo, descubre también que es un hombre libre y que es capaz de realizarse, de ser verdaderamente hombre, de renunciar a todo cuanto en su vida pasada deformaba su condición humana:

"...aquí ese pasado, de súbito, se hace presente, que lo papo y lo aspiro. Que vislumbro ahora la increíble posibilidad de viajar en el tiempo, como otros viajan en el espacio..."

"...pasaron los tiempos de las estafas, por lo mismo que he vuelto a sentirme hombre, me he prohibido el uso de la mentira".  
(14).

Especial significado tiene, dentro de este punto, el hallazgo de la libertad respecto del tiempo y de la necesidad de su medida:

"Observo ahora yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, que he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del

sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente en esta llanura sin tiempo". (15).

Decide permanecer al margen de su época, en una ciudad recién creada, donde puede vivir plena y originalmente el tiempo, el amor, la naturaleza, el ritmo de ser hombre.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO IV (UTOPIA)

- 1.- Carlos Gaytán, Diccionario Mitológico, Diana, México, 1971, p. 204.
- 2.- Mircea Eliade, Mito y Realidad, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 172.
- 3.- Albert Camus, El Mito de Sísifo, Losada, Buenos Aires, Argentina, 1970, p. 94.
- 4.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, Cia. General de Ediciones, México 1971, p. 14. El número de páginas de las citas del texto se referirá siempre a esta edición.
- 5.- Ibidem. p. 213.
- 6.- Ibidem. p. 215.
- 7.- Hernán Cortés, Cartas de Relación, Porrúa, 2a. carta México, 1971. (II) p. 41.
- 8.- Cristobal Colón, Carta a los Reyes, en su tercer viaje, 30-VIII- 1498, apud Martín Fernández de Navarrete, Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del Siglo XV, Madrid, 1825, vol. I, p. 162.
- 9.- Bernal Díaz del Castillo, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, Fernández Editores, México. 1965, p. 170.
- 10.- Alejo Carpentier, Los pasos..., op. cit. p. 184.

- 11.- Ibidem. p. 207.
- 12.- , Ibidem. p. 271.
- 13.- Ibidem. p. 138.
- 14.- Ibidem. p. 268.
- 15.- Ibidem. p. 136.

V PARAISOS LITERARIOS

*De un mundo a la para* *es*  
*ta*  
*fu*  
*del*  
*sal*  
*10*

Como se ve en la novela, la imagen de utopía va ligada a un lugar paradisíaco, y éste, que viene a ser uno de los temas radicales de la Historia humana, es el que atribuye al hombre unos orígenes idílicos en los que toda felicidad tiene su asiento. Son muchas las teorías en las que aparecen paisajes paradisíacos, en los que un ser inicial y perfecto, o una pareja, constituyen el germen fabuloso y místico del origen del mundo de los hombres. En realidad, esto va acompañado siempre de una escenografía lujuriosa. Lo paradisíaco es la perfección de lo natural; es una naturaleza sin dolor. "Todo los paraísos terrenales están hechos de la sublimación de la hermosura del mundo, extrayendo todo aquello que en la naturaleza pueda ser terrible o mortal" (1). En este sentido coinciden todas las utopías, y muchas veces sospechamos que el hombre ha necesitado siempre, para su proyección hacia lo perfecto, crear la noción de una felicidad pretérita que sirva de espejo a su deseo de un mundo feliz, como apoteosis de su historia, que sería, ni más ni menos, el regreso a esa misma realidad que alumbró y encuadró sus propios orígenes.

Paraíso es perfección natural: "...es la presencia de una hermosura vegetal, que contiene una fauna suavemente adormecida en torno del ser humano, pero además lo que hace de la presencia feliz del hombre sobre la tierra se produzca, es una zona de benigni

dad. Esta benignidad viene dada por la climatología" (2). No todas las geografías hacen posible el paraíso; ni los polos, ni el ecuador significan una posibilidad de felicidad, porque la lucha contra la naturaleza imposibilita, de entrada, con su exigencia de defensa, toda noción de felicidad.

El paraíso se ha buscado por doquier: en islas lejanas, en el cielo y, recientemente, en la morada y en la misma interioridad del hombre; con ayuda de drogas alucinógenas, por medio de la oración, la abnegación, la comprensión de uno mismo, la caridad, el amor, y el heroísmo en acciones bélicas. La exploración de los caminos y veredas que llevan al paraíso, a través de los siglos, revela conceptos tan esplendorosos y contradictorios como el hombre mismo.

Todavía existen varias comunidades en Africa, y en América y en selvas casi impenetrables de algunas islas del Pacífico, con culturas, cuyas ideas sobre el paraíso, acaso procedieran del neolítico.

TIERRA FELIZ DE LA CAZA.- El paraíso más conocido de Norteamérica era el Happy Hunting Grounds de los indios, al que imaginaban en la zona más lejana de la Vía Láctea; los bosques, ríos y lagos del cazadero rebozaban de aves, peces y toda suerte de animales comestibles; la caza y la pesca eran una diversión siempre fructífera. Los cazadores y sus deudos vivían allí en compañía de "El Gran Espíritu", todos en forma incorpórea como él, "una sombra el cazador y el cirvo" (3). / Q

Los esquimales de Groenlandia creían asimismo en dos tierras prometidas para los espíritus de sus difuntos: una, un cielo en el cual las almas vivían en tiendas a orillas de un lago donde abundaban peces y volátiles; la otra, una región subterránea de estío perpetuo, con prolíficos lagos y en la que focas y renos se dejaban capturar para ser hervidos en una enorme caldera.

Los antiguos samoanos, antes de que los blancos expoliaran sus islas, creían que el paraíso se encontraba sumergido en el mar; los espíritus se bañaban en el agua de la vida para restablecerse y adquirir vigor y los viejos recobraban la salud para siempre.

Ciertas tribus de Melanesia creen en un mundo subterráneo llamado Panoi; dividido en secciones destinadas a diversas clases de espíritus: la parte más bella (donde las hojas de los árboles son rojas) está reservada a los jóvenes que murieron en la flor de la vida; asesinos, hechiceros y adúlteros moran en una región lúgubre y sombría.

Levantino.- En ladrillos inscritos con caracteres cuneiformes, de hace unos 4,000 años, los sumerios legaron hermosos poemas en los que describían su paraíso. El Dilmun, vergel de los dioses, se suponía situado al Este del mundo habitable. Era una verde y fructífera región, limpia, pura y resplandeciente, en la que no existían ni las enfermedades ni la muerte. Enki, el gran dios sumerio de las aguas, la mantenía perpetuamente regada con agua que manaba milagrosamente de la tierra; el dios la pobló de seres sobrehumanos, nacidos de su contacto con diosas que no sufrían dolores de parto.

Libre versión de las creencias sumerias es la descripción que hace El Génesis del paraíso "al Este del Edén", donde puso Dios a la primera pareja humana. Es la tradicional idea del paraíso de los primitivos, transmitida de generación en generación: un jardín donde crecía toda índole de árboles y arbustos agradables, entre ellos el Arbol de la Vida (que confería la inmortalidad) y el Arbol de la Ciencia del Bien y el Mal. Allí convivían aves, fieras y seres humanos en una paz idílica.

Al componerse, siglos más adelante, el Libro de Ezequiel, mucho más alambicado, sus autores pintaron al hombre paradisiaco ataviado con magníficas prendas: "...de toda piedra preciosa era vestidura, de cornerina, topacio, jaspe, crisólito, berilio y ónice; de zafiro, carbunclo, esmeralda y oro; los primores de tus tamboriles y flautas estuvieron preparados para tí el día de tu creación".

(4)

EGIPCIO.- Al contrario de los pueblos del Levante, perpetuamente amenazados por nómadas hostiles, animales salvajes y el desierto siempre ávido de invadir sus tierras, los egipcios disfrutaron de una paz milenaria en el Valle del Nilo, fecundado por las caudalosas aguas del río. Su idea del paraíso consistía en una prolongación idealizada de la vida terrestre: un típico agricultor egipcio se veía a sí mismo trabajando eternamente en los campos de los bienaventurados, arando con bueyes, sembrando maíz en los surcos, segando las espigas maduras, llevando a los bueyes a trillar el grano con sus pezuñas y finalmente, hacinando la mies para hacer el pan.

En cuanto al placer, los egipcios soñaban con navegar en sus embarcaciones por los canales del otro mundo, jugar a las damas, escuchar música, rendir tributo a los dioses y hacer el amor.

La principal diferencia entre su vida terrena y ultraterrena residía en que en ésta última todas las empresas salían bien: el Nilo regaba siempre los campos para obtener una cosecha máxima, las mieses crecían a una altura de seis anas y sus espigas medían dos anas, la cosecha siempre era pródiga, el clima favorable, los dioses aceptaban graciosamente las ofrendas y recompensaban con ricos regalos a los donantes.

GRIEGO.- Los primitivos helenos, que no se dedicaban a la piratería o a la rapiña, se esforzaban por extraer su sustento del suelo rocoso y soñaban con una prístina Edad de Oro en la que los hombres habían vivido como los dioses. El poeta y agricultor Hesíodo escribió que durante la Edad de Oro, cuando Cronos, el padre de Zeus, era rey de los dioses, las deidades amaban tanto a la humanidad que hacían innecesario el trabajo: la tierra brindaba sus frutos sin que hubiera que arar o sembrar; el caudal de los ríos era de leche y vino, los árboles destilaban miel; se desconocía la guerra y los barcos no se hacían a la mar, puesto que los hombres estaban satisfechos en sus casas. No había enfermedades y, cuando alguien llegaba a una edad muy avanzada, fallecía durmiendo y pasaba a un mundo espiritual, desde el que contemplaba a los vivos. /x

Los dioses griegos tenían su paraíso en el Olimpo, donde empleaban sus vidas -en las que la muerte y el tiempo no contaban- en divertirse, embriagarse, hacer el amor, entrometerse en intrigas

terrenales, beber el néctar de la eterna juventud, escuchar los sonos de la lira que tañía Apolo y los cánticos de las Musas.

Homero describió los campos Elíseos como "islas de bienaventurados", donde al morir iban los héroes y los numerosos hijos de las uniones de dioses con mortales (entre ellos Helena de Troya). Dice el poeta que estaba situado: "...al borde del mundo que habitaban los rubios redamantos, donde la vida es más fácil para el hombre; no nieva ni existen violentas tempestades, ni jamás llueve, sino que Océano envía siempre las claras y agudas ráfagas del viento del Oeste para refrescar a la humanidad". (5)

Píndaro (522-438 a. de C.), el máximo poeta lírico de la Grecia Antigua, añadió el concepto órfico de que aquellos que habían vivido, con justicia, tres existencias terrenales, se unían a los legendarios habitantes de los Campos Elíseos. En la arrobada visión del poeta, el aire estaba impregnado de incienso, las rosas teñían los campos de carmesí y los felices muertos montaban corceles, luchaban, entonaban cánticos y escuchaban melodías.

ESCANDINAVO.- Los dioses de los belicosos nórdicos moraban en un paraíso llamado Asgard, situado en la más alta cima del centro del universo, que dominaba las llanuras de Midgard (la Tierra), y al que sólo se podía llegar por el puente del arco iris, Asbru, el cual defendía el guardián de los dioses, Heimdall.

Como las griegas, las deidades nórdicas eran víctimas de muchas debilidades humanas, en especial los celos, la ansiedad y el temor a envejecer. Se produjo una de las crisis más graves que ocu

riría en el Asgard, cuando el maléfico dios Loki robó las manzanas de oro de la diosa Idun, que las deidades comían todas las mañanas, para conservar la juventud y la belleza.

