

# El desengaño barroco en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier

Guillermo M. Jodra

*Temple University*

## Resumen

Dialogando las teorías de la autorreflexividad y la metaficción contemporáneas, el artículo propone analizar *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier como una reformulación del desengaño barroco. En su vindicación de un barroco latinoamericano, Carpentier pone en práctica ensayística y literariamente la doble dimensión del desengaño barroco como *concepto*—el tópico de la verdad oculta ante los ojos—y *proceso*—la retirada del velo que la oculta. Recuperando la radicalidad epistemológica de autores como Quevedo, Góngora o Calderón, el autor cubano articula la trama de *Los pasos perdidos* mediante un también doble desengaño: el del intelectual respecto al mundo moderno, seguido de un segundo acto de cuestionamiento respecto a la efectividad del desengaño mismo. Desconfiando de la posibilidad misma de conocer, este metadesengaño evidencia la sintonía entre los postulados epistemológicos barrocos y la dimensión autorreflexiva y metaficcional de obras literarias contemporáneas como las firmadas por Alejo Carpentier.

**Palabras clave:** Carpentier, desengaño, *Los pasos perdidos*, metaficción, barroco latinoamericano

*El* presente ensayo analiza la apropiación del desengaño barroco llevada a cabo por Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*. En el corazón en la discusión sobre el barroco latinoamericano, Carpentier recupera del olvido la doble naturaleza del desengaño entendido como *concepto*—el tópico de la verdad oculta ante los ojos—y como *proceso*—la retirada del velo que oculta dicha verdad. La abundante bibliografía que interpreta a Carpentier en clave barroca invita a estudiar el modo en el que el gran pionero del barroco latinoamericano reformula la capital idea del desengaño, tan presente en el núcleo del hacer literario aurisecular.

Pocas son las páginas en las que, de modo explícito o silente, deja Carpentier de insistir en lo íntimamente profunda que es su adscripción al barroco, llegando a confesarse de barroquismo en el volumen de Helmy F. Giacomani (*Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*). Mas no es el suyo un barroco como estilo artístico, sino un gesto existencial y artístico que “se manifiesta donde hay transformación, mutación, innovación” (“El barroco” 179).<sup>1</sup> Barroco es Carpentier y barroco es

el desengaño, que tanto en el siglo XVII como en el XX constituye una penetrante herramienta de autorreflexión literaria y filosófica. Como señala González Echevarría, “Desengaño is perhaps the most important concept of the Spanish baroque” (*Cervantes’ Don Quixote* 197-98). La profunda vinculación entre ambos conceptos justifica así una revisión de Carpentier en clave de desengaño.

La construcción mítica de *Los pasos perdidos* conforma una obra de desengaño o, más precisamente, de desengaños.<sup>2</sup> Replicando los pasos de Sísifo y Adán, el protagonista de la obra emprende un camino de autorreflexión en el que primero se desengaña respecto al mundo moderno y, segundo, respecto al desengaño mismo, llegando a dudar de la posibilidad de alcanzar verdad alguna.<sup>3</sup> La autorreflexividad del desengaño puede conceptualizarse en términos de crítica literaria contemporánea, resultando particularmente cercanos los postulados de Linda Hutcheon acerca de la condición autorreflexiva del lenguaje. En *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* enfatiza Hutcheon que el arte “has often, if not always, been self-consciously aware of that ontological status” (*Narcissistic* 17). Prestando atención a su diálogo con el Barroco histórico del XVII—o, con un oxímoron, con el Barroco clásico, diferenciable de los barrocos contemporáneos latinoamericanos—, puede demostrarse desde *Los pasos perdidos* que hay en Carpentier una apropiación crítica de un mecanismo literario de autoconciencia tan vigente como es el desengaño.

Para analizar la apropiación carpenteriana de la autorreflexividad barroca se consideran los siguientes debates vinculados a los estudios sobre la metaficción contemporánea y el barroco latinoamericano: I) la concepción del barroco sostenida por Alejo Carpentier; II) la posibilidad, o no, de una teoría y definición del desengaño; III) la praxis literaria del desengaño en el siglo XVII, donde se revela simultáneamente como concepto y proceso; IV) la presencia y naturaleza metaliteraria del desengaño en *Los pasos perdidos*; y, por último, V) la teorización del de-

sengaño barroco como uno autorreflexivo, autocrítico y metaficticio, como desengaño respecto al alcance del desengaño. Este cuestionamiento de su capacidad iluminadora evidencia la sintonía entre los postulados epistemológicos barrocos sobre lo que puede conocerse y la dimensión autorreflexiva y metaficcional del lenguaje subrayada por la crítica literaria contemporánea.

## I. El barroco en Carpentier

¿Qué es el barroco para Alejo Carpentier? Si algo queda claro es que no lo considera uno más en la ringlera de estilos artísticos históricos. Tampoco es exceso ciego ni mera confluencia de curvas y desmesuras estéticas, así como no puede ser reducido a una estética exclusivamente contrarreformista. El barroco, en cambio, “es un arte en movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (“El barroco y lo real maravilloso” 173). Es significativo que esa “constante humana” (“El barroco” 336) se trate, según Carpentier, de una pulsión cuyo existir mismo consiste en revocar su propia esencia, en desbordar sus límites y redefinirse. “La suprema merced que el hombre puede otorgarse a sí mismo: [es] la de salir al encuentro de su propia muerte” (“El barroco” 396), en palabras del narrador de *Los pasos perdidos*, quien no sólo no escapa, sino que incesantemente persigue los límites de su vida y lenguaje.

