

LOS PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER

Hipótesis.

Estructurado en tres bloques narrativos (Éxodo, Travesía, Renuncia-Examen) *Los pasos Perdidos*, de Alejo Carpentier, es el relato del viraje existencial de su protagonista en el cruce de dos órdenes antitéticos de la realidad, que luchan constantemente. Tanto los cuerpos como las producciones culturales del hombre se levantan como ejes que mantienen la dualidad de estos dos espacios.

I

Los dos ámbitos

1. Oposiciones preliminares

Un río se remonta, y dos viajes se inician: uno a través de un espacio físico, una geografía selvática –en un eje espacial horizontal, que siempre huye hacia delante, como empujado por las aguas del río-, y otro a través de la Historia, desde el presente angustioso del cosmopolitismo occidental hasta los recovecos míticos de la infancia del hombre –del personaje; de todos los hombres. El personaje se encuentra entre dos tiempos que se oponen –el tiempo cíclico de la selva (muerte – transformación – vida) y el tiempo estático de la ciudad, donde se vive en una eterna espera hasta el descanso final-, como también entre dos geografías contrapuestas, que no hacen sino acentuar estas diferencias. La travesía será la del cruce de un tiempo a otro, la de la integración del personaje a aquello que lo

sumerge en los misterios de lo profano y lo eterno:

“Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre pueda vivirlo y contemplarlo: no puede ser presente esta geometría sin estilo, donde todo se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis”¹.

Dos espacios se confrontan en este tránsito, dos órdenes se erigen para apuntalar el trayecto y cargar de sentido la experiencia. En cada uno de estos espacios se distribuyen los elementos que hacen a esa realidad, y se conforman así como áreas textuales que se oponen. Estos dos órdenes se transforman en sistemas en el texto y cada uno de los significantes con los cuales se construyen sirve de metonimia del conjunto. Como forma de representación en el texto, la ciudad es la cárcel, es lo que hace sentirse al personaje como

“... preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno”².

En oposición, la selva se presenta como la creación constante, el redescubrimiento del cuerpo y las formas primigenias, de lo que nunca acaba: “Llevo más de una hora aquí, sin mo-

¹ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg 252

² *Ibidem*. Pg. 20

verme, sabiendo cuán inútil es andar donde siempre se estará al centro de lo contemplado"³; es, en definitiva, la evasión a un tiempo y una época que mutila la experiencia creadora del hombre.

Estos sistemas engloban otras oposiciones semánticas, que sostienen la diferenciación; a continuación intentaremos analizar cómo se construyen estos dos espacios en el texto, para luego observar cómo se enfrentan en esta lucha los cuerpos y los productos culturales.

2. Secuencias de una Revelación

En correspondencia a los dos espacios mencionados anteriormente, y al pasaje de uno a otro, la novela se organiza en tres bloques estructurales que podrían titularse:

1. Éxodo.
2. Travesía.
3. Renuncia - Examen.

1. La primera parte presenta una secuencia de acciones que reflejan el estado de automatismo en el que está sumergido el narrador-personaje en alguna ciudad occidental: se encuentra perdido en una ciudad fría y amenazante -los cielos de metal, la tierra de hierro, como dice el epígrafe al primer capítulo-, y angustiado por un matrimonio en declive y una amante sólo interesada en las apariencias. El personaje deambula en búsqueda de salvación, de un éxodo definitivo que lo aleje de esa existencia vacía y lo haga reconciliar con el mundo y con él mismo; es quien palpa al mediodía como el ciego en la oscuridad:

"Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir: temporadas que no me dejaban un recuerdo válido, la huella

de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas"⁴.

La salvación vendrá luego de una tormenta profética -un llamado salvaje de la "otra latitud"-, de la mano del Curador, antiguo compañero suyo, quien le ofrece una misión a la selva americana en búsqueda de un objeto musical único. Este objeto se transformará en el indicio de la historia porque representa el producto de una vida mítica, perdida, que sólo pueden hacer sonar algunos hombres; es aquello que todavía se encuentra en estado primordial y que no ha sufrido la contaminación de los tiempos, un instrumento que en su devenir se ha complejizado tanto que se ha perdido el rastro de su origen, como el hombre. Es el pasado mismo del hombre transfigurado en música, en pura expresión.