En Asgard había muchas regiones y palacios suntuosos, de los cuales era uno de los más importantes el Valhalla. Este era el cielo de los guerreros, de dimensiones tan enormes que tenía 540 portones y puertas. En el Valhalla no reinaba la paz, sino la guerra: en su interior, guarnecido de escudos, se acumulaban lanzas y venablos y los bancos aparecían sobrecargados de cotas de malla. Ante la gran puerta de occidente había un lobo sobre el que se cernía un águila con las alas entreabiertas. Frente al Valhalla crecía un árbol mágico, Learad, cuyas ramas mordisqueaba la cabra Heldrum y sus ubres secretaban hidromiel hasta llenar una gran cuba cada día, suficiente para satisfacer a todos los guerreros; también triscaba el Learad el ciervo Eikthirni y caían de sus astas gotas de agua que engendraban a los ríos de la tierra.

Los guerreros, con todos sus bélicos atavíos, salían por las mañanas a divertirse combatiendo entre sí, y una vez terminada la jubilosa batalla, regresaban a un banquete a beber en las copas llenas de ambrosía celestial que les ofrecían las valkirias de doradas cabelleras.

AZTECA.- En el México y la América Central precolombinos, los espíritus de jefes, nobles, guerreros caídos y mujeres muertas de parto, se trasladaban hacia el Este en busca del jardín de Huitzilopochtli, en el que abundaban frutos y flores de brillante colo-

rido, jugosas arboledas y ricos cazaderos. Las mujeres, con trajes guerreros, acompañaban todos los días a los demás espíritus afortunados, en un triunfal viaje con el sol hasta su apogeo, y al llegar el ocaso reanudaban sus diversiones en el jardín. Al final de un determinado período, los espíritus se transformaban en aves de dorado plumaje que también viajaban por el sol.

Otro paraíso azteca era el Tlalocan, país de estío perenne que albergaba a ahogados, víctimas de sacrificios y a quienes fallecían de ciertas enfermedades, como la lepra, gota e hidropesía, que movían a compasión al dios, y cuyos cadáveres eran cremados en vez de ser sepultados. A Tlalocan, donde existían verduras y frutas de liqosas, lo regaba un río abundante en peces, que manaba de la boca de un sapo divino, el dios Tlaloc. A los aztecas vivos les estaba permitido participar de la brillantez e intensidad del Tlalocan, al celebrar ritos religiosos en los que ingerían hongos sagrados y alucinógenos. /i

CIELO.- A mediados del siglo II a. de C. nació entre los místicos hebreos la esperanza de un paraíso celestial que acogería a los justos, en contraste con el nostálgico paraíso terrenal de los antiguos.

Entre los autores apocalípticos judíos, destaca Enoch (hacia el año 150 a. de C.) por su embelesada visión del paraíso: describía cómo el viento lo había transportado a varios círculos celestiales hasta llegar al séptimo (y cimero), donde había una muralla: "...hecha de cristal de roca y rodeada de vivo fulgor" (...) "...en tré en el vivo fulgor y me acerqué a una gran casa de cristal: las

paredes de la casa parecían un suelo de mosaico cristalino, y sus cimientos eran de cristal de roca..."

Rodeaba los muros de la casa un fuego fulgurante, y el pórtico resplandecía de fuego... (...) "...más he aquí que había una segunda casa mayor que la anterior, y su suelo era fuego y sobre él relucían los rayos y el curso de los astros y su techo era también de fuego llamenate. Y miré allí y vi allí dentro un altísimo trono: su apariencia era de escarcha. (...) "Y el glorioso estaba sentado allí y sus vestiduras resplandecían más que el sol y eran más blancas que la nieve". (6)

Otros autores apocalípticos, más populares aunque menos inspirados, describían el paraíso, como un Edén con dos puertas de diamantes y multitud de palacios; 600.000 ángeles recibían a los justos, les ponían espléndidos ropajes y los engalanaban con oro y alhajas; luego, los llevaban por un maravilloso valle de rosas y mirtos hasta un lugar en el que había, fila tras fila, mesas de banquete labradas de ónice; allí aguardaba Dios a los bienaventurados para comer y beber con ellos.

Aunque durante la Edad Media, este concepto del paraíso sedujo al famélico pueblo judío por centenares de años, el que finalmente prevaleció fue el ideal de la visión de Dios como máxima recompensa celestial. El famoso sabio Rabino Akiba lo expresó mejor en el siglo II, del siguiente modo: "En el paraíso no se come, ni se bebe, ni se cohabita, ni se comercia, ni existe la envidia, ni el odio, ni la ambición. Más los justos se sientan con estas corona-

das y gozan de la resplandeciente gloria de Dios". (7)

CRISTIANO.- La Nueva Jerusalén que aparece en el Libro de la Revelación (Apocalípsis) era un paraíso ajustado a la antigua tradición apocalíptica: la celestial ciudad estaba hecha de oro puro tachonada de piedras preciosas; la rodeaban altas murallas de jaspe con tres puertas de perla a cada lado; por el centro de la ciudad corría el río de las aguas de la vida y se alzaba también el árbol de la vida "...cuyos frutos se cosechaban 12 veces, maduraban todos los meses, y las hojas del árbol curaban a los enfermos". (8)

En el siglo IV, San Agustín inició el anterior concepto cristiano del paraíso, al escribir severamente en La Ciudad de Dios: "No debemos forjarnos ideas de disfrutes carnales en el paraíso, ni desear tales cosas en aquel reino, puesto que no sería cambiar vicios por virtudes, sino cambiar unos vicios por otros solamente". (9)

El dogma cristiano de que toda belleza, verdad y bondad emana de Dios, y de que en el cielo, la recompensa suprema es contemplar la perfección divina, fue expresado por teólogos de varios siglos, aunque de modo un tanto descarnado. Fue preciso un poeta como Dante, en su exaltado Paraíso, para transmitir la idea mística de que la luz del amor a Dios ilumina a los espíritus de los redimidos, las almas que encuestra el poeta al pasar las nueve esferas celestiales del paraíso, aparecen bañadas e inmersas en luz; los serafines se abrañan de amor; los querubines brillan con el resplandor /z

del conocimiento de Dios. La respuesta de las criaturas de Dios a su eterna luz está simbolizada por cánticos eternos de alabanza, que se escuchan por todos los cielos. La consumación de la gloria celestial se da al llegar al Empíreo, que es pura luz: "...luz intelectual repleta de amor, amor al auténtico bien, lleno de alegría, que trasciende toda clase de dulzura". (10)

MUSULMAN.- Muy lejos de los placeres espirituales de la Cristiandad medieval estaba el paraíso del Corán, que colmaría los sueños de los belicosos e incansables jinetes moradores del desierto. Para ellos, el paraíso era un fértil oasis celestial, lleno de árboles de hermosas copas, flores, burbujeantes arroyos de agua pura, ríos de miel y vino, espléndidas muchachas, que servían vino y golosinas; aunque bebían por toda la eternidad, los bienaventurados guerreros jamás se embriagaban, puesto que el mágico vino no contenía locura ni pecado.

En obras islámicas posteriores, se hacían más explícitas las sensuales características del cielo: un escritor prometía: "...el menor de los bienaventurados tendrá ochenta mil esclavos, setenta y dos mujeres y una tienda de perlas, rubíes y esmeraldas levantada para él..."; otro manifestaba que "...para todo verdadero creyente habría cuatro mil vírgenes, ocho mil mujeres casadas y quinientas huríes..."; otro escritor, en fin, predicaba que "...a un hombre se le dará la potencia de cien hombre/..". (11)

/S

En años recientes, los tratadistas musulmanes han acentuado la importancia de las compensaciones espirituales del paraíso, con-

cepto que expresó de un modo suscinto el gran místico. Al Ghazali al enseñar que no había en el paraíso placer comparable con el de conocer a Dios.

HINDU.- Durante sus cinco mil años de evolución, el hinduismo ha ido asimilando innumerables religiones y movimientos culturales del indio, por lo que en su ortodoxia aparecen conceptos del paraíso, que varían, desde lo más licencioso hasta lo más etéreo. Los Vedas, los más antiguos libros sagrados, sostienen que las almas de los virtuosos iban al cielo a disfrutar con Yama, rey de los muertos, de una gloriosa vida de placeres materiales: con cuerpos que acrecentaban la intensidad de los placeres sensoriales, los felices muertos tomaban el sagrado soma, que proporcionaba la inmortalidad, escuchaban arrobadores cánticos y música de flauta, bebían leche, miel y mantequilla fundida y tenían todos sus deseos satisfechos. /051

Algunos filósofos hindúes posteriores propugnaron que tal cielo sólo era un estado de bienaventuranza de carácter temporal, que desembocaría en una nueva existencia terrenal; el postrer y auténtico paraíso residía en la pérdida de la personalidad en unión del divino e impersonal Absoluto. Tales ideas constituyen una refundición del nirvana budista.

Ciertas sectas hindúes creen en un paraíso terrenal de dioses, que se llama Uttarakuru, y que florece en una misteriosa región del Himalaya; si alguien se acerca Uttarakuru se convertirá al instante en piedra. Al igual que en los populares paraísos celestiales hindúes, en Uttarakuru resplandecen palacios de oro y pie---

dras preciosas, apacibles jardines, vacas que dan una leche deliciosa, árboles Kalpa de exquisitos frutos, risas, música y murmullos amorosos.

BUDISTA.- En el siglo VI anterior a nuestra era, Gautama Buda convenció a millares de prosélitos que los paraísos hindúes eran, como todo lo demás de la vida, fenómenos transitorios. El cielo no era eterno, sino temporal, y sólo conducía a otra reencarnación preñada de frustraciones. La meta final del creyente debería ser el nirvana, palabra que significa "apagarse de un soplo", como una bujía, en el que el fuego de la pasión y del deseo se ha enfriado para siempre y se libera el ser del ciclo de reencarnaciones.

Los budistas del Asia suboriental (Ceilán, Birmania, Tailandia, Laos, Vietnam y Camboya) todavía se aferran a este concepto del paraíso que creen alcanzar con una conducta ética, inteligente y compasiva, en la que abundan las buenas obras.

Los budistas mahayanas de China y Japón, mucho mayores en número, creen que, si bien la meta final de Gautama es digna de un santo, la mayoría de los seres humanos, mucho más falibles, jamás poseerán suficiente devoción para lograr el nirvana; por esta razón se afanan por alcanzar un paraíso que recuerde a los hindúes, de soberbios jardines cuyos placeres casi se reducen a comer, beber, hacer el amor e inhalar un perfume delicioso; aunque coinciden con Buda en que se trata de un más allá transitorio, lo han prolongado tanto que para los efectos de la religión es prácticamente eterno.

La secta mahayana más importante es la de Amitâbha (Amida, en el Japón), el Buda de infinita luz; Amitâbha gobierna "El País Puro", o "Paraíso Occidental", fragante cielo de dulces olores, multitud de flores y frutos, aves canoras, árboles de berillo, perla y diamante. Flotan enormes flores de loto en ríos perfumados, cuyas aguas pueden refrescar o dar calor según los deseos de quien se bañe en ellas.

En este Paraíso Occidental, los bodhisatvas (los que casi lograron ser perfectos en esta vida) renacen en ~~sedente~~ <sup>/a</sup> postura oriental sobre el cáliz de un loto. Por algún tiempo permanecen encerrados tras los suaves pétalos, hasta que éstos se van desplegando lentamente y los bodhisatvas participan de la infinita luz de Buda.