El barroco puede entenderse así como la obsesión por el propio reflejo en el espejo, sea para encomiar la apariencia o para destruirse y redefinirse a través de dicho reflejo—de ahí que convenga hablarse de la naturaleza catóptrica o especular del Barroco. Hay en Carpentier el arte de un inflamado Narciso deleitándose en su reflejo (Hutcheon 19), pero no se detiene en la autocontemplación, sino que es precisamente este continuo mirarse a sí mismo el que posibilita la peculiar lectura del barroco que Carpentier esgrime: la del mirarse para cuestionarse y, ulteriormente, derogarse.<sup>4</sup> Sólo así se entiende que em-

plee el término para calificar a individuos, tradiciones e incluso disciplinas tan diversas: lo barroco no es una idea, sino una metodología reflexiva, una actitud autocrítica de carácter especular. ¿Puede entonces entenderse la teoría literaria carpenteriana en clave de cuestionamiento y refutación de sí?

la novela empieza a ser gran novela ... cuando deja de parecerse a una novela; es decir: cuando, nacida de una novelística, rebasa esa novelística, engendrando, con su dinámica propia, una novelística posible, nueva, disparada hacia nuevos ámbitos, dotada de medios de indagación y exploración que pueden plasmarse—no siempre sucede—en logros perdurables. Todas las grandes novelas de nuestra época comenzaron por hacer exclamar al lector: ¡Esto no es una novela! (*Tientos* 16)

Este manifiesto literario de *Tientos y diferencias* apela exactamente al mismo rasgo que Carpentier había destacado como meollo del barroquismo, esto es, la capacidad y el coraje para poner en cuestión la entidad que nos sustenta, llámese esencia, naturaleza, o teoría. Carpentier llega a sostener que esta transgresión no sólo es la fuente de la “gran novela”, sino que constituye además el deber primordial de la novela de la que se declara heredero:

En el aspecto insólito de la novela cervantina es donde veo inscrito, proféticamente, el futuro de la novela. La novela debe llegar *más allá de la narración*, del relato, vale decir: de la novela misma. (*Tientos* 11; énfasis de Carpentier)<sup>5</sup>

El barroco puede entonces entenderse como un mirarse fijamente en el espejo para, comprendida la propia naturaleza, desbordarla, refutarla y superarla.

Revisada la concepción carpenteriana del arte y confirmada su íntima vinculación al catóptrico espíritu barroco, resulta pertinente justificar la asociación entre el mecanismo del desengaño y esa actitud refutadora de sí misma que Carpentier identifica en

lo barroco. Advirtiendo constantemente al lector de que su apropiación del barroquismo no se limita al Barroco histórico del siglo XVII (“El barroco” 173), cabría preguntarse, ¿por qué volver a un artificio literario de dicho siglo en busca de la clave de interpretación para *Los pasos perdidos*? Porque, precisamente, su mordaz apropiación no es la de los temas y el estilo, sino la de los mecanismos, la de los principios críticos. Y el gran modo barroco de cuestionar y cuestionarse pasa por el desengaño. Es decir, por no limitarse el barroquismo al período histórico del XVII, se sirve Carpentier del recurso que más vivamente expresa esa actitud inconformista y agonística que el autor abandera.

Si el barroco era un desengaño respecto a una mentira o falsa verdad, el uso carpenteriano del mismo es el de quien a través de la autorreflexión transgrede las fronteras estilísticas, conceptuales e históricas: el desengaño de sí o metadesengaño. Como el narrador de *Los pasos perdidos* confiesa al final de su viaje: “La verdad, la agobiadora verdad—lo comprendo yo ahora—es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí” (412). Ni siquiera él había creído del todo en sí mismo. Para demostrarlo, impera caracterizar el desengaño barroco como un proceso volcado sobre sí mismo en el que el trance de la revelación, al tiempo que revela algo, se torna el motivo de la misma revelación. Y esto es plenamente barroco pues, como de inmediato se verá, el desengaño tiene una natural vertiente autocrítica que cuadra perfectamente con este espíritu rebelde que el maestro cubano conceptualiza. ¿De qué, entonces, se habla cuando de desengaño se habla?

## II. Teoría del desengaño

Probablemente sea Otis Green quien más ha contribuido a teorizar el concepto. En el capital *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*, Green dedica un capítulo entero a definir un término que, en términos ya clásicos para el hispanismo, aborda así:

*Desengaño* is related to the sort of awakening to the nature of reality that the prodigal son must have experienced, ‘I will arise and go to my father,’ says the prodigal son. This waking to true awareness is called *caer en la cuenta*: to have the scales fall from one’s eyes, to see things as they are. (142)

Recogiendo pasajes de las grandes obras de la literatura renacentista y barroca, Green consigue una de las más precisas aproximaciones al concepto. Y, no obstante, como se aprecia en la definición citada, el término se resiste a ser definido sin apelar a una parábola como la del hijo pródigo o una metáfora como la de unos ojos por fin descubiertos. Quizás pueda recrearse el camino seguido por Green para comprobar si hay algún elemento que explique la dificultad de aprehender el sentido profundo del desengaño.