2. Allí comienza la segunda parte del relato -del capítulo segundo al capítulo sexto-, y se intensifica la idea de trayecto con la inclusión de fechas a modo de diario de viaje. Los días que transcurren ya traen consigo cambios esenciales y pruebas decisivas -cada uno de ellos una secuencia narrativa fundamental para el cambio físico y psicológico del personaje. Con un epígrafe que podría traducirse como "Percibo el aroma de la vida" el segundo capítulo relata el comienzo de la transformación, el primer estadio del pasaje a un nuevo orden. Gradualmente, junto al correr de los capítulos, se comenzarán a descender los escalones de la civilización contemporánea hasta llegar al punto primordial, al no-tiempo de la selva. El personaje, siempre en primera persona, comienza a recordar y a viajar temporalmente hacia su infancia y su tierra, reconociendo olores, sonidos añejos, en contraposición a su compañera Mouche (*mosca*, en francés) que no hace sino moverse por el lado superficial de las cosas, degradando con su mirada la inevitable invasión de una naturaleza furiosa en los objetos y los cuerpos. Se comienza a per-

³ *Ibidem*. Pg. 110

⁴ *Ibidem*. Pg 14.

cibir la vida, el cambio, el quiebre, el cruce hacia la otra vida:

“En este momento, cuando la noche se me hacía singularmente tangible, ciertos temas de la modernidad me resultaban intolerables. Hubiera querido acallar las voces que hablaban a mis espaldas para hallar el diapasón de las ranas, la tonalidad aguda del grillo, el ritmo de una carreta que chirriaba por sus ejes”⁵.

Hacia el final del capítulo, luego de un estallido de violencia en la ciudad de su infancia, el personaje estará convencido de dar el paso, de cruzar las fronteras hacia ese otro espacio, aunque intuya cuánto de su vida estará en juego: “...ese foso, esa hondura que cada bala hacía más insalvable, era como una advertencia, como una prefiguración de acontecimientos por venir”⁶.

Los epígrafes son las claves para la aproximación a cada capítulo. El tercer capítulo comienza con una frase del libro de Chilam Balam, un texto sagrado y profético escrito por sacerdotes Mayas durante el período de la conquista. El desarrollo secuencial del capítulo, refleja la idea de la purificación a través del camino, de dejar atrás todo aquello que ya no sirve para poder emprender un nuevo trayecto.

Y en esta purificación se deshace de la compañía de Mouche y de los prejuicios, en parte heredados de su padre, hacia esta tierra americana, este “continente sin historia” que se despliega ahora ante su vista como un territorio mágico, poderoso y rehabilitador. Pero no sólo descubre a la tierra, sino también a la Mujer, la otra tierra a la que pertenece el hombre; la madre, aquella que lo crea con su palabra:

“Y mi nombre en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, que me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada”⁷.

En este punto hay un cambio primordial en los esquemas maniqueístas del personaje, “En la noche ha caído un fruto” nos dice, porque en esa noche de los tiempos su vida ha cambiado definitivamente; ha comenzado a descubrirse, abriendo primero los ojos hacia su entorno, destruyendo paso a paso las categorías estrechas de la mente moderna que no hace sino limitar la percepción del mundo hacia lo meramente superficial.

El viaje continúa como contemplación y aprendizaje de paisajes inmutables y eternos, de personajes que se mueven en la esfera básica de sus profesiones (Yannes, el fray Pedro de Henestrosa, Montsalvatje, etc.); de nuevas dimensiones de lo real: “Yo identificaba los elementos de la escenografía, ciertamente. Pero en la humedad de este mundo, las ruinas eran más ruinas (...) los insectos tenían otras mañas y los diablos eran más diablos cuando bajo sus cuernos gemían danzantes negros”⁸; y de redescubrimientos de mitos y ritos ancestrales.

Los guardianes de lo desconocido abrirán las puertas y permitirán que el personaje se adentre en el misterio. Luego de superar dos pruebas de resistencia (fechados el 18 de junio y el 19 de junio) y sus propios miedos y debilidades; luego de aceptar el cambio constante, imprevisible y engañoso que la selva usa como mascarada para los débiles: “Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho”⁹, entra en contacto con las antiguas civilizaciones y con un tiempo que se escapa constantemente de sus parámetros, que ya no refiere más la lógica mecánica del mundo civilizado. Todo toma un nuevo significado y una nueva valoración en este traspaso: el tiempo, el cuerpo, las creencias y hasta la música, el objeto cultural ancestral del hombre.

⁵ *Ibidem*. Pg. 74.