MODERNO.- A comienzos del siglo actual, ciertos intelectuales de Occidente ~~sugirieron~~ <sup>sugirieron</sup> que los teólogos se habían equivocado <sup>-18'</sup> al situar el paraíso en la vida futura, cuando podía alcanzarse, aquí y ahora, por medio del amor y la total comprensión de las capacidades humanas.

El escritor y crítico inglés John Middleton Murry fue el más claro portavoz de los que creían que el amor puro y sin inhibiciones, entre hombres y mujeres era la manifestación auténtica del amor de Dios. Afirmaba el citado escritor que los cristianos, al considerar el sexo un pecado, deformaban lo que Dios había querido que fuera el mayor deleite de la humanidad.

Más recientemente, hizo su aparición la idea de que la paz

mental y la felicidad constituyen por sí mismas el paraíso, alcanzable mediante la unión del discernimiento psicológico con los principios éticos de la religión. Erich Fromm ha expuesto tal idea en numerosos libros, recalcando que el amor al prójimo y a uno mismo es la senda más importante para llegar a la satisfacción; otros medios son la inventiva, el espíritu fraternal, la aceptación de la individualidad propia y la comprensión del mundo y de lo que uno representa en él. Concluye Fromm: "La felicidad es la mayor empresa del hombre; es la respuesta de su entera personalidad para una orientación provechosa para él y para el mundo". (12)

JUVENTUD ETERNA.- La idea de que la juventud es un paraíso, ha preocupado al hombre por mucho tiempo: ha efectuado arriesgados viajes, imaginarios y reales, en busca de la fuente mágica que hace retroceder, de un modo milagroso, el paso de los años.

El primero de tales viajes, hace unos tres mil quinientos años, se atribuye a Gilgamés, héroe legendario de los cantares de gesta babilónicos. Tras sufrir grandes riesgos, arribó a una isla paradisíaca en la que convivía con los dioses Utnapishtim, el Noé babilonio; consiguió allí la planta que confería la juventud eterna, pero se la robó una serpiente en el viaje de regreso.

Del Preste Juan, legendario rey cristiano de Asia o Africa, se dice que en el siglo XII escribió cartas a amigos en la Europa Occidental, en las que pretendía haber descubierto un manantial de la juventud: "...a menos de tres días de viaje del Río del Paraíso (13). Su situación era confusa, pues se localizaba en la India o en las proximidades del Golfo Pérsico, mas la posibilidad de

encontrarlo movilizó hacia el Oriente a veintenas de esperanzados buscadores del paraíso.

De aquellas mismas fechas es un mito francés relativo a Alejandro Magno (Roman d' Alexandre), según el cual éste y sus compañeros habían descubierto un revitalizador arroyo, procedente de los jardines del Edén y que enlazaba, de algún modo, con el Tigris y el Eufrates, el Nilo y el Ganges.

Cuando en 1513, Ponce de León y sus hombres desembarcaron en la Florida, se apresuraron a probar las aguas de numerosos manantiales. Al ver que no rejuvenecían, se resignaron a aceptar la amarga verdad de que la fuente de la juventud no era más que una leyenda y que deberían buscar el paraíso de algún otro modo.

ISLAS PARADISIACAS.- Los románticos buscadores de paraísos del siglo XIX exploraron el Pacífico en busca de islas remotas, cuyas civilizaciones estuvieran sin mancillar. Robert Louis Stevenson halló la tierra que anhelaba en Samoa, donde su salud mejoró y los alegres y serviciales nativos lo reverenciaron con el nombre de Tui-tui, "narrador de cuentos".

Mientras Stevenson descubría el paraíso en compañía de su esposa, su contemporáneo Paul Gauguin se convertía en prototipo del hombre occidental que, por buscar la libertad, abandona su convencional familia burguesa y se refugia en una isla del Pacífico, para llevar una existencia salvaje y libre de cuidados, rodeado de hermosas muchachas de piel morena.

En su manuscrito de Noa-Noa, poética evocación de sus dos primeros años en Tahití, Gauguin calificó a la isla de "país de delicias, patria de la libertad y de la belleza", y añadía; "Seré dos años mayor, pero me siento veinte años más joven, menos civilizado que cuando vine, pero mucho más sabio. Desde luego, a un hombre de la antigua civilización, estos salvajes le han enseñado mucho sobre el arte de vivir y la felicidad" (...). "¡Oh, misterioso mundo de la luz inefable, has iluminado mi íntimo ser!" (14).

Axel Munthe, el romántico médico sueco que alcanzó fama y fortuna ejerciendo la medicina en Italia, se enamoró de Capri cuando estaba a punto de estallar la Primera Guerra Mundial, y la isla aún no había perdido su naturalidad y era relativamente desconocida. Adquirió una montaña entera y edificó en su cima una hermosa villa, San Michelle, desde la cual se disfrutaba una maravillosa vista panorámica; allí se dedicó el médico-escritor a soñar, escribir en paz, recibir a visitantes de todo el mundo y forjarse su personal concepto del jardín del Edén.

Aunque ya era rico al llegar a San Michelle, Munthe construyó el refugio, colocando piedra sobre piedra con sus propias manos, con la única ayuda de los artesanos del lugar, que le llevaban fragmentos de las estatuas y piedras de las antiguas ruinas romanas, que abundaban en las cercanías. Durante diez años empleó en la villa el tiempo que le dejaba libre su atareado quehacer médico, aumentando el número de habitaciones, arcadas, balaustradas y amueblándola con objetos antiguos de valor incalculable, procedentes de todo el Mediterráneo.

## A) El paraíso en la novela.

En Los pasos perdidos el paraíso se manifiesta de la siguiente manera:

Por una parte, la tierra del ensueño (que en un fugaz instante de gracia, se volvió una realidad tangible para el protagonista) no tiene relojes, es el "Valle del tiempo detenido". Es la esperanza de liberarse del peso del "Tiempo muerto", del tiempo que aplasta y que mata.

"Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones hueras, el girar de la ardilla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de tinieblas". (15)

Es abolir el tiempo profano, cronológico, y recuperar el Tiempo Sagrado del mito. El hombre se hace contemporáneo de las hazañas que los Héroes llevaron a cabo "in illo tempore". La rebelión contra la irreversibilidad del tiempo ayuda al hombre a "construir la realidad" y, por otra parte, lo libera del peso del Tiempo muerto, le da la seguridad de que es capaz de abolir el pasado, de recomenzar su vida y de recrear su mundo:

"Fundar una ciudad, Yo fundo una ciudad. El ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Epoca, que nazca así, de la voluntad de un hombre, en este mundo del Génesis". (16)

Porque el hombre de hoy en día es el resultado directo de otros acontecimientos anteriores.

Para las tradiciones arcaicas, la actual condición humana es el resultado de la "caída". Por consiguiente, abolir esta condición, aun provisionalmente, equivale a reintegrar la situación del hombre primordial: en otros términos, a anular el Tiempo; a volverse atrás, a recobrar el "illud tempus" paradisiaco.

La "Salida del Tiempo" y la abolición de la Historia constituyen el elemento esencial de toda experiencia mítica.

Como se ve, se trata de un intercambio total de los valores: mientras el lenguaje actual confunde el mito con las "fábulas", el hombre de las sociedades tradicionales descubre en él, por el contrario, la única revelación válida de la realidad.

Para Carpentier, el mito tiene la acepción de las sociedades tradicionales, porque simplemente es en América donde siguen vigentes todos los mitos.

Por ello, una de las tesis que plantea en la novela se refiere a la formación racial en América: Es la de la convivencia de hombres de una misma nacionalidad perteneciente a distintas razas; indios, negros y blancos, de distinto nivel cultural que, a menudo, viven contemporáneamente en épocas distintas.

Es decir, que en un mismo plano cronológico y espacial, en América Latina se dan varias etapas temporales. Es muy común que existan grupos civilizados, cerca de otros primitivos o salvajes. Se trata de una convivencia contrastante, no sólo en el orden estruc-

tamente biológico de lo étnico, sino también en el universo espiritual.

Se puede afirmar que es un mosaico racial formado por múltiples culturas.

Las culturas primitivas tienden a seguir un mismo camino para llegar a la civilización, es decir, sólo están en una etapa menor del desarrollo cultural, ideológico, político, etc. Pero cada una tiene sus características muy peculiares que la hacen diferente a las demás. En la novela que nos ocupa, Carpentier no las enfrenta, más bien muestra lo típico de cada una de ellas.

Existen la supervivencia de animismo, creencias, prácticas muy antiguas y mitos, a veces de un origen cultural que se basa en una tabla axiológica, tan válida como cualquiera, que nos ayuda a enlazar ciertas realidades presentes con lo universal-sin tiempo. Lo autóctono americano es, por fuerza, sustancia y expresión de mestizaje. Y al conjugar elementos disímiles, resulta paradójicamente universal.

Si América Latina conserva sus mitos, Carpentier a través del mito, nos la explica.

El mito se considera como una "historia sagrada" y, por lo tanto, una "historia verdadera", puesto que se refiere siempre a realidades en vigencia.

Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han

llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen.

Los personajes del mito se hacen presentes, quien los cree se hace contemporáneo. Esto implica también que no se vive ya en el tiempo cronológico, sino en el Tiempo primordial, en Tiempo en el que el acontecimiento tuvo lugar por primera vez: "por esa razón se puede hablar de "tiempo fuerte" del mito" es el Tiempo prodigioso, "sagrado", en el que algo nuevo fuerte y significativo se manifestó plenamente" (17). Revivir aquel tiempo, reintegrarlo lo más a menudo posible, asistir de nuevo al espectáculo de las obras divinas, reencontrar los seres sobrenaturales y volver a aprender su lección creadora, es el deseo que puede leerse como en filigrama en todas las reiteraciones rituales de los mitos.

Pero lo que hace Alejo Carpentier es mostrarnos en vivo esos mitos que aún están vigentes en América y cómo los convierte en vivencias el protagonista de la novela. /e

Por otra parte, en Los pasos perdidos, el paisaje es edénico pero también real; es decir, encontramos lo real-maravilloso, integrado a América. En efecto, aquellos pasos perdidos conducen al hombre a un mundo de magia, de prodigiosas vivencias. Algunas veces, dicho mundo se expresa en supersticiones y creencias que traducen un pensamiento primitivo de poéticas mixtificaciones:

"Arrebujados en sus ruanas, los arrieros hablaban de árboles que sangraban cuando se les hería con el hacha en Viernes Santo, y también de cardos que nacían del vientre de las avispa<sup>s</sup> muertas por



el humo de cierta leña de los montes". (18).

Otras veces, en un sentimiento de minusvalía, de ser minúsculo y absorto en medio de una naturaleza singular y extraña:

"Eramos seres ínfimos, mudos, de caras yertas, en un páramo donde sólo subsistía la presencia foliácea de un cacto de fieltro gris, agarrado como un líquen, como una flor de hulla, al suelo ya sin tierra" (19). 0

O bien, en la contemplación extasiada de fenómenos que sólo tienen lugar en tierras de prodigio, como es la tierra americana:

"Cuando la nube estuvo sobre nosotros, comenzaron a llover mariposas sobre los techos, en las vasijas, sobre nuestros hombros (...) "...que se habían levantado por miríadas y miríadas, en algún ignoto lugar del continente... ...acaso espantadas, arrojadas, por algún cataclismo, por algún suceso tremendo, sin testigos ni historia". (20).

Y se presenta también en una suerte de inversión de lo real, en que se pierde la noción de lo circundante, y todo se ve distinto, como en un mundo imaginario y onírico, pero que es perfectamente real y tangible:

"No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo; si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado..." (21).