El recurso de Green al *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias sugiere una aproximación filológica o etimológica que al propio Carpentier complacería. Y es que en no pocas ocasiones se sirve el cubano de las definiciones de su tiempo, populares o de diccionario, para escudriñar el sentido de su presente. Del mismo modo que parte de la acepción del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia para afinar su comprensión del barroco, cabe aquí preguntarse qué dice ésta en el presente sobre el desengaño:

1. m. Conocimiento de la verdad, con que se sale del engaño o error en que se estaba.
2. m. Efecto de ese conocimiento en el ánimo.
3. m. Palabra, juicio o expresión que se dice a alguien echándole en cara alguna falta.
4. m. pl. Lecciones recibidas por experiencias amargas. (*DRAE*; voz “desengaño”)

Pese a aprehender justamente el concepto, proliferan en esta voz términos como “verdad” o “experiencia” cuya indefinición remite recursiva y problemáticamente a otras voces del diccionario. Además, en un

intento de producir una definición universal, prescinde el *Diccionario* de toda referencia a la historicidad barroca en la que se origina el desengaño. Esto es más importante de lo que parece, pues el desengaño es en el barroco mucho más que la amarga experiencia cotidiana a la que las definiciones comunes del mismo hacen referencia.<sup>6</sup> Si se quiere ir más allá de una definición intuitiva o recursiva, y hacerlo comprendiendo las condiciones de posibilidad del desengaño barroco, procede dotar de literalidad a la intuición de Green y acudir a la gran autoridad de la época en materias lexicográficas. Dice así el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias:

DESENGAÑAR, sacar de engaño al que está en el. Hablar claro, porq no conciban vna cosa por otra. Desengañarse, caer en la cuenta, de que era engaño lo que tenia por cierto. Desengaño, el trato llano y claro, con que desengañamos, o la misma verdad que nos desengaña. Desengañado. (*Tesoro*; voz “desengañar”)

En 1611 el desengaño no es sólo un proceso de revelación sino que, como se aprecia al final de la voz, es también lo revelado mismo. Este carácter metarreflexivo es precisamente el que explica el segundo desengaño estructural de *Los pasos perdidos*.

El *Diccionario* de la RAE logra, pues, fijar suficientemente la noción general de desengaño, mas bien otro asunto es el desengaño literario del barroco. Covarrubias abre un camino prometedor al mostrar que el desengaño puede ser tanto el proceso de despejo (y luego habrá que hablar de espejos) como la certeza que dicho proceso despeja. La materialidad del desengaño barroco puede expresarse acudiendo a símiles como el del apocalipsis literario, la epifanía epistemológica, o la revelación existencial, pero como señala Carpentier, reside en la naturaleza del barroco mismo la tendencia a desbordar su propia definición, sus propios límites.<sup>7</sup> Pese a todo, autores como Green o, más recientemente, González Echevarría han abierto el camino para comprender el

concepto de manera inductiva: “*Desengaño* means undeceiving, opening one’s eyes to reality, awakening to the truth” (Echevarría, *Cervantes’* 197-98). Igual que ocurría con Green, pese a aproximarse Echevarría a la esencia del término, llama la atención el recurso de ambos expertos terminen a metáforas y parábolas, como suele hacerse para explicar los inasibles términos de la experiencia mística.

¿Puede deberse esto a una dimensión inmaterial del desengaño? En una época donde lo espiritual se corporaliza en consonancia con la externalización tridentina de las costumbres, conceptos como honor o desengaño explotan al mismo tiempo su dimensión inmaterial y material, por lo que la escisión no es idónea, siendo más adecuada una distinción entre desengaño como tema o motivo—*concepto*—y desengaño como mecanismo o técnica—*proceso*. Observando que ambos niveles operan en el Barroco simultáneamente puede entenderse por qué ninguna de las taxonomías o indagaciones etimológicas consultadas logran apresar ese desengaño que es simultáneamente mecanismo y concepto. Desengaño es cada una de esas ásperas, violentas revelaciones que tan familiares a toda alma humana resultan, sí, pero también es el artificio artístico y el método filosófico por el que tal revelación es ejecutada. Regresando al Barroco histórico podrá comprenderse el modo en el que la manifestación de esta doble naturaleza propia del desengaño barroco es heredada por Carpentier, quien explicita heredarla de Quevedo, Góngora y Calderón. El Barroco con mayúscula el del XVII, puede explicar por qué elige Carpentier justamente rescatar el mecanismo del desengaño para incorporarlo a su barroco latinoamericano contemporáneo.<sup>8</sup>

### III. Praxis barroca del desengaño

Si el barroco es para Carpentier un permanente desdecirse y desbordarse, quizás sólo la práctica de cada uno de esos actos de redefinición permita comprender qué hay en el desengaño que escapa a las definiciones. Como advierte el narrador de *Los pasos*

*perdidos*, “Los mundos nuevos tienen que ser vividos, antes que explicados” (413). ¿Pueden ayudar los literatos auriseculares a vivir tal desengaño? En la capital conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso”, señala a varios maestros del barroquismo, destacando a Quevedo, Góngora y Calderón. Cabe pues preguntarse si la peculiar apropiación carpenteriana pudiese proceder de esta línea, teniendo en cuenta que autores como Green señalan a Gracián y Cervantes como máximos exponentes del mismo.