⁶ *Ibidem*. Pg. 65.

⁷ *Ibidem*. Pg. 154

⁸ *Ibidem*. Pg. 119

⁹ *Ibidem*. Pg. 160

3. Pero las vacaciones de Sísifo terminan –se da comienzo a la tercera parte del relato- y el protagonista, ingenuo artífice de su destino, intenta conciliar los mundos provocando una ruptura que jamás será salvada. Ésta es la última prueba que debe vencer y en la que falla; sucumbe al llamado de la civilización. Este intento de conciliación trae implícita la renuncia; “he comprendido que la máxima obra propuesta al ser humano es la de forjarse un destino”¹⁰ nos dice el protagonista, y es ese deseo el que lo ciega, el que no lo deja ver que su destino ya ha sido forjado, que ya ha recorrido los pasos necesarios para su completa realización como hombre de este mundo.

Siempre debe haber algo más, parece decirnos el personaje, todavía con resabios de aquella vida de insatisfacciones que lo impulsa a poner en juego aquello que sabe que tiene y que puede perder. Y es en esa apuesta –en esa búsqueda de una síntesis de los dos mundos- que pierde todo aquello que habían traído sus pasos andados. El momento del examen comienza, en un inventario de todo aquello que ya ha perdido. La única conclusión posible es la de no poder volver atrás; porque una vez que se ha renunciado al destino, las huellas que nos condujeron a él se borran para siempre.

II

Los dos vehículos del cruce

1. El Cuerpo enfermo:

El cuerpo es el otro vehículo físico del viaje, es en él y con él con el que el protagonista logra atravesar los espacios delimitados en el texto. Y si el trayecto es cambio, metamorfosis, es inevitable que el cuerpo altere su estado primigenio (vomitar lo que tragó, soltar su sobrecarga, como dice el epígrafe a la segunda parte). Un cuerpo enfermo, cansado, inmerso en la lógica autodestructiva -de apariencias, de vicios- de la ciudad,

comienza el cambio hacia un nuevo estado de plena maduración. No es ocioso que el puntapié inicial esté en manos del “Curador”, aquél que pronuncia la idea inaugural del viaje.

En su trabajo *Fenomenología de la percepción*, el filósofo existencialista francés Merleau Ponty, plantea que el cuerpo humano es, junto a lo externo real, la base de la conciencia, y que esto lleva a un compromiso existencial entre el sujeto y sus circunstancias; nos dice: “Es por mi cuerpo que comprendo al otro, como es por mi cuerpo que percibo las cosas”¹¹. Nuestro protagonista exclama:

“... rostros de tantos y tantos que conviven estrechamente con nosotros durante años, por la práctica común de un oficio (...), y que, sin embargo, a poco de dejar de verse, desaparecen con sus nombres y el sonido de las palabras que decían”¹².

Si el cuerpo está enfermo, las cosas se aparecerán como cúmulos de un gran sin-sentido; las cosas y las personas no pronunciarán en nosotros nada más que su evidente apariencia.

Comprender al otro -también en su ser físico- y percibir los objetos sólo es posible con un cuerpo vivo, abierto a las sensaciones. Nuestro personaje logrará el cambio y podrá deshacerse de todo aquello que, como coraza invisible, le impedía una verdadera vivencia del cuerpo. En este deshacerse, Mouche –esa *mosca* molesta que rodea a los personajes y no les da paz; ese fardo que el personaje carga cada jornada- sale de escena; ella es el otro polo, es el cuerpo enfermo –intoxicado de urbanidad- que enferma realmente, que sucumbe ante una naturaleza falta de maquillaje, que cae ante la imagen de ese otro cuerpo que siempre estuvo vivo y que nunca necesitó de afeites y vestidos para disimular edades y vicios. El cuerpo de Rosario se encuentra en las antípodas del de Mouche: “No

¹⁰ *Ibidem*. Pg 252

¹¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini. Pg. 106

¹² Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg. 241

basta que dos sujetos concientes tengan los mismos órganos y el mismo sistema nervioso para que las emociones se den, en todos ellos, los mismo signos. Lo que importa es la manera como utilizan su cuerpo, es la puesta en forma simultánea de su cuerpo y de su mundo en la emoción¹³, nos dice Merleau Ponty. "Mouche (...) iba resultando tremendamente forastera dentro de un creciente desajuste entre su persona y cuanto nos circundaba"¹⁴: utilizar el cuerpo como instrumento o como fachada, como transparencia o escondite ante el mundo. El narrador percibe esta diferencia a medida que su propio cuerpo comienza a sanar, y dice ante una Mouche enferma:

"Nunca hubiera pensado que Mouche, al cabo de tan prolongada convivencia, llegara un día a serme tan extraña"¹⁵.