Incluso, aquella inversión racional llega por momentos a borrar el sentido de lo verdadero, de lo real, y a hacer del hombre presa de la duda.

Tal descubrimiento de lo "real-maravilloso" en la Naturaleza americana se complementa con el hallazgo de lo portentoso también en el hombre. Aquellas culturas primitivas, que se mantienen en el presente, como si el tiempo se hubiera detenido allí, miles de años atrás, tiene igualmente un hondo contenido de prodigio y maravilla. Como son también extraños y portentosos los rasgos típicos de las culturas mestizas que en América es dable encontrar a cada paso, y que hacen pensar, en quien las descubre con agudeza crítica, en un destino singular para estas tierras americanas:

"me preguntaba yo si el papel de estas tierras en la historia humana no sería el de ser posible, por primera vez, ciertas simbiosis de cultura" (22).

Lo real-maravilloso es patrimonio de Latinoamérica entera, donde todavía no se ha terminado de establecer un recuento de cosmogonías.

Por otra parte, el protagonista descubre en la selva su verdadero ser y el idílico ambiente para crear su obra maestra, que nace a una vida sana, pura, primitiva, cristaliza su vitalidad creado ra en el arte y en una pasión rústica y terrenalmente sensual: Rosario:

"Aquí es donde nos bañamos desnudos, los de la Pareja, en --

agua que bulle y corre, brotando de cimas ya encendidas por el sol, para caer en blanco verde, y derramarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. (23).

Así como se logra la cristalización de la pareja en el amor primigenio, en la dualidad masculina-femenina de la creación, también en el arte se realiza la expresión primaria del creador con el objeto a crear, en este caso la música:

"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" (24).

Así como Gauguin se refugia en una isla del Pacífico para llevar una existencia salvaje y libre de cuidados, así el protagonista encuentra en ese lugar prístino todos los elementos que lo hacen vivir la vida con plenitud.

## B) Regreso a la frustración.

Sin embargo recordemos que la imposibilidad de escapar de su época, es lo que realmente hace utópico ese intento. El problema fundamental es que el protagonista ha recorrido la historia, pero no puede borrarla. Al viajar hacia los orígenes, hacia un sí-mismo arquetípico, imitando la aventura del Héroe, no logra abolir el futuro que sigue existiendo tras él. Ese futuro persiste, es la historia de la humanidad que él conoce, que lo ha creado a él, a esa posibilidad consciente de enfrentar el tiempo, y el yo-narrador está atado a ese "ahora" donde el hombre "ha dejado de ser hombre", por múltiples ligaduras. En su resurrección, ha fructificado en él nuevamente una fuente creativa y necesita papel y tinta para componer música, música del siglo XX, un arte que toma en cuenta toda la tradición que se ha formado durante siglos. Entiende muy bien su función liberadora frente al mundo que dejó: "Un joven en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, el encuentro de mi voz, el rumbo liberador" (25). Lo hecho no acaba de estar hecho mientras otro no lo mire, Además, desea romper sus vínculos legales con Ruth, su esposa, para casarse con Rosario, la mujer-tierra que lo ha devuelto a la vida.

A esto se agrega un episodio fundamental, donde se manifiesta su ser de visitante. Un leproso ha violado a una niña, y según la ley de la comunidad, es necesario matarlo. Pero: "...yo tenía miedo el tiempo que se iniciaría para mí a partir del segundo en que yo me hiciera Ejecutor" (26). Hacerse Ejecutor es iniciar la violencia, es matar por defender lo propio, es legislar y castigar, / r

es entrar de nuevo al vaivén temporal, a la Historia como desaparición de otros, como responsabilidad de uno: "Hay actos que levantan muros, cipos, deslindes, en una existencia... (...) ...como si, a partir del instante en que apretara el gatillo, algo hubiera de cambiar para siempre". Frente a su negativa, Marcos su acompañante, dispara dos veces: "...sonaron dos disparos tan seguidos que casi se confundieron, rebotando luego el estampido de roca en roca, de valle en valle..." (27). Y los tiros son una prefiguración -casi un anuncio- del sonido del avión que vendrá a rescatarlo (apenas dos líneas separan un sonido de otro), cuyo tronar es idéntico: "Es como un rayo percutiendo que entra en el Valle y nos pasa encima" (28). Justamente al huir de su época, el narrador ha encontrado básicamente el mismo dilema, porque en todo momento, en toda secuencia, dentro o fuera del tiempo, hay ciertas coherencias básicas.

Esto se hace aún más claro si tomamos en cuenta que una de las razones por las cuales escapó del momento presente, fue su experiencia del nazismo, que oscureció los horizontes del mundo contemporáneo, ~~perdió~~ la fe en la posibilidad de encontrar una Utopía en / P el futuro, en las promesas incumplidas que el Arte de Beethoven, (especialmente la Novena Sinfonía) presagiaba: "Y fue un hombre sin esperanza quien regresó a la gran ciudad y entró en el primer bar para acorazarse de antemano contra todo propósito idealista" (29) encontrará que no se puede huir, que el mismo lleva los dilemas básicos de su siglo a todo otro avatar.

Al negarse a matar, ~~el~~ narrador deja en claro que no pertenece / e ce a ese mundo arcádico. Si él mata, volverá a ejercer la barbarie de la que ha huido. El tiempo presente se habría instalado en ese

refugio, en el Valle del Tiempo Detenido. Pero si no mata, será ex  
 pulsado del paraíso que no supo defender. Dilema básico: si no ma  
 ta, se traiciona lo que uno proclama como auténtico; si se mata se pier de <sup>de</sup>  
 de la pureza.

Así, el protagonista de Los pasos perdidos recorre toda la  
 historia humana, realiza una "evasión posible en el tiempo", como  
 la ha calificado Carpentier, transitada por "el reino de este mun-  
 do" hasta sus últimos límites, en una aventura donde la permanencia  
 en lo temporal debería ser la natural consecuencia. Todo esto para  
 llegar a la conclusión de que uno sigue siendo producto de su época.  
 Ese pasado se ha recorrido para perderlo, para vivirlo sólo como re  
 cuerdo. No se puede permanecer en él, pero se le puede utilizar co  
 mo crítica a lo contemporáneo, como fuente del futuro, como ilumina  
 ción fantástica de los sombríos rincones urbanos. Se puede dialo--  
 gar con él. integrar ese origen al presente como compañero de armas  
 en las luchas venideras.

En Los pasos perdidos la historia existe, puede recorrerse,  
 y es imposible evadir el único sector no petrificado de la historia:  
 el momento actual. <sup>no</sup>

Al buscar una salida, al buscar la cuna de lo humano fuera  
 del tiempo, el yo-narrador se encuentra en el mismo punto del cual  
 partió, con la diferencia de que sabe imposible toda fuga y compre<sup>\*</sup>  
 de que la única manera de vivir el pasado es hallar lo que de él re  
 side en el presente: la autenticidad mítica del hombre en cada ins  
 tante actual, porque es acá o en ninguna parte donde se ha de encon  
 trar. Existe como realidad en cuanto no se le utilice para huir,  
 \* no sílabas

en cuanto enciende fuegos interiores que la esclavitud no puede apa  
gar.

"Los que hacen arte... ..no sólo tienen que adelantarse a un ayer inmediato -dice al final de la obra-, sino que se anticipan al canto y forma de otros que vendrán después, creando nuevos testimonios tangibles en plena conciencia de lo hecho hasta hoy". (30). La historia es el campo de batalla para la imaginación, que permite un/ evasión sólo para forzar al hombre a aceptar la limita--/ a  
ción de su propia época. Es la mirada hacia el pasado, forma de lo maravilloso para el yo-narrador, lo que permite discernir los contornos borrosos del fruto.

"Hoy terminan las vacaciones de Sísifo", agrega, porque el hombre no puede ignorar su habitar, la historia, colmada de pequeños y grandes Sísifos, y en ese ciclo constante, habitual, la imagina--  
ción abre los senderos de nuevas épocas presentes, con la esperanza de arribar algún día al último peldaño, la Tierra de Promisión, la Leyenda hecha realidad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO V (ALGUNOS PARAISOS  
LITERARIOS Y SU SENTIDO EN LA NOVELA).

- 1.- Guillermo Díaz-Plaja, Los paraísos perdidos, Editorial Seix barral, Barcelona, 1970. p. 36
- 2.- Ibidem. p. 45.
- 3.- Juan B. Bergua, Historia de las Religiones, Clásicos Bergua, Madrid, 1964, t. II, p. 487.
- 4.- Ezequiel, "Nueva descripción de la Gloria de Dios", I Parte, (I-24-6) p. 683, apud La Biblia, La Prensa Católica, México, 1956. pp. XXXVII, 814, 208, y 414.
- 5.- Homero, La Odisea, Editorial Porrúa, México, 1971. p. 123.
- 6.- Juan B. Bergua, Historia... op. cit. p. 441 T. III.
- 7.- Juan B. Bergua, Historia... op. cit. p. 375 t. II.
- 8.- San Juan, El Apocalipsis, (21-9-220) parte VI, apud La Biblia, op. cit. p. 220.
- 9.- San Agustín, La Ciudad de Dios, Editorial Porrúa, México, 1972, p. 241, libro undécimo, cap. primero.
- 10.- Dante Alighieri, La Divina Comedia, Editorial Porrúa, México D.F., 1962, p. 177. canto primero, "El Paraíso".
- 11.- Juan B. Bergua, Historia de... op. cit. p. 310 t. III.

- 12.- Erik Fromm, El arte de Amar, Editorial Paidós, Buenos Aires, 1966, p. 15.
- 13.- R.M. Albéres, Historia de la Novela Moderna, U.T.E.H.A. México D.F. 1966, p. 266.
- 14.- Paul Gaugin, Recuerdos de Noa-Noa, apud Arnhelm Neusüss, Utopía, Barral Editores, Barcelona, 1971. p. 116.
- A) 15.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, Cia. General de Editores, México, 1971, p. 206.
- 16.- Ibidem. p. 198.
- 17.- Mircea Eliade, Mitos, sueños y misterios, C.I.A. General Fabril Editora, Buenos Aires, 1961, p. 31.
- 18.- Alejo Carpentier, Los Pasos... op. cit. p. 91
- 19.- Ibidem. p. 84.
- 20.- Ibidem. p. 102.
- 21.- Ibidem. p. 196.
- 22.- Ibidem. p. 201.
- 23.- Ibidem. p. 146.
- 24.- Ibidem. p. 205.
- B) 25.- Ibidem. p. 228.
- 26.- Ibidem. p. 240.
- 27.- Ibidem. p. 239.
- 28.- Ibidem. p. 239.

29.- Ibidem. p. 103.

30.- Ibidem, p. 284.

## VI ESTRUCTURA DE LA NOVELA.

El presente capítulo se propone analizar algunos de los aspectos esenciales de la técnica narrativa que Carpentier utiliza en Los pasos perdidos.

El personaje y la acción.- Lo primero que notamos al leer la novela es la ausencia de la acostumbrada imagen del protagonista. Es decir, en este autor la noción del protagonista es distinta de lo que tradicionalmente se nos da como tal. Al personaje no se le da nombre/en ningún momento se nos ofrece su retrato. Hay una cierta tendencia a la indefinición de los personajes, lo cual pudiera obedecer a un propósito, consciente o no, de intemporalidad y de no localización de los hechos narrados.

Lo que hace Carpentier es ofrecernos un haz de problemas cuya vigencia trasciende más allá del momento histórico y del escenario espacial donde transcurren los hechos que sirven de expresión a aquellas cuestiones.