La mera mención de los vocablos “desengaño” y “barroco” remite inmediatamente al pensamiento de Francisco de Quevedo. La obsesión por el desengaño se encuentra en el corazón de las poesías morales, filosóficas e incluso las de cariz teológico. También en los títulos de poemas como el mordaz “Desengaño de las mujeres”, o el didáctico “Que desengaños son la verdadera riqueza”, donde se despliegan grandes tópicos quevedianos como la soberbia, la avaricia, la soledad y la libertad del desapego material. El engaño de sí y del mundo es siempre reversible, exhortando los versos de Quevedo a abrir los ojos, a tomar la pala con las propias manos, incluso si es para cavar la propia tumba; muerte, sí, pero propia y a sabiendas: “Amo la vida, con saber es muerte: tan ciega noche el seso me rodea” (*Obras completas*, “Que desengaños”, 10-11). En contraposición a la opulencia pasajera de la riqueza temporal y material, el desengaño es entendido como única riqueza auténtica. Por su divergente énfasis en los valores del desengaño—como coraje o como cotización—puede comprenderse también lo que une y separa a Quevedo de Góngora.

Uno de los más claros encomios del desengaño se encuentra en los *Romances* de Góngora, donde declama:

Noble desengaño, / gracias doy al cielo / que rompiste el lazo / que me tenía preso; / por tan gran milagro / colgaré en tu templo / las graves cadenas / de mis graves yerros, / las fuertes coyundas / del yugo de acero / que

con tu favor / sacudí del cuello. (*Romances* 48, 1-12)

Lo que en Quevedo es riqueza se torna nobleza en Góngora, mas ¿qué significa este desplazamiento? La prosopopeya de versos gongorinos personifica la naturaleza liberadora del desengaño, al que no duda en calificar de noble. No es así la cotización o tasación del desengaño en clave material la que preocupa a Góngora, sino la del valor como linaje, como nobleza de sangre y palabra (Pueyo, *Góngora: hacia una poética histórica*). Si en Quevedo permite el desengaño desatarse y superar las ataduras terrenas, insiste Góngora en la calidad de la sangre del maestro capaz de divulgar el desengaño. Esta interpretación, más que la de Quevedo, habría de hacerse profundo eco en las letras del Nuevo Mundo, de la futura América Latina desde la que Carpentier escribe.

Como demuestra Víctor Pueyo Zoco en “Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII”, la obsesión gongorina por la nobleza cruza el Atlántico en forma de inversión. De la mano de Espinosa Medrano, gran intercesor del gongorismo en América, se percibe que “donde para el cordobés la artificialidad suplementaba la ausencia de alcurnia (sangre), aquí la alcurnia compensa la negatividad—ausencia—de artificio (letra)” (103). Discute, sí, Espinosa el valor del desengaño y el regreso a la verdad en ensayos como su *Apologético*, la *Panegírica declamación*, o el *Prefacio*, pero acaso sea cuando ejerce como literato, cuando practica el desengaño, cuando más radicalmente muestra su recepción del concepto. Habiendo empleado Green la figura del hijo pródigo para explicar analógicamente el concepto de desengaño, no puede sorprender que uno de los autos sacramentales del Lunarejo se titule, precisamente, *El hijo pródigo*. La tercera parte del mismo constituye un caso clásico de iluminación como retorno a la esencia, que en este caso es familiar y sacra. Exclama así el hijo de nombre Cristiano: “¡He pecado, padre sublime! / ¡Por haberte abandonado!” (243). En la piel del hijo, el desengaño se cifra como un regreso a la sangre

familiar y la letra divina (hibridez cristiana-quechua en este peculiar drama americano), como una recuperación del linaje frente a las manchas de la sangre y el pecado del mundo. Un restablecimiento del linaje sanguíneo como el que vertebra la acción del gran referente barroco de Carpentier, *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

Por encima de Espinosa Medrano o los gongoristas, por encima incluso de Gracián o Cervantes (considera Carpentier que *El Quijote* no es barroco, por lo que su desengaño sería de otro tipo), hay para el pensador cubano un maestro del desengaño barroco, y ése es Calderón. Citando los versos 45-77 de *El médico de su honra* en “Lo barroco y lo real maravilloso”, no duda en elevar al dramaturgo madrileño a lo más alto de las letras (“uno de los trozos de poesía barroca más antológicos que pueden imaginarse” [171]). Conocido es el uso calderoniano del desengaño, donde éste va mucho más allá de un mero recurso. En no pocas ocasiones se torna el desengaño en Desengaño, es decir, pasa de ser una herramienta a ser la materia o, incluso, protagonista de la reflexión. Tal transitividad se aprecia en la memorable prosopopeya de *El gran mercado del mundo*:

(*Sale el Desengaño, con un espejo*) DESENGAÑO: Yo lo diré. / MUNDO: ¿Quién sois? / DESENGAÑO: El Desengaño. / MUNDO: ¿Qué vendes? / DESENGAÑO: Este espejo vendo solo, en quien aquellas flores acrisolo, mostrando que la púrpura de Tiro grana es de polvo al último suspiro. (870-85)

Desengaño es el acto de mostrar “que la púrpura de Tiro grana es de polvo”, abrir los ojos y transgredir el engaño, pero también lo es uno de los personajes: es el espejo, pero al mismo tiempo es quien lo porta y posibilita la revelación (Hutcheon, *Narcissistic* 17). Frente la lectura habitual, Calderón sugiere que el Desengaño y las otras figuras de los dramas barrocos son mucho más que meras alegorías, pues son también personajes tan carnales como cualquiera

de los pastores, soldados o reinas que pueblan sus páginas.<sup>9</sup> Muestra Calderón que el desengaño no es sólo un tema o un mecanismo, sino también un personaje susceptible de devenir protagonista de la reflexión: desengaño como proceso y concepto.