Su propia conciencia al cambio ocurre luego de hacer el amor con Rosario: "...Como si los cuerpos hubieran sellado un pacto que fuera el comienzo de un nuevo vivir"¹⁶; "Mi persona medida en su contorno cabal, se siente bien. Cuando me acerco a la carne de Rosario, brota de mí una tensión que, más que llamada del deseo, es incontenible apremio de un celo primordial..."

El viraje, la transformación, se logra a partir de la unión de los cuerpos, del poderío del cuerpo vivo sobre aquel que había caído en la sinrazón del mundo. El personaje vuelve a gozar de su cuerpo, tal vez como en aquella infancia que tanto evoca; y ahora está dispuesto a vivirlo¹⁷. Como dice Merleau Ponty:

"El cuerpo es el vehículo del ser del mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos"¹⁸.

Pero este eje semántico de la corporalidad sólo se completa con la verdadera oposición de todos los cuerpos anteriores: el cuerpo de Ruth. En un nivel más amplio que el enfrentamiento de Mouche y Rosario, Ruth se presenta como el símbolo de la Ley, del poder que entumece la experiencia creadora del hombre y que le arrebató su libertad. El cuerpo de Ruth es el cuerpo recubierto por el manto de la actuación, que simula personajes (representa uno de los papeles más fuertes y decididos de la tragedia griega: *Medea*, asesina de sus hijos); Ruth es la "esencia sin existencia" que repite todas las noches un mismo papel, que utiliza las mismas máscaras. Ruth es pura racionalidad, sabe sus discursos al pie de la letra y no tolera cambios en la escenografía de su vida. Frente a la experiencia de cambio de su esposo, Ruth se muestra tan inamovible como la Ley:

"Lo que me impresionó fueron los gestos: los gestos de su brazo delgado, que iban del cuerpo inmóvil al semblante de yeso, apoyando las palabras con patética justeza. (...) Sus brazos cayeron, bajó la voz al registro grave, y mi esposa fue la Ley. (...) Parecía una estatua majestuosa, apenas femenina, plantada sobre la alfombra verde como un Poder inexorable, como una encarnación de la justicia"¹⁹.

Hay entonces cuerpos que se apegan a la tierra y viven en comunión con ella, que experimentan lo real en el contacto directo con los elementos, sin mediaciones ni máscaras. Nuestro personaje experimenta una nueva vida a través de su cuerpo renovado, y esto es porque la atención a la vida es la conciencia que tomamos de

¹³ Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini. Pg. 102.

¹⁴ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg 107.

¹⁵ *Ibidem*. Pg 147

¹⁶ *Ibidem*. Pg. 149

¹⁷ "No puedo comprender la función del cuerpo viviente más que llevándola yo mismo a cabo y en la medida en que yo sea un cuerpo que se eleva hacia el mundo", en Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*, Pg. 94

¹⁸ Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini. Pg. 100

¹⁹ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg. 245

los 'movimientos nacientes' en el cuerpo²⁰; movimientos que sólo la vida en lo salvaje le otorga.

Y hay otros cuerpos que se recubren bajo los mantos de leyes ajenas, que se esconden en personajes y parecen momificarse. La confusión ante los roles impuestos por la sociedad y sus leyes (cómo el ser humano debe comportarse en sociedad, qué debe hacer, hasta dónde puede ir) parece traducirse en estos cuerpos rígidos, que se engañan con movimientos banales, que lo único que hacen es alejar al cuerpo de cualquier contacto real con el mundo.

2. La música ausente:

Otra de las oposiciones semánticas presentes en el texto es la de la identidad (o semejanza) de los productos culturales –basada en una jerarquía social definida y cerrada-, y su particularidad específica, es decir, lo que los aleja de cualquier universalización. Esta oposición sólo es visible en cuanto afecta al hombre y a su relación con el contexto en el que se encuentra inmerso. La forma en que se manejan los objetos culturales en una sociedad determinada dará cuenta del estado y del rol que cada sujeto cumple en esa sociedad: una sociedad dominada por la producción, el consumo y la cultura de masas tiende a reducir a los individuos a desempeñar papeles que otros definieron para ellos, y esta forma moderna de dependencia, muy diferente de las formas tradicionales que sometían al individuo a reglas y a ritos, es tan temible como aquella²¹.