Los hombres, personajes de cuento o de novela, que en determinado lugar son exponentes de esos problemas, cuentan poco en su individualidad material: no es su fisonomía lo que despierta nuestro interés, ni su nombre. Es su trascendencia humana, su esencia, su proyección histórica. Pero no se crea que estamos en presencia de una metafísica del personaje. Todo lo contrario: por la vía de

la abstracción, Carpentier nos lleva directamente a la concreción de realidades dramáticas y universales que, por añadidura, han estado presentes prácticamente a lo largo de toda la historia humana. El personaje no se define por un retrato sino por la acción misma. Por ejemplo, bastan diez o doce páginas de Los pasos perdidos para sumergirnos, a través de la actuación de un personaje sin rostro y sin nombre, en la tragedia del ser contemporáneo, cercado por el aburrimiento y la rutina mecanizada.

El diálogo implícito. - Directamente, en relación con aquella manera de concebir y presentar los personajes, en la novela de Carpentier casi no se utiliza el diálogo. Mejor dicho, no se utiliza a la manera como se emplea frecuentemente en la literatura narrativa. Si lo hay, pero casi siempre se trata de lo que pudiéramos llamar diálogo sobreentendido. Dentro de ésta podemos anotar diversas formas y grados de lo implícito. Por ejemplo, la forma cerrada, en que se alude la más incipiente y elemental expresión dialogal, aunque sentimos que está ahí: "Lo digo a Rosario, que acepta mi propósito con alegre docilidad, como siempre recibirá la voluntad de quien reciba por varón. Tu mujer no ha comprendido que esa determinación es, para mi, mucho más grave de lo que parece" (1).

Otras veces, en cambio, el diálogo se implícita a partir de un arranque/dramatizado expreso, que deja en suspenso su continuación lo cual, sin embargo, está de tal modo presente, por vía de su gerencia, en el entendimiento del lector, que se tiene, literalmente hablando, la impresión de que el diálogo se ha producido, no sólo en la realidad que la escena recrea, sino también en el propio texto litera-

rio:

"Te buscaba -dice-, pero había perdido tus señas. Y el Curador, a quien yo no veía desde hacía más de dos años, me dice que tiene un regalo para mí -un extraordinario regalo- (2).

Hay algunos casos en que el trozo directo del diálogo va interpolado; corta momentáneamente la implicación o bien sirve de re-mate a la interlocución sugerida:

"Fray Pedro me pregunta si he leído un libro llamado el Popol-Vuh, cuyo mismo nombre me era desconocido. "En ese texto sa-grado de los antiguos quitchés -afirma el fraile-, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; creo que es la única cosmogonía que haya presentado la amenaza de la máquina y la del aprendiz de brujo" (3). Por una parte, esta manera contribuye a sotener la indefinición de los personajes, por otra, origina una eco-nomía de recursos, y además le da agilidad estilística. Sin embar-co-go, en su narración encontramos con frecuencia el diálogo expreso de tal forma que, desnudo de retórica, resulta peculiar en el esti-lo del autor:

"Le digo que, para mí, -esos cuadernos son la cosa más valiosa después de ella. -Te los puedes llevar-, me dice con acento rencoroso y sin mirarme" (4). El diálogo no interrumpe o rebaja el ritmo de la acción, más bien lo afianza y acelera. Y permite de paso una plasticidad escenográfica que ayuda a transmitir al lector la sustancia narrativa con todas sus implicaciones.

Aparte de estas formas de diálogo señalados, Carpentier utiliza, en algunos casos, en Los pasos perdidos, el monólogo interior. La novela está escrita en primera persona y es el protagonista-autor quien usa este recurso, que es indispensable: "Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado". (5).

EPIGRAFE.- (Recurso de ambientación). Es un recurso técnico que refleja, por una parte, la gran cultura que tiene este autor y, por otra, es un elemento importante para ambientar al lector, es decir, tiene el valor de signo o de indicio. En esta novela y en cada uno de los capítulos, Carpentier escoge como introducción un epígrafe adecuado. Por ejemplo:

El correspondiente al primer capítulo, tomado del Deuteronomio, está magistralmente escogido para servir de introducción al mundo tormentoso y deshumanizado que se pinta en dicho capítulo:

"Y tus cielos que están sobre la cabeza seran de metal; y la tierra que está debajo de tí, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad. Deuteronomio, 28-23-28". (6).

Lo mismo cabría decir del que, con palabras de Quevedo, precede, al capítulo final, en que el protagonista, después de su aventura en el tiempo, de sus vacaciones de Sísifo, es devuelto a su mundo y a su época, para reanudar su vida tediosa y rutinaria des--

provista de novedad y fascinación:

"Y 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.- Lós Sueños".(7)

Particular interés tiene igualmente en esta novela, como recurso de ambientación histórica obvia, el epígrafe que abre el capítulo tercero:

"...será el tiempo en que tome camino, en que desate su rostro y hable y vomite lo que tragó y suelte su so-  
brecarga. El libro del Chilam-Balam". (8). / m

El que inicia el capítulo cuarto está tomado del Popol-Vuh, libro del Consejo de' pueblo Maya-quiché:

"¿No habrá más que silencio, inmo-  
vilidad, al piede los árboles, de los  
bejucos? Bueno es, pues, que haya guar  
dias". (9).

Estos dos últimos epígrafes, tomados respectivamente del Chilam-Balam y del Popol-Vuh, tienen un lenguaje sagrado, cabalístico dirigido a lectores selectos es decir, a personas iniciadas en el estudio de los orígenes del mundo, una especie de alquimistas. En Los pasos perdidos no sólo sirven como recurso de ambientación

sino que incorporan al protagonista a ese círculo, porque cada vez va identificándose más a la vida primitiva que lo rodea y comprendiendo su significado.

LENGUAJE.- El lenguaje en la obra de Carpentier tiene un rango específico y un valor singular. Ya que él mismo ha puesto énfasis en la importancia del lenguaje para la literatura narrativa hispanoamericana, y en general para todo género de creación estética, haciendo hincapié en reivindicar para los novelistas de este continente la legitimidad del barroco como estilo propio y definitivo:

"Nuestro arte siempre fue barroco: desde la espléndida es-- cultura precolombiana y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales de nuestro continente". (...) "...barroquismo creado por la necesidad de nombrar cosas, aunque con ello nos alejemos de las técnicas en boga... ...El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco". (10).

En el párrafo anterior lo que interesa primordialmente, no es sólo el lenguaje de los personajes, sino el del propio narrador, bien sea que se exprese en primera o tercera persona.

Para Carpentier el barroco en nuestra prosa narrativa auténtica nace de una necesidad expresiva. Es claro que al hablar del barroco, Carpentier no se refiere solamente al lenguaje sino también a la visión de la realidad, es decir, a un cierto estado anímico y a una determinada sensibilidad. En esta parte nos interesa ver el aspecto lingüístico. Para aclarar el concepto que Carpentier tiene del barroco en el lenguaje, citaremos una de sus definiciones:

"Esto se logra (la necesidad de nombrar y describir cabalmente los objetos que, siendo definidoramente americanos, nunca han encontrado con su verdadera fisonomía en nuestra literatura) mediante una polarización certera de varios adjetivos, o, eludir el adjetivo en sí, por la adjetivación de ciertos sustantivos que actúan, en este caso, por proceso metafórico. Si se anda con suerte -literalmente hablando en este caso- el propósito se logra. El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo". (11).

Habría que aclarar que, tal como Carpentier encara el problema, este barroco americano no tiene nada que ver, salvo en la utilización de ciertos procedimientos y recursos, con el barroco español del siglo XVII, (que nace de una decadencia). Se hace hincapié que este barroco nuestro es una necesidad expresiva surgida ante el hecho de tener que nombrar a las cosas por su nombre, definir las como lo que son realmente, producir en el lector que nunca las ha visto antes, o que no ha reparado en ellas lo suficiente, mediante un lenguaje exacto y preciso, la imagen de esas cosas, con toda su riqueza sensorial-perceptiva. La naturaleza americana es excesiva y, al igual que en la expresión barroca del siglo XVII, se busca un lenguaje adecuado a la realidad que se descubre. Es decir, es el reflejo de una realidad natural y social que no puede ignorarse, bajo pena de ser inauténtica.

Veamos algunos de los rasgos y procedimientos peculiares que sobresalen en el lenguaje de Alejo Carpentier, que él llama estilo barroco:

*será igual  
en Cuba!*

VOCABLOS DESUSADOS.- Son frecuentes los vocablos poco corrientes en el lenguaje habitual y aun en lo literario, que emplea Carpentier:

Somormujo (p. 234), areca (p. 99), landero (p. 89), limallas (p. 85), polines (p. 119), alcarraza (p. 83).

Hay otros términos que provienen de los más variados sectores de la cultura:

De la marinería:

gúmenas	maroma gruesa
bitas	poste para enrollar las gúmenas.
matalotaje	comida que se lleva en las embarcaciones. (p. 118).
chipirones	calamares
singladura	intervalo de 24 horas en la navegación, contando a partir de las 12 del día.
pañol	compartimiento en las embarcaciones para guardar comida, armas herramienta, etc.
abrojines	múrice comestible.
barloar	arrimarse un barco a otra embarcación o al muelle.

De arte culinario y gastronomía:

lardoso y lardero	grasiento, pringoso
ensaimada	bollo formado por una tira de pasta hojaldra revuelta en espiral.

*nunca  
de*

malaxar	=	amasar. (p. 88, 111 y 262)
marmitón		pinche, ayudante de cocina.
sobrasada	=	embuchado grueso de carne de cerdo muy picada y sazonada con sal y pimienta molido.
tabona		molino de trigo, panadería.
venatoria		perteneciente o relativo a la montería o caza mayor.
morapio		vino tinto.

Correspondientes a la música

antifonas	=	breve pasaje, tomando por lo común de las Sagradas Escrituras, que se canta y reza antes y después de los salmos y de los cánticos en las horas canónicas. (p. 127).
sochantre	=	director del coro en los oficios religiosos.
mirlitón		especie de flauta infantil, con enbocadura lateral.
murga	=	grupo de músicos que tocan a las puertas de las casas con motivo de Navidades y cumpleaños.
melismático		relativo a la melisma: canción breve. (p. 223).
espineta		clavicordio pequeño.
areitos		canto y danza de los antiguos indios de América Central.
sistro		instrumento musical antiguo parecido a la lira.

*español*

*Auto  
pero  
conocido*

*Murga  
murga*

*Vale*

anacrusa      sílaba átona que precede a la primera acentuada en un verso.

Referentes a la Arquitectura.

nartex      pórtico exterior y anexo perpendicularmente a las naves de una basílica. (p. 183).

bargueño    especie de cómoda adornada con tallas y taraceas.

gatera      agujero circular practicado en paredes y muros, por el cual pasa una cadena.

alfarje     techo de maderas labradas y en trelazadas artísticamente.

cipo        pilastra o trozo de columnas. (p. 147).

escarpia    clavo de cabeza acodillada, alcayata.

Relacionado con el vestuario:

escaupil    saya acolchonada con algodón, que usaban los antiguos mexicanos para protegerse de las flechas de los indios. (p. 263).

basquiña    fustan.

escarcela   bolsa que se lleva colgando del hombro o del vestido, morral. (p. 21).

*167* escarola    cuello alechugado que se usó antiguamente.

Otros vocablos se refieren a diversos hechos de variada espe

cie:

tibadismo	lesbianismo (p. 109).
fogarada	llamarada (p. 108-12).
ribalde	= mujer pícara y bellaca. (p. 109-24).