*Proceso.* Entendido de este modo, el desengaño barroco es concebible como un artilugio, como una estrategia literaria que, cual resorte, inflige una torsión reveladora a la trama y exhuma la verdad (algo que Luis Rosales persigue tanto en obras mayores como menores del Barroco, condensado en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*). Pero incluso desde esta perspectiva formal hay una reseñable diferencia entre el desengaño y otras estrategias de giro argumental: el desengaño no sólo es importante por el curso de acontecimientos por venir que éste revela sino, especialmente, por el poder especular que éste tiene para transformar el pasado al presentarlo desde una nueva óptica que, por tener carácter reflectante, es catóptrica.<sup>10</sup> Función especular cuyo reflejo revela no sólo pormenores argumentales mediante anagnórisis (por ejemplo, conflictos de legitimidad e identidad—quién era quién—, como en *La vida es sueño* o, siguiendo la apreciación de Carpentier, en las *Novelas ejemplares* cervantinas), sino hasta las más profundas disquisiciones filosóficas pueden ser resueltas por la reflexión: “bien y mal, y mal y bien / no se conoce hasta el fin” (*El gran teatro* 294). De ahí que, ante la puesta en cuestión de su identidad, Segismundo ruegue: “Dadme, cielos, desengaño” (*La vida es sueño* 1239). Pero, pese a la insistencia de los autores, suele desestimarse el modo en el que, en el Barroco, el desengaño desborda su naturaleza de artificio. Es más que mero reconocimiento o anagnórisis, pues el desengaño es tanto el proceso como el contenido de la revelación misma.

*Concepto.* Además de una técnica literaria, el desengaño es pues un concepto fundamental del pensamiento tempranomoderno. No es sólo un mecanismo ficcional, sino que llega a constituir el propio objeto de reflexión. De ahí que en muchas de las

obras barrocas el tema no sea ya la legitimidad del poder, la identidad ocultada o la vida como ficción, sino el desengaño mismo. Se está, en el fondo, reflexionando sobre las posibilidades literarias, epistemológicas y existenciales del lenguaje, es decir, qué puede hacer el arte con él, qué permite conocer, y qué lugar ocupa en el ser del ser humano. ¿No suele decirse que el desengaño muestra una verdad? ¿Cómo se entiende entonces que el propio Calderón ponga seriamente en cuestión lo encontrado a través de “la luz del desengaño” (*La vida* 1681)? La diferencia entre el desengaño común y el barroco se debe a que los propios maestros barrocos dudan del desengaño mismo: “Y aunque sepas ya quién eres, / y desengañado estés ... mira bien lo que te advierto: / que seas humilde y blando, porque quizá estás soñando, / aunque ves que estás despierto” (*La vida* 1524-31). No hay, en este mundo, desengaño ni verdad permanentes. Sólo el consejo de Basilio prevalece, exhortando a emprender una búsqueda incesante pero humilde que no se propase en delirios de grandeza ni olvide la finita condición humana, incapaz de aprehender la verdad de las verdades. Porque hasta el desengañado puede pecar de soberbia, sólo el metadesengaño—el recuerdo de la imperfección gnoseológica de los seres terrenos—es digno de apreciarse.

Las más radicales obras del Barroco muestran que el desengaño no es en el XVII un mero recurso literario para modular la trama de forma súbita—mera anagnórisis—, sino una de las preocupaciones nucleares del pensamiento del siglo. Además del modo de conocimiento, el desengaño y la literatura se convierten en materia, en el conocimiento mismo. Es la búsqueda y lo buscado. La originalidad del desengaño barroco radica en la desconfianza respecto al desengaño mismo, respecto al poder del intelectual y el artista para revelar una verdad que a todos escapa.

*Los pasos perdidos* constituye un crucial ejemplo de cómo el desengaño barroco es simultáneamente mecanismo literario y tema de la reflexión, proceso y concepto. Podría decirse que, como para el escritor

barroco de actitud crítica hacia la vida y el arte, “para mí no hay fingimientos / que, desengañado ya, / sé bien que la vida es sueño” (*La vida* 2340-42). El narrador de *Los pasos perdidos* reconocerá la imposibilidad de desligarse completamente de las apariencias y el mundo. Sólo desengañándose respecto al desengaño mismo logrará la paz que anhela.

#### **IV. Desengaño de desengaño en *Los pasos perdidos***

El barroquismo carpenteriano no es sólo una pose manifestada en los textos de carácter ensayístico con el fin de reclamar un espacio propio de autonomía para el intelectual latinoamericano. Además de honda apropiación teórica, muestran sus composiciones literarias que el barroquismo y el desengaño articulan también su praxis creadora. Continuando con el análisis de Hutcheon sobre la escritura moderna, puede también percibirse que en Carpentier los motivos barrocos recuperados son seleccionados de acuerdo a su principal preocupación: “the main interest is in the *writing* process”, así como en la consideración del estatuto ontológico (“ontological status”) de la literatura (*Narcissistic* 27, 17; énfasis de Hutcheon). Esta selección de estrategias propias del siglo XVII muestra la sintonía entre la autorreflexividad y la pasión catóptrica del Barroco histórico y la de la novelística contemporánea. La vastedad de *Los pasos perdidos* ha sido estudiada con fortuna en numerosas ocasiones y desde perspectivas muy diversas, como son la del barroco latinoamericano (Font, Márquez Rodríguez, Moraña, Salgado), la etnomusicológica (Montoya Campuzano, Pérez Firmat, Schmitz, Taylor), la histórica y antropológica cultural (Chao, Cristóbal, Cvitanovic, Rincón, Speratti-Piñero, Velayos Zurdo), la comparativa (Harvey, Valdez Moses), la marxista (Ayora), postmoderna (Jaeck), o la mitológica (Poujol, Morell, Wyers). El objetivo es complementarlas mostrando cómo algunos de los grandes momentos carpenterianos aparecen siempre en clave de desengaño.