En *Los pasos perdidos* la música cumple un papel fundamental porque marca esta oposición: para algunos la música sólo es un elemento cultural cuando puede semejar a lo ya canonizado, encasillado y clasificado; se debe tener alguna referencia válida de lo que es considerado cultural, y todo lo demás carece de importancia, es desvalorizado. "Las diferencias de valor preestablecidas por la industria cultural no tie-

nen nada que ver con diferencias objetivas, con el significado de los productos"²², escriben Horkheimer y Adorno en *Dialéctica del Iluminismo*; lo que es considerado cultura no es más que una convención que busca la uniformidad de criterios, la identidad, y que niega la particularidad –o esas diferencias objetivas– de la obra artística. La cultura no pasa a ser más, en definitiva, que un 'monopolio privado' de miras estrechas y con una funcionalidad específica: el "control de la conciencia individual", y la sustitución de los mitos por los discursos, los dogmas por las consignas.

En una conversación con artistas de la ciudad americana, el personaje percibe esta noción de cultura que se ha implantado en la mentalidad moderna:

"La cultura –afirmaba el pintor negro– no estaba en la selva. Según el músico, el artista de hoy sólo podía vivir donde el pensamiento y la creación estuvieran más activos en el presente, regresándose a la ciudad cuya topografía intelectual estaba en la mente de sus compañeros..."²³.

No puede haber cultura si no se la asimila a los cánones culturales de la época, todo lo que está por fuera queda excluido; lo que es distinto a lo instituido –y que atenta contra la industria– se aborrece. Pero lo más importante es ver el efecto que esto produce en el individuo que continúa y reproduce, ciego a su condición, estos mismos parámetros²⁴; aquí nos encontramos una vez más con nuestro personaje que reflexiona sobre la idea de cultura que expusieron los artistas:

²² Horkheimer, M – Adorno, T.W.: *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires. Pg. 150

²³ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg. 73

²⁴ La industria cultural ha realizado pérfidamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello por lo cual puede sustituir a los otros: fungible, un ejemplar. Él mismo como individuo es lo absolutamente sustituable, la pura nada...", en Horkheimer, M – Adorno, T.W.: *Dialéctica del Iluminismo*. Pg 175

²⁰ Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la Percepción*, Planeta Agostini. Pg. 97

²¹ Touraine, Alain: *Crisis de la modernidad*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000. Pg. 157

“Yo percibía esta noche, al mirarlos, cuánto daño me hiciera un temprano desarraigo de este medio(...); cuánto había contribuido a desorientarme el fácil encandilamiento de los hombres de mi generación, llevados por teorías a los mismos laberintos intelectuales, para hacerse devorar por los mismos Minotauros”²⁵.

La sociedad es presa de sus amos, escriben Horkheimer y Adorno; no hay diferencias entre los que caen en las garras del Minotauro porque todos recorren los mismos laberintos, asimilándose y cargando los fantasmas de los que los precedieron en el camino. El monstruo reconoce a sus víctimas porque todas traen el mismo aroma de los mismos laberintos, y únicamente podrá salvarse aquél que se atreva a recorrer aquellos caminos que los pasos no han allanado ni domesticado bajo el peso de la costumbre.

Sólo una nueva creación –un nuevo camino-, de indudable originalidad, podrá salvar a nuestro personaje, y es por eso que se sumerge en la composición de “Treno” –volver a un muerto a la vida, liberar al encadenado- ideada en su mente como un verbo-génesis. La música es el motor invisible del vehículo físico del cuerpo, aquello que mueve su espíritu. Lo que le ha otorgado la selva como regalo es esa capacidad de regenerarse, de olvidar esos ‘laberintos intelectuales’ y cánones rígidos que lo anulaban en la creación y, por sobre todo, le ha otorgado la visión de lo particular, de lo marginal –los ritos fúnebres, los mitos y los sonidos de lo salvaje- que ha sido olvidado porque no puede someterse ni aprensarse en los límites estrechos de las nuevas estéticas.

En la búsqueda de ese objeto musical único, no intercambiable, y que está más allá de cualquier valor de cambio, nuestro personaje encontrará la música perdida de los hombres-artistas, de los hombres que viven su existencia como una experiencia única que no se rige bajo los mandatos esclavizantes de la industria y sus categorías, que no sufren la “impotencia espiritual” del excluido porque están más allá de cualquier

margen, porque son únicos en su condición de hombres.