De las palabras enumeradas la mayoría son de origen castizo, algunas no se encuentran en ningún diccionario especializado.

Hay varias razones que explican el uso de estos vocablos: las estéticas, es decir que, por su sonoridad atrajeron la atención de Carpentier, por ejemplo: fogarada, somormujo, limallas, etc.

Otras que responden a un claro propósito de ambientación histórica, de ubicación anímica del lector en la época que se desarrollan los hechos. Y aún de ambientación espacial y funcional. Es decir, se busca despertar en el lector, mediante el lenguaje, en una suerte de ejercicios plástico-lingüístico, las sensaciones que normalmente provocan ciertos lugares y ciertas actividades.

Es notorio, por otra parte, el uso de palabras cuya infrecuencia proviene de la circunstancia de ser voces técnicas, pertenecientes a determinados campos de la cultura en los cuales Carpentier es particularmente versado. Por ejemplo, la música, la arquitectura, el arte culinario, la gastronomía, aspectos que son profundamente conocidos por él. Hay casos en que utiliza derivados idiomáticos, producto de necesidades expresivas que no encuentran plena satisfacción en términos castizos más o menos corrientes, o bien en-

vuelven un elemento de vitalidad y un afán de precisión descriptiva no exenta de complacencia estética, rasgos éstos, por cierto, muy característicos del barroco. Por ejemplo garraspear y falatorio. (p. 115).

ADJETIVACION. - El manejo exacto de los adjetivos es otra de las peculiaridades resaltantes del estilo de Carpentier; es uno de los rasgos tipificadores del barroco. El novelista cubano sabe utilizar este recurso con singular destreza, hasta marcarle sutiles huellas de su propia personalidad. /a

Por ejemplo, hay adjetivos que se expresan en sentido satírico salpicados de humor:

"...una estatua de prócer que tiene de Lord Byron por el Tormentoso encrespamiento de la corbata de bronce..." (op.cit.p. 55).

Y un poco en menor grado, también hallamos el mismo rasgo en este otro caso con el adjetivo ceñudo:

"La casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le daban una severidad de palacio de justicia. (op. cit. p. 9).

A veces, a la adjetivación se aúna la sinestesia, o sea, la creación de imágenes complejas que resultan de una abigarrada combinación de sensaciones:

"Del asfalto de las calles se alzaba un bochorno azuloso de gasolina..." (op. cit. p. 17).

Otras veces hallamos una multiplicidad de adjetivos que se refieren al mismo sustantivo, formando una especie de unidad dentro de la cláusula, en que la abundancia de calificativos ayuda a poner énfasis en determinados hechos y situaciones, que logra transmitir al lenguaje una plasticidad y una riqueza gráfica:

"Hombres que aún muertos, yacentes bajo mauseolos pomposos, o de huevos perdidos en el sórdido de la fosa común. (op. cit. p.21).

VERBALIZACION.- Al igual que los adjetivos, también los verbos tienen en la obra de Carpentier un valor estilístico, en todos es intencional. A veces, con un solo verbo se logra una exacta síntesis expresiva, de tal riqueza y eficacia que hace incesariamente otras referencias:

"...espolvoreados de tickets rotos..." (p. 37). O "...por sus tejados enracimados alrededor de la plaza..." (p. 87).

En otros casos los verbos se apartan un tanto de su estricto significado, pero ganan en riqueza y efectividad. La expresión verbal no se utiliza como tal, sino que da origen a una derivación sustantiva, de gran plasticidad:

"...sintiendo la enjabonadura de un sudor que pronto era espuma ácida sobre la espesa pelambre percherona". (op. cit. p. 120).

En el trozo anterior encontramos varios valores estilísticos:  
1º.- Hallamos el sentido metafórico del sustantivo (enjabonadura), en que se compara implícitamente lo resbaloso del sudor de la bestia

sentida entre las piernas del jinete, con lo escurridizo del jabón; luego se construye una imágen sinestética (espuma ácida), y por último se emplea una aliteración calificativa (espesa, pelambre percherona) y además hay una aliteración fonética: la repetición de sílabas con "P" y "R".

También tiene interés el uso de formas verbales para referirse a la actitud sexual. Carpentier es generalmente minucioso en lo que se refiere a la cópula:

Al hablar de esta última emplea diversos términos: acoplamiento (p. 106), machihembramiento (p. 106), trabazón (p. 157), etc.

Por otra parte, hay en la obra ciertos giros sugerentes que, combinados casi siempre con mecanismos metafóricos insinúan determinados hechos, sin llegar a mostrarlos expresamente. Por ejemplo la referencia que se hace a la colada del café, esa perdida costumbre de nuestros pueblos americanos, que se cumplía con un verdadero sentido ritual, y el cual se plasma muy bien en las palabras de Carpentier:

"Allí entre tinajas y tinajeros, ollas de barro y fogones de fuego de leña, estaba Rosario atareada en verter agua hirviendo en un gran coño de paño teñido por años de borra" (p. 138).

O al referirse a dos hechos en que Mouche se revela como lesbiana, primero con la pintora canadiense y luego trata de hacerlo con Rosario; Esto, Carpentier no lo expresa definitivamente, sino que hace sospechar al lector, y luego lo confirman los hechos:

"Y, sin embargo, sufría por algo mucho peor que los celos:

la insoportable sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecido por ello mismo". (p. 75).

Carpentier tiene otros muchos recursos estéticos basados en un peculiar manejo del lenguaje, pues a veces, el autor, emplea el contraste tal y como lo vemos en este caso:

"Regresé a nuestra casa, donde el desorden de la partida presurosa era todavía presencia de la ausente". (p. 13).

Con este procedimiento embellece la idea.

Hay expresiones que buscan deliberadamente unir la ironía con un humor fino a la par que lacerante, Por ejemplo, al referirse a los golpes de Estado que, en Latinoamérica, ya son Folklore:

"...pues aquí, según me habían dicho el tránsito del poder a la prisión era muy frecuente". (p. 65).

O cuando se refiere a las super~~sticiones~~iciones de su amiga Mouche (astróloga):

"Muy asustados por su tiempo debían estar los hombres -pensaba yo a veces- para interrogar tanto a los astrólogos..." (p. 29).

Otro recurso empleado por Carpentier con cierta frecuencia es la imagen sinestética, la cual se construye muchas veces con amplio espectro sensorial:

"...oliente a sol..."

"...sabor a veneno..."

"...doloroso amargor se hinchó en mi garganta..."

(p. 17).

Expresa enunciación del mecanismo asociativo que está presente en la imagen sinestésica.

Por último hay expresiones que destacan por carácter sintético. Son frases que rozan el campo de la metáfora, es decir que con una síntesis gramatical, comunica agilidad sin restarles precisión; a una imagen o a una idea exactas, al mismo tiempo que emplea una economía del idioma. Aun cuando en Carpentier suele resolverse en rasgos típicamente barrocos, en cierto modo, contradice la opulencia verbal que suele atribuirse como característica a la lectura barroca:

En esta línea de economía expresiva, observamos, por ejemplo, cómo el protagonista de Los pasos perdidos manifiesta su desprecio y su rechazo del surrealismo con una corta frase: "...el gran baratillo surrealista..." (p. 29). O bien resume la impresión que al mismo personaje le produce la escena de un sepelio, en una frase igualmente breve, no desprovista de irónica impiedad: "...una ostentación de ropas de luto que tenía un no se qué de daguerrotipo". (p. 11).

Por otra parte, el carácter renovador de la obra de Carpentier se muestra en muy diversos aspectos: en la temática, por ejemplo, bien porque introduce temas nuevos, antes no tratados, o tratados apenas incidentalmente por nuestros novelistas y cuentistas, tal es el tema del tiempo, o el problema de la alineación; o bien porque a

temas tradicionales da un tratamiento novedoso y original, como ocurre con el problema del mestizaje étnico y cultural, o bien como presenta a la naturaleza americana.

*EL tiempo* *elso vatto,*  
Esta novela es compleja. Consta de seis capítulos. El primero es fundamentalmente un marco de referencia: nos muestra la vida del protagonista en la gran urbe, rodeado de signos del presente, cercado por el hastío y la rutina, moderna reencarnación del mito de Sísifo. Entre el segundo y el quinto capítulo se narra la aventura del protagonista, que lo lleva de la gran metrópoli a una arquetípica capital latinoamericana, y de allí, en una escala descendente, según como se vea, a otros pueblos y lugares, que son otros tantos estadios en el tiempo desandado, hasta llegar al más remoto pasado, a la terrible soledad del Creador. El último capítulo rescata al personaje de la selva y lo devuelve, primero momentáneamente, a sus circunstancias habituales para mostrarnos, finalmente, el fracaso en el intento de reanudar la aventura que lo llevará a una edad remota. Fracaso que en definitiva lo reinstala en su tiempo y en su mundo. *ata*

Uno de los aspectos que sobresale es que aquellos pasos del protagonista, son pasos que desandan el tiempo histórico y lo conducen al pasado más remoto del Hombre. De modo que la secuencia cronológica lineal es, en realidad, referente al tiempo novelesco, mientras que hay en la novela una secuencia cronológica que podríamos llamar óptica, es decir, un tiempo metafísico opuesto al novelesco, cuyo desarrollo es inverso al de aquél, o sea, un tiempo que, en lugar de transcurrir, destranscurre. La secuencia de este otro

tiempo no está en sentido progresivo, sino hacia atrás.

Otros escritores ya habían utilizado esta noción del tiempo, como por ejemplo, Italo Svevo, Proust, Joyce, Faulkner y otros. En ellos la innovación está, en cuanto al uso del tiempo, en la libre utilización de la dimensión cronológica, sin tener que aprisionarla en el rígido cónon de la secuencia natural. Tal liberación de la dictadura del tiempo y de su normal sucesión, les comunica una gran flexibilidad técnica que les permite superponer planos temporales, saltar hacia atrás o hacia delante, revolver, literalmente hablando, el fichero personal sin que el organismo narrativo así creado carezca de lógica y sentido. Mas para ello se valen, salvo al tratarse de superposiciones de planos, de un medio en tal caso infalible y cuyo peculiar manejo en dicho sentido constituyó en cierto momento una novedad, pero que ha decaído: el recuerdo. El gran recurso de estos autores para la dislocación de tiempo narrativo, (conviene no perder de vista la coexistencia en la novela o el cuento de dos tipos de tiempo: el narrativo y el óptico o metafísico), fue la memoria. Cuando se trata de alguien que recuerda determinados hechos, independientemente de que sea o no un personaje que actúa dentro de la narración, o de que, al serlo, tenga o no valor protagónico, o, incluso, que sea un narrador omnisciente, nada obliga que el relator, que en tal caso no hace sino una relación de los recuerdos, siga un orden preestablecido. Generalmente esto ocurre puesto que mecanismos cerebrales de tipo asociativo rara vez se suceden en la realidad dentro de una línea cronológica progresiva. Es obvia la existencia de una cierta anarquía entre el orden y la sucesión de los recuerdos. De modo que la disposición de los hechos que se re-

cuerdan dentro del marco de una novela ó un cuento puede ser arbitraria, por supuesto, desde el punto de vista de la lógica formal. Por otra parte, además de las evocaciones, es también frecuente el uso de la imaginación onírica y aun de la alucinación, natural o artificialmente provocada, como instrumento que permite la dislocación cronológica sin que la misma resulte chocante o absurda. En tal caso, el narrador se cree obligado a apoyarse en un recurso técnico, suerte de báculo que lo sostenga y lo justifique. Es aquí donde Carpentier es diferente a los demás. El, en su relato, no utiliza, al modificar el transcurso del tiempo, estas técnicas, El se expresa por medio del mito:

Hemos visto que el autor presenta a Latinoamérica como un cuadro donde conviven varias culturas en diferentes etapas de desarrollo de su civilización, en las que abundan y, aún están vigentes, los mitos. Y bien al "vivir" los mitos, como dice Mircea Eleade en su interesante libro: Tratado de la Historia de las Religiones: "...se sale del tiempo profano -cronológico- y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo "sagrado" a la vez primordial e indefinidamente irrecuperable" (12).