La trama de *Los pasos perdidos* desarrolla un esquema mítico reconocible. Un compositor de la gran ciudad que ha sacrificado sus aspiraciones artísticas en pos de cierta seguridad económica se enfrenta a la posibilidad de, realizando un viaje a la profundidad de la selva en busca de ciertos instrumentos extraviados, despojarse de una vida inercial, de una vida que no es vida. En ese otro mundo—otra naturaleza, otro amor, otra música, otra temporalidad—, el abnegado músico va a desengañarse frente a la ilusión de la vida moderna y va a la par a encontrarse a sí mismo en un trance de recuperación de su hispanidad olvidada (Morell 104). Ahora bien, cuando el músico está por fin deleitándose con las mieles de una vida auténtica, con la verdad que habitualmente caracteriza al desengaño, Carpentier le recuerda a Sísifo que nunca dejó de serlo. El segundo desengaño, desengaño de desengaño, pone radicalmente en cuestión la posibilidad de alcanzar una verdad pura, inocente, definitiva. Simplemente recordándole sus pulsiones intelectuales consigue Carpentier que esa pureza definitiva y perfecta que el protagonista creía haber alcanzado en Santa Mónica se resquebraje como un vidrio de precaria factura: la posibilidad de renunciar a este mundo, así como la pureza y la inocencia supuestamente alcanzadas eran ensoñaciones tan ingenuas como el engatusamiento de la modernidad. ¿Cuáles son los dos grandes pasos en el desengaño de *Los pasos perdidos*?

*Primer desengaño.* La vida en la ciudad es todo menos vida. Es un dejarse llevar, un representar, como la esposa del protagonista, todos los días la misma función.<sup>11</sup> El protagonista de *Los pasos* emprende una peregrinación hacia la selva y hacia sí mismo; el viaje se retrata según el tópico del regreso al origen perdido. La inmensidad de la selva y la recuperación de la lengua materna muestran en las carnes del protagonista que es posible retornar a un estadio puro, prístino de la existencia.<sup>12</sup> Narra así:

La inocencia sigue acercándose lentamente. Todo el espectáculo de la naturaleza lo va llevando a ella. Están por el río. Hay un si-



lencio. Y él siente la inocencia de ese silencio. Su primitivismo. Su pureza. (*Los pasos* 269)

Persiguiendo la inocencia, lo que Carpentier está planteando es la posibilidad de desvelar la esencia humana (o, mejor, la existencia o no de una esencia), de ser idénticos a nosotros mismos y de, a través de una renuncia a la veleidosa condición del mundo contemporáneo, fijar una identidad al margen de un mundo cambiante. Al descubrir que la inocencia todavía existe, el protagonista abraza la posibilidad de desatarse de la condena de ser quien es:

Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo ... los lunes dejarán de ser, para mí, lunes de ceniza, ni habrá por qué recordar que el lunes es lunes, y la piedra que yo cargaba será de quien quiera agobiarse con su peso inútil ... esa determinación ... implica una renuncia a todo lo *de allá*. (331; énfasis de Carpentier)

Esta revelación es análoga a la que Thoreau experimenta en *Walden*, en cuyo segundo episodio explica por qué se fue a vivir a los bosques:

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear. (*Walden* §2)

Abandonar la vida en la ciudad para descubrir que no era vida, sino repetición crónica de una temporalidad sisífrica. En cambio,

Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre. (*Los pasos* 413)

Mentirosos y engañadores son, pues, los que desco-

nocen o desconfían de la posibilidad de salir de la angustiada iteración a la que el mundo moderno nos compele. Mas, ¿es realmente posible renunciar a lo que se ha sido?

*Segundo desengaño*. Cuando parece que ha encontrado el Paraíso, a la mujer de su vida y que se ha encontrado a sí mismo como creador y persona íntegra, algo ocurre: el protagonista siente una reveladora angustia, manifestada en forma de urgencia por documentar al modo intelectual su recién avivado instinto creador. Incapaz de conformarse con vivir en plenitud el día a día su nueva condición y su inflamada pulsión artística, el héroe se ve obligado a eternizar, tinta y papel en mano, sus composiciones. Se ve obligado a volver a ser quien nunca dejó de ser, ese músico contemporáneo con un pie en cada una de las dos Américas.

La imposibilidad de renunciar a la alta cultura desencadena en el protagonista una cruenta contienda interior, pues “Recomienza el drama de la falta de papel para escribir. Y luego viene la idea del libro, la necesidad de algunos libros” (*Los pasos* 368). Lo provocador es ver cómo esta fuerza de arrastre se presenta en términos de tentación y engaño, pues “fui sometido a la prueba decisiva: la tentación de regresar” (406). La tentación es tan vehemente que, incapaz de oponer resistencia, acaba llevándole de vuelta a la civilización que tanto había censurado.<sup>13</sup> Teniéndolo todo, siéndolo todo—la plenitud originaria—, renuncia al autoengaño que era la verdad resultante del primer desengaño y vuelve tras la fugaz fuga al “ritornello” de Sísifo en la urbe. Vencido, el músico confiesa que esa inocencia era en realidad irrecuperable:

He tratado de enderezar un destino torcido por mi propia debilidad y de mí ha brotado un canto—ahora trunco—que me devolvió al viejo camino, con el cuerpo lleno de cenizas, incapaz de ser otra vez el que fui ... Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo. (414)

El término “vacaciones” no es casual, pues manifies-

ta lo infirme y pasajero de la verdad—espejismo de ella—que mediante el primer desengaño había creído alcanzar. Justifica así el abandono de la edénica condición en favor del viejo camino de subida y bajada de la montaña. Vuelta a arrastrar el peñasco cotidiano, sí, pero vuelta con perspectiva pues el segundo desengaño denuncia la ingenuidad de quien se había dejado conquistar por la dulce imagen del primero. Consecuentemente, la renuncia a la inautenticidad de la ciudad se contrasta hacia del final del libro con la superación del ensueño de la inocencia:

La verdad, la agobiadora verdad—lo comprendo yo ahora—es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fui un ser prestado ... el que se esfuerza por comprender demasiado, el que sufre las zozobras de una conversión, el que puede abrigar una idea de renuncia ... es hombre vulnerable por cuanto ciertas potencias del mundo que ha dejado a sus espaldas siguen actuando sobre él. (412-13)

La renuncia a la renuncia, ésta es la apuesta de Carpentier. Si el primero constituía un desengaño al uso—revelación de una verdad—frente a una cotidianidad inauténtica y carente de relumbre vital, el segundo muestra una naturaleza netamente autorreflexiva. A través de un cuestionamiento del desengaño como vía epistemológica, el lector presencia la cruda aceptación de que es imposible alcanzar una verdad definitiva—de que, por tanto, una renuncia total al pasado no es posible, pues no existe para el hombre esa inocencia primigenia (*Narcissistic* 35).<sup>14</sup> El engaño sería seguir creyendo que es posible abandonar este mundo, desligarse del pecado original.

## V. Desengaño de sí

El desengaño barroco constituye una puesta en cuestión de la literatura misma, de su estatuto epistemológico, lo que puede conocer, y ontológico, lo que puede ser. Que Carpentier interiorizase esta tensión

ontológica del desengaño supone una contribución capital a la vigencia de su barroco latinoamericano. Volviendo al Barroco clásico se ha demostrado cómo, igual que en Carpentier, el desengaño barroco es más bien un problema y un reto que una solución. Si no fuese así, ¿cómo explicar que el desengaño se encuentre en el corazón de obras y autores tan divergentes como Calderón, Góngora o Cervantes? Hay desengaños ejemplarizantes como el de *La vida es sueño*; hay, también, desengaños como los de los quevedianos sonetos que sancionan impiamente. Los hay que exponen y los hay que disponen, así como existen otros desengaños que cuestionan su propio estatuto epistemológico. *Los pasos perdidos* constituye una muestra moderna de la vigencia de ese complejo mecanismo que es el metadesengaño o desengaño de sí.

No significa esto que Carpentier no dé fehacientes muestras de su sincera confianza en lo inspirador y catártico del viaje del protagonista (“Confesiones sencillas de un escritor barroco” 27), mas sí que su aproximación a esta temporalidad primordial no es tan ingenua como podría parecer.<sup>15</sup> El viaje es una puesta en cuestión de la posibilidad de encontrarse a sí mismo. Huida imposible que acabará por hacer que su protagonista eche la vista atrás (Morell 102-106) y termine por comprender que nunca había renunciado, pues no era posible. Como con claridad ha advertido Alexis Márquez, el protagonista de *Los pasos*, al igual que Carpentier, es un intelectual de pies a cabeza que ha tenido la oportunidad de relativizar el mundo moderno saliendo temporalmente de él (55-56).<sup>16</sup> Lo interesante es el matiz caduco de “temporalmente”, pues en última instancia no puede desligarse de lo que en fondo le constituye: ese feraz concierto interpretado en el contraste entre París y la exuberancia de su América, Beethoven y un par de maracas, Vivaldi y unos timbales. Entre las diferentes temporalidades que en su tierra, maravillosamente, confluyen (“Confesiones sencillas” 27; Márquez 56; Miller 39-41; Mocega-González; Sánchez Boudy 180-85).<sup>17</sup> Como renunciar completamente a cual-

quiera de los dos polos sería, en suma, renunciar a la condición híbrida que tantas veces ha proclamada Alejo Carpentier (*Afirmación* 11; Canclini 111-13), encuéntrase el lector al final del libro con un segundo desengaño que acaece cuando todavía no es demasiado tarde. Si el músico había advertido que Sísifo a secas es alienante, ahora reconocerá que tampoco es posible ser un Adán virginal; que siempre habrá algo de Sísifo en él.<sup>18</sup> La solución carpenteriana es inteligente: si no se puede renunciar a ninguno de los polos, abrácese y aliéense de más enriquecedora manera. Ante el necesario fracaso del héroe mítico, *Los pasos perdidos* invitan a superar el destino individual, a ser simultánea y conscientemente Sísifo y Adán. El músico de *Los pasos* regresa a la rutina alienante pero, como el Sísifo de Camus, lo hace siendo portador de un secreto: “La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d’homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux” (“La lucha misma contra las cumbres basta para llenar el corazón de un hombre. Hay que imaginarse a Sísifo dichoso” [*Le mythe de Sisyphe* 112]; traducción mía). Ese secreto, el valor inmanente de la lucha y la búsqueda, incluso la infructuosa, es precisamente el desengaño frente al potencial revelador del arte. Un desengaño frente a la posibilidad de desengañarse.