El viajero ha sabido sortear, por un breve instante, los caminos que lo entregan a las garras del minotauro.

Conclusión

“Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo”

El más sabio y trabajador de los mortales suspira aliviado en lo alto de la montaña, segundos antes de que la roca de su castigo vuelva a caer, y recomience su ardua tarea. Al acercarse a la cima con su pesada carga, Sísifo descansa ya en la esperanza de una última ascensión; segundos antes de la caída disfruta de esa efímera libertad que le otorga el deseo de haber concluido con su castigo. Pero la ilusión se desvanece y la realidad vuelve a rodar cuesta abajo, borrando con su peso los pasos andados.

El automatismo de lo cotidiano impide la posibilidad de una fuga hacia nuevos mundos; y sólo aquellos que se animan a recorrer los caminos imposibles son gratificados con un breve, fugaz, momento de redención. Pero ¿dónde se esconden estos nuevos mundos ocultos al cosmopolita urgente de sensaciones anestésicas, falsas como fotografías de revista de viajes? ¿Dónde se encuentra lo maravilloso ausente en las nuevas civilizaciones, lo insólito, lo asombroso, lo que reactualiza el ansia de vivir y se pega al cuerpo sacudiendo el polvo que duerme los sentidos? El viaje a emprender implica más que los asientos numerados de un avión, implica también un viaje opuesto, en retroceso. Porque estos nuevos mundos se encuentran donde estuvieron siempre: en la memoria del hombre, y en la memoria de la tierra que vio nacer a esos hombres.

Estructurado en forma de diario de viaje, *Los pasos perdidos* es la experiencia de un tránsito de realidades: “En *Los pasos perdidos* domina una idea: la de una posible evasión en el tiempo (...) Una vez hallada la suprema independencia ante el Tiempo, ante la Época, el protagonista habrá

²⁵ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, Buenos Aires, 1975. Pg. 74

de encontrar, dentro de la misma lograda evasión, las razones que le harán desandar lo andado, regresar al punto de partida"²⁶, no dice el autor. En su desarrollo secuencial –las pruebas a superar, los cambios físicos y espirituales- y en las oposiciones semánticas que hemos referido, se plasma esta idea de apertura temporal y espiritual en un discurrir geográfico exótico y liberador.

Tanto los cuerpos como los productos culturales (la música, en este análisis), a través de sus oposiciones en los dos ámbitos, son el vehículo que guiará al personaje hacia la revelación de un nuevo mundo. Estas oposiciones son las que ilustran qué es lo que se deja (los cuerpos enfermos, los productos culturales artificiosos y repetitivos) y qué es lo nuevo que se abraza en este cruce.

Las aguas del río siempre fluyen hacia adelante, como la vida; pero en algún lugar aparece un afluente desconocido que nos despierta a la aventura, que nos intimida al cambio. La historia de una vida puede ser contada por este viraje del destino, pero sólo habrá relato cuando se renuncie a ese destino. Porque el único relato posible es el de los pasos perdidos; ellos son el espejismo que se advierte a la distancia y que llenan el vacío de estos tiempos que se han transformado en tiranos, que han aplastado toda conciencia mítica del mundo:

“Vivieron un día más sin vivirlo, y repondrán fuerzas, ahora, para vivir mañana un día que tampoco será vivido, a menos que se fuguen –como lo hacía yo antes, a esta hora- hacia el estrépito de las danzas y el aturdimiento del licor, para hallarse más desamparados aún, más fatigados, en el próximo sol”²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire Editor, Buenos Aires, 1975.
- Horkheimer, M. – Adorno, T.W.: *Dialéctica del Iluminismo*, Sur, Buenos Aires. S.R
- Merleau-Ponty, Maurice: *Fenomenología de la percepción*, Planeta Agostini. S.R.
- Pickenhayn, Jorge Oscar: *Para leer a Alejo Carpentier*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1978.
- Touraine, Alain: *Crítica de la modernidad*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 2000.

HERNÁN HUGUET

Universidad Nacional de Lomas de Zamora
(Argentina)

²⁶ Pickenhayn, Jorge Oscar: *Para leer a Alejo Carpentier*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1978. Pg. 86

²⁷ Carpentier, Alejo: *Los pasos perdidos*, Schapire editor, 1975. Pg 249