Es importante recordar que una de las funciones esenciales del mito, (para las sociedades primitivas y para Carpentier), es precisamente: "...esa entrada hacia el "gran Tiempo". (13). Esto se traduce por la tendencia a despreciar al tiempo presente, lo que llamamos "el momento histórico".

Vivir la aventura personal como reiteración de una saga mítica equivale a escamotear el presente. Esa angustia ante el tiempo

histórico, acompañada por el deseo oscuro de participar ante el tiempo glorioso, primordial, total, se traiciona en Carpentier, en una tentativa desesperada por quebrar la homogeneidad del tiempo, para "salir" de la duración y reintegrar un tiempo cualitativamente diferente del que existe, en la época actual, consumiendo, su propia "historia". Aquí es donde mejor podemos darnos cuenta de la función del mito en Carpentier.

Por otra parte: "...un mito refiere que algo ha pasado realmente, que un acontecimiento ha tenido lugar en el sentido cabal del término, ya se trate de la creación del Mundo, o de la más insignificante especie animal o vegetal, o de una institución" (14). El propio hecho de decir lo que ha ocurrido revela cómo la existencia en cuestión se ha realizado (y ese cómo ocupa igualmente el lugar del porqué). Ahora bien, el acto de llegar al ser constituye a la vez la emergencia de una realidad y el descubrimiento de sus estructuras fundamentales.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VI.

-ESTRUCTURA DE LA NOVELA-

- 1.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, CIA. General de Ediciones, México, 1971, p. 206.
- 2.- Ibidem. p. 21.
- 3.- Ibidem. p. 212.
- 4.- Ibidem. p. 244.
- 5.- Ibidem. p. 219.
- 6.- Ibidem. p. 9.
- 7.- Ibidem. p. 247.
- 8.- Ibidem. p. 81.
- 9.- Ibidem. p. 163.
- 10.- Alejo Carpentier, Tiempos y Diferencias, U.N.A.M. México, 1964. 43.
- 11.- Ibidem. p. 41.
- 12.- Mircea Eleade, Mito y Realidad, Guadarrama, Madrid, 1968. p.45.
- 13.- Ibidem. p. 18.
- 14.- Ibidem. p. 26.

## C O N C L U S I O N E S

Carpentier, al mostrarnos la historia de América y sus mitos, nos la da a conocer plenamente. Así el autor resulta un escritor épico. Se sabe que el relato épico y la novela, como otros géneros literarios, prolongan en otro plano y con otros fines la narración mitológica: "...de suerte que la novela se interpreta como una estructura literaria derivada de la estructura religiosa del mito" (1).

El mismo autor señala la necesidad de expresar a Latinoaméri-ca, por medio del relato épico:

"Y es evidente, por lo mismo, que donde hay bloques humanos en presencia, en pugna, en ascenso, en miseria u opulencia, en quiebra o encubramiento, la materia a tratar, para el novelista, se torna una materia épica". Más adelante dice: "Para nosotros (los nove-listas), se ha abierto, en América Latina, la etapa de la novela épica" (2).

La creación poética, tanto como la creación lingüística, im-plica la abolición del tiempo, de la historia concentrada en eí len-guaje y tiende hacia el recobramiento de la situación paradisiaca primordial, aun cuando el pasado no existiese. El poeta descubre al mundo como si asistiera a la cosmogonía, como si fuera contemporáneo del primer día de la Creación. Desde cierto punto de vista, podemos

decir que todo gran poeta o escritor rehace el mundo, en cuanto se esfuerza en verlo como si el Tiempo y la Historia fuesen uno solo.

En Los pasos perdidos, no sólo se presenta la historia de Latinoamérica sino, también; vemos la evolución de la literatura en sus diferentes etapas: es la narración de la Creación, de una cosmogonía, del origen de América; es la Crónica de los Conquistadores, es el idilio romántico entre el protagonista y Rosario; es la historia realista de América, es, en fin, la conjugación de todas esas etapas y la evasión del tiempo la que hacen de esa obra una novela cíclica y moderna. 7

Esas etapas que Carpentier nos presenta en su obra no solamente las registra en la historia, sino que nos las da vivas. Es decir, que se hace contemporáneo de cada una de ellas:

Este párrafo, de Los pasos perdidos, bien podría sacarse del Popol Vuh: "...apenas si conocen los recursos del fuego..." (3).

"Y no tenían fuego, solamente lo tenían los de Tohil, que fue el primero que creó el fuego" (4).

[Carpentier, al igual que los Conquistadores, al describir América, lo hace a semejanza de las antiguas Crónicas:

"Cada meseta se presenta con una morfología propia, hecha de aristas, de cortes bruscos (...) Es allá, una montaña de granito casi rojo, que suelta siete cascadas amarillas por el almenaje de una cornisa cimera. (5). Comparándola con La segunda Carta de Relación, de Hernán Cortés, se ve mejor la similitud: "...va una gran 8

cordillera de sierras muy hermosas, y algunas de ellas son en gran manera muy altas, entre las cuales hay una que excede en mucha altura a todas las otras (6).]

O se puede comparar también con una novela romántica: "Hoy, por primera vez, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho, como si sus sílabas tuvieran que tornar a ser modeladas y mi nombre en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular (7).

O bien con una obra realista en la que describe el paisaje, costumbres y tipos latinoamericanos: "Pero esas mujeres que se repartían tareas consabidas en torno a una agonía, que desde la infancia sabían de vestir difuntos, velar espejos, rezar lo apropiado, protestaban ante la muerte, por rito venido de lo muy remoto". (8).

También está presente en Los pasos perdidos la novela moderna porque se plantea la problemática de las grandes ciudades: la masificación, la angustia existencial, la enajenación por el tiempo, etc. Es moderna en cuanto a la temática y a la estructura, como ya hemos visto anteriormente.

Carpentier finaliza su novela con la presentación de la novela contemporánea, al englobar magistralmente toda su historia.

Por otra parte, presenta una serie de hechos que forman experiencias vitales de honda raigambre humana. Son frecuentes los elementos autobiográficos. El protagonista innominado que hace el relato en primera persona tiene mucho, en efecto, del autor; su origen y su formación cultural y europea y americana; su conocimiento profundo de la música, de la arquitectura, y en general su sólida cultura

de ámbito universal; hasta algunas referencias de La Habana como cen-  
tro de ciertas vivencias juveniles, nos dicen claramente que en este  
personaje hay mucho del propio Carpentier.

El mismo ha dicho que una buena parte de los elementos que  
intervienen en el capítulo primero, cuyo escenario es Nueva York,  
son extraídos de su experiencia como funcionario de una poderosa em-  
presa publicitaria venezolana, en la cual trabajó durante catorce  
años. El protagonista de Los pasos perdidos, además de músico, apa-  
rece como empleado de una empresa. Originalmente, <sup>\*</sup> nos ha dicho Car- <sup>\* ←ta's</sup>  
pentier, el personaje de la novela era un fotógrafo encargado de re- <sup>plagiar</sup>  
filmar en la selva orinoquense una película, cuya versión primera se <sup>a Roguè</sup>  
había extraviado, pero una vez puesto a redactar la obra, comprendió <sup>Alexis.</sup>  
que su ignorancia de la fotografía iba a traducirse en carencia de <sup>hadrona</sup>  
autenticidad, además de otros problemas. Así que reemplazó al foto- <sup>intelect</sup>  
grafo por un músico.

La Historia de América es una secuencia viva de sucesos que  
se desarrollan simultáneamente en varios estratos sociales, Carpen- <sup>19</sup>  
tier como novelista latinoamericano capta muy bien este fenómeno y  
lo plasma en su novela, por eso existe una dialéctica entre él y sus  
circunstancias, (circunstancias e historia que son de Hispanoaméri-  
ca).

Es un proceso dialéctico porque confronta el mito con la his-  
toria, porque, en una palabra, domina al elemento épico, que hace  
que reciba el mensaje de los movimientos humanos, comprueba su pre-  
sencia, lo define y describe su actividad colectiva.

La Historia se hace y, a su interprete sólo le queda la satisfacción de haberla sabido recrear, de haberla extraído de todo el juego de su dialéctica.

Carpentier usa un lenguaje creado por los hechos y los hechos por este lenguaje, crean una realidad situada en el dominio de lo escrito.

La Historia de un escritor suele verse reflejada en la obra legada a través del tiempo. La historia de un escritor, más que contarse, se lee, se encuentra, se asocia a su creación artística. Hombre y obra coinciden con sus juicios, en sus actividades, en su posición ante la problemática total de la sociedad que las enmarca, en el camino que siguieron, en las dificultades con que tropezaron, Un hombre se encuentra ante una realidad que lo condiciona, la que acepta o contra la que lucha por transformarla. Un creador toma esa misma realidad para su obra, la interioriza, la devela en su compleja y amplia profundidad para entresacar sus notas definitorias y esenciales. Un hombre y una obra son unas líneas que se van desarrollando en el tiempo, y que sólo tras muchos años de historia pueden considerarse constituidas, aunque siempre y en última instancia, transformables. Un hombre: Alejo Carpentier. Y sus obras pueden ser ese mágico compendio, cíclico, que hacen del conjunto una unidad.

INDICE DE NOTAS DEL CAPITULO VII.

CONCLUSIONES

- 1.- Georges Dumézil, Del mito a la novela, F.C.E. México, 1973.  
Prólogo.
- 2.- Alejo Carpentier, Tientos y Diferencias, U.N.A.M. México,  
1973. p. 69.
- 3.- Alejo Carpentier, Los pasos perdidos, CIA. General de Edi--  
ciones, S.A. México, 1971. p. 167.
- 4.- Anónimo, Popol Vuh, F.C.E., México, 1956, p. 10.
- 5.- Alejo Carpentier, Los pasos... op. cit. p. 150.
- 6.- Hernán Cortés, Segunda Carta de Relación, Porrúa, México,  
1971, (Col. "Sepan Cuantos" núm. 7), p. 243.
- 7.- Alejo Carpentier, Los pasos... op. cit. p. 162
- 8.- Ibidem. p. 136.

B I B L I O G R A F I A    G E N E R A L .

- Adoum et al.,                    Panorama actual de la literatura hispanoamericana, Fundamentos, Caracas, 1971.
- Albéres, R.M.,                    Historia de la novela moderna, U.T. E.H.A. México, 1966
- Alegría, Fernando,                Historia de la novela hispanoamericana, Ediciones Andrea, México, 1966.
- Alegría, Fernando,                "Alejo Carpentier: realismo mágico" Humanitas, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de N.L. 1960
- Alighieri, Dante,                 La divina comedia, Porrúa, México, 1962, (Col. "Sepan Cuantos", núm.--91).
- Alonso, Martín,                    Ciencia del lenguaje y arte del estilo, Aguilar, Madrid, 1961.
- Allott, Miriam,                    Los novelistas y la novela, Seix Barral, Barcelona, 1966.

- Andersont Imbert, Enrique, Historia de la literatura hispanoamericana, F.C.E., México, 1972, (Breviarios, núms. 89 y 156).
- Anónimo, Popol-Vuh, F.C.E, México, 1956
- Anónimo, Chilam-Balam, F.C.E., México, 1952
- Arguedas, Alcides, Raza de bronce, Losada, S.A. Buenos-Aires, Argentina, 1972.
- Bacón, Francis, La nueva Atlántida, apud. Utopías del Renacimiento, F.C.E., México, 1966.
- Baquero Goyanes, Mariano, Estructura de la novela actual, Planeta, Barcelona, 1970.
- Benedetti, Mario et al., Literatura y arte nuevo en Cuba, Estela, Barcelona, 1971
- Bergua, Juan B. Historia de las Regiones, Clásicos Bergua, Madrid, 1964, Tomos I,II, III.
- Boisdeferre, Pierre de, Metamorfosis de la literatura, Guadarrama, Madrid, 1969, (Punto Omega). *Numero 7*
- Bradbury, Ray, Fahrenheit 451, Minotauro, Argentina, 1973.

- Bravo Arriaga, María Dolores, La dislocación del esquema-traditional en dos novelas mexicanas, Tesis, México, 1973.
- Buber , Martín, Caminos de Utopias, F.C.E., México 1966.
- Bueno, Salvador, "Alejo Carpentier novelista antillano y universal", La letra como testigo, Santa Clara, La Habana, S.A., 1957.
- Cáceres, Esther de, "La angustia en la literatura contemporánea", apud Humanitas, Facultad de la Universidad de Montevideo, sep. 1963. núm. 21.
- Campanella, Tommaso, La ciudad sol, apud., Utopias del Renacimiento, F.C.E., México, 1966
- Camus, Albert, El mito de Sísifo, Losada, S.A. Buenos Aires, 1970.
- Carballo, Emmanuel, Narrativa mexicana de hoy, Alianza Editorial, Madrid, 1969.
- Carballo, Emmanuel, "México en la Cultura", apud Suplemento de Novedades, México, D. F., febrero-13 1961. Núm. 622.
- Carpentier, Alejo, Ecue-Yamba-O, Yandú, Argentina, 1968.

- Carpentier, Alejo, El reino de este mundo, Compañía General de Ediciones, México 1969.
- Carpentier, Alejo, El siglo de las luces, Barral Editores, Barcelona, 1970. (Ediciones de Bolsillo)
- Carpentier, Alejo, La guerra del tiempo, Ediciones la Unión, La Habana, 1963.
- Carpentier, Alejo, Los pasos perdidos. Compañía General de Ediciones, México, 1971.
- Carpentier, Alejo, Tientos y diferencias, U.N.A.M., México, 1964.
- Colón; Cristobal, Cartas a los Reyes, 3er. viaje, 30 VIII- 1498, apud. Martín Fernández de Navarrete, Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron los españoles desde fines del siglo XV, Gredos, Madrid, 1825.
- Coronado López, Juan, Viaje al reino de este mundo, Te--sis, México, 1973.
- Cortés, Hernán, Cartas de relación, Porrúa, México, 1971, (Col. "Sepan Cuantos" Núm. 7).

- Cortazar, Julio, Rayuela, Editorial Sudamericana, B.A. 1974
- Della Volpe, Galvano, Crítica del gusto, Seix Barral, Barcelona, 1966.
- Díaz del Castillo, Bernal, Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España, Fernández Editores, México, 1955.
- Díaz-Plaja, Guillermo, Literatura hispanoamericana, An---drea, México, 1966.
- Días-Plaja, Guillermo, Los paraísos perdidos, Seix Barral Barcelona, 1970.
- Dorfman, Ariel, Imaginación y violencia en América Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970, (Col. Letras de América).
- Dumézil, George, Del mito a la novela, F.C.E., Méxi---co, 1974.
- Eleade, Mircea, Mito y realidad, Guadarrama, Ma---drid, 1968.
- Eleade, Mircea, Tratado de Historia de las Region---  
es, ERA, México, 1964.
- Eleade, Mircea, Mitos sueños y misterios, C.I.A. Fabril Editora, Buenos Aires, 1961

- Eleade, Mircea, El mito del eterno retorno, Emecé Editores, Buenos Aires, 1968.
- Eleade, Mircea, Lo sagrado y lo profano, Guadarrama, Madrid, 1968.
- Ezequiel, El libro, apud La Biblia, Ediciones Católicas, México, 1968.
- Fernández de Lizardi, José J., El periquillo sarniento, Porrúa, México, 1971 (Col. "Sepan Cuantos; núm. 32).
- Fernández Moreno, Cesar, América Latina en su literatura, Siglo XXI, México, 1969
- Frazer James George, La rama dorada, F.C.E., México, 1969.
- Fromm, Erik, El miedo a la libertad, Paidós, B. *de* A. 1972. *Fromm*
- Fromm, Erik, El arte de amar, Paidós, B.A., 1967
- Fuentes, Carlos, La muerte de Artemio Cruz, Joaquín Mortiz, México 1972.
- Gago Huguet, Antonio, La frustración como factor psicológico de la personalidad, Tesis, México, 1965.
- Gallegos, Rómulo, Doña Barbara, Porrúa, S.A. México 1966.

- Garandy, Roges, Hacia un realismo sin fronteras, Lautaro, Buenos Aires, 1964.
- García Márquez, Gabriel, La hojarasca, Sudamericana, Buenos Aires, 1973. (Col. Índice).
- Gaytán, Carlos, Diccionario Mitológico, Diana, México, 1971.
- González, Pedro Manuel, Ensayos Críticos, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1973.
- González, Pedro Manuel, Crisis de la novela en América, Revista Nacional de la Cultura, Caracas, núm. 150, 1963.
- Harss, Luis, Los Nuestros, Sudamericana, B.A. México, 1968.
- Henriquez Ureña, Pedro, Las corrientes literarias en la América, Hispánica, F.C.E. México, 1964.
- Henriquez Ureña, Pedro, Historia de la Cultura en América Hispánica, F.C.E., México, 1970
- Homero, La Odisea, Porrúa, México, 1953. (Col. "Sepan Cuantos", núm. 15).
- Hostie, Raymond, Del mito a la Religión, Amorrourtu Ediciones, Buenos Aires, 1968.

- Icaza, Jorge, Huasipungo, Casa de la América, La Habana 1966.
- Imaz , Eugenio, Topía y utopía, Texontle, México, 1964,
- Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Greados, Madrid, 1961.
- Koyinov et al., El destino de la novela, Orbelus, Buenos Aires, 1967 (Col. Testimonios).
- Latchman, Ricardo A. "Perspectivas de la literatura hispanoamericana contemporánea, apud Atenea, Concepción Chile, XXXV, 1958. núms. 380-381.
- Levi-Strauss, Claude, El pensamiento salvaje, F.C.E., México. 1966, (Breviarios, núm. 173).
- Lezama Lima, José, La expresión americana, Alianza Editorial, Madrid, 1969 (El libro de bolsillo)  )
- Loveluck, Juan, La novela hispanoamericana, Editorial Universitaria, Santiago Chile 1969. (Col. Letras de América).
- Lukacs, George, Teoría de la novela, EDHASA, Barcelona, 1971.

- Maeso, David Gonzalo, Manual de Historia de la literatura Hebrea, Gredos, Madrid, 1954.
- Mannheim, Karl, Ideología y utopía, Aguilar, Madrid, 1966.
- Márquez Rodríguez, Alexis, La obra narrativa de Alejo Carpentier, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela Caracas, 1970
- Martínez, José Luis, Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana, Joaquín Mortiz ~~Sa~~, México, 1972.
- Mateos M., Agustín, Etimologías Griegas del Español, Esfinge, México, 1949.
- Mateos M., Agustín, Gramática Latina, Porrúa, México, 1957.
- Méndez Plancarte, Alfonso, Prólogo a las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, F.C.E. México, 1951.
- Micklem, Nathaniel, La Religión, F.C.E., México, 1966 (Breviarios, núm. 23).
- Moro, Tomas, Utopía, apud, Utopías del Renacimiento. F.C.E., México, 1966.
- Neususs, Arnhelm, Utopía, Barral Editores, Barcelona 1971.

- O' Gorman, Edmundo, La idea del Descubrimiento en Amé-  
rica, Centros de Estudios Filosófi-  
cos, México. 1951.
- Picón Salas, Mariano, De la Conquista a la Independencia  
F.C.E., México, 1950.
- Platón, Diálogos, Porrúa, S.A., México,  
1973. (Col. "Sepan Cuantos", núm.13
- Plutarco, Vidas Paralelas, Espasa Calpe, Ma-  
drid, 1956. (Col. Austral, núm.  
546).
- Quevedo, Francisco de, Los Sueños, Ateneo, México, 1970.
- Rivera, José Eustacio, La Vorágine, Porrúa, México, 1971.
- Robbe Grillet, Alain, Por una novela nueva, Seix Barral,  
España 1965. (Biblioteca Breve).
- Rodríguez Alcalá, Hugo, "Sentido de <sup>el</sup> camino de Santiago  
de Alejo Carpentier", Humanitas,  
México, 1964, No. 5.
- Rodríguez Monegal, Emir, Narradores de esta América, Alfa,  
Montevideo Uruguay 1969.
- San Agustín, La Ciudad de Dios, Porrúa, S.A.,  
México 1962, (Col. "Sepan Cuantos"  
núm. 91).

- Sánchez, Luis Alberto, América, novela sin novelistas, ER cilla, Santiago Chile, 1940.
- Sánchez, Luis Alberto, Proceso y contenido de la novela hispanoamericana, Gredos, Madrid, 1954.
- San Juan, El Apocalípsis, apud La Biblia, Prensa Católica, México. 1956
- Saz, Agustín del, Resumen de la historia de la novela hispanoamericana, Atlántida, Barcelona, 1949.
- Sorel, Andres, "El mundo novelístico de Alejo Carpentier", Cuadernos Hispanoamericanos, México, LXI, 1965.
- Torres Ríoseco, Arturo, Novelistas contemporáneos de América, Nacimiento, Santiago, 1949.
- Torres Ríoseco, Arturo, Nueva historia de la gran literatura iberoamericana, Emecé Editores, Argentina 1972.
- Valenzuela Rodarte, Alberto, Historia de la literatura en México e Hispanoamérica, JUS, México 1967.
- Vargas Llosa, Mario, et al., Jorge Lafforgue, Nueva novela Latinoamericana, Pai-

- dos, Buenos Aires, 1969, (Letras Mayúsculas).
- Verne, Julio, Los quinientos millones de la Be--  
gún, Molino, Barcelona, 1958.
- Vignaux, Paul, El pensamiento en la Edad Media, F.C.E., México, 1971.
- Volkening, Ernesto, "Reconquista y pérdida de la Améri-  
ca arcaica en Los pasos de Alejo  
Carpentier," E.C.O., t. XIV 1966  
1967.
- Weckman, Luis, Panorama de la cultura Medieval, U.N.A.M. México, .1962.
- Wellek, Rene y Warren, Austín, Teoría Literaria, Gredos, Madrid, 1962. *(Estudios de los pasos de Alejo Carpentier)*
- Yañez, Agustín, El contenido social de la literatu-  
ra Iberoamericana, Joaquín Mortiz, México, 1969.
- Yutang, Lin, Mirando a lo lejos, Editorial Suda-  
mericana, Buenos Aires, 1972.
- Zum Felder, Alberto, La narrativa en Hispanoamérica, A-  
guilar, España, 1964.