¿Qué enseña entonces en Carpentier este amargo desengaño de sí mismo? Enseña a saber que la perfección terrena es sueño, invitando a abrazar el proceso mismo de búsqueda y desengaño, abrazando la finitud y el momento porque, en otro caso, uno cualquier “día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional pueda serlo dos veces” (*Los pasos perdidos* 407). Del mismo modo que lo es el barroco según Carpentier, este proceso es un arrojar luz sobre algo a fuerza de llevarlo al límite. El metadesengaño entraña, pues, una puesta en cuestión del propio mecanismo de conocimiento y revelación. Si aquel desengaño parecía pergeñar una certeza, éste discute la pretendida omnipotencia del lenguaje y su capacidad para iluminar o crear verdades perennes. El engaño es creer orgullosamente que

puede superarse el engaño, o, con Calderón, creerse despierto cuando se sueña. “¡Ay de ti, / qué soberbia vas mostrando, / sin saber que estás soñando! (*La vida* 1317-19). Y lo muestra volviéndose sobre sí mismo, constatando que la más noble aspiración es la desconfianza frente a las aspiraciones desmedidas. El metadesengaño es una cura de humildad frente a la *hybris* que, exacerbada por su condición de poeta e intelectual ensimismado, padece el protagonista de *Los pasos perdidos*.<sup>19</sup>

### Notas

1. A diferencia de la postura dominante de la crítica sobre el barroco, expresada en el clásico *La cultura del barroco* de Maravall, que concibe al barroco como un estilo instrumentalizado por el poder, es legítimo emprender una lectura que lo conceptualice más bien como una inversión de elementos ya presentes en el petrarquismo renacentista. Para ver cómo Carpentier está más bien en esta línea basta recordar la mordaz crítica que Carpentier hace de la acepción de la Real Academia, que lo condena a ser un estilo más (“El barroco y lo real maravilloso” 168). Unas palabras del protagonista de *Los pasos* plantean la relación de inversión desde dentro entre Renacimiento y Barroco que Carpentier está practicando: “Hay, dentro de mí mismo, como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente” (*Los pasos* 262). Esta concepción de lo histórico resulta más cercana a la idea del barroco expresada por Carpentier en sus textos y conferencias.
2. La construcción mítica y la figura del desengaño en *Los pasos perdidos* pueden rastrearse visionario artículo de Hortensia R. Morell titulado “De *Los pasos perdidos* a *La consagración de la primavera* a través de Orfeo”. Allí se señala que la factura del protagonista de *Los pasos* es la de un Orfeo que no puede evitar mirar atrás: “Veo en el desengaño el mismo rechazo de los valores de Prometeo y necesidad de los órficos” (108). Estas páginas parten de tan precisa intuición y expanden la naturaleza autorreflexiva de desengaño barroco en Carpentier: no sólo el desenga-

ño del protagonista, sino el del autor respecto al desengaño mismo.

3. El recurso a las figuras de Sísifo y Adán permite a Carpentier formular desengaños que exceden el carácter individual, siendo los de *Los pasos perdidos* desengaños de carácter universal. El arquetipo de Sísifo en Carpentier es genéticamente deudor del undécimo libro de la *Odisea*, donde se encuentra la presentación clásica del mito:

Vi de igual modo a Sísifo, el cual padecía duros trabajos empujando con entrambas manos una enorme piedra. Forcejeaba con los pies y las manos e iba conduciendo la piedra hacia la cumbre de un monte; pero cuando ya le faltaba poco para doblarla, una fuerza poderosa derrocaba la insolente piedra, que caía rodando a la llanura. Tornaba entonces a empujarla, haciendo fuerza, y el sudor le corría de los miembros y el polvo se levantaba sobre su cabeza. (*Odisea* XI, 593-600)

El otro gran motivo carpenteriano es la figura veterotestamentaria de Adán nombrando las cosas presentada en Gn 2:19-20. Esta inquietud no sólo se emplea como pretexto poético, sino que se encuentra en el corazón de la propuesta teórica de Carpentier: la labor del intelectual latinoamericano es la de Adán. El primer ser humano en un mundo nuevo, sin bautizar. La tarea inicial que Dios encomienda a su más preciada creación es la de dar nombre a los otros seres del mundo. Siendo el propio Dios quien es definido como Verbo originario (Jn 1:1), no sorprende que el primer gran don que haga a su más lograda creación sea, entregándole una parte de sí mismo, la Palabra. Son numerosos los pasajes en los que Carpentier aduce a esta encomienda adánica, destacando aquél en el que afirma que el intelectual latinoamericano debe, de una vez por todas, “emprender la única tarea que me pareciera oportuna en el medio que ahora me iba revelando lentamente la índole de sus valores: la tarea de Adán poniendo nombres a las cosas” (*Los pasos* 81). También en sus ensayos afirma que la tarea del intelectual es adánica:

habrá de definirnos al hombre americano, en sus ciudades donde hay que verlo ahora—y verlo ahora en sus ciudades es realizar una labor de

definición, de ubicación, que es la de Adán nombrando las cosas. (*Tientos y diferencias* 22)

4. No es casual que Hutcheon despliegue su análisis teórico de la literatura contemporánea partiendo de la naturaleza autorreflexiva de Narciso, cuyo carácter autoconsciente (y autodestructivo) se remonta a *Las Metamorfosis*: “Éste yo soy. Lo he sentido, y no me engaña a mí imagen mía: me abraso en amor de mí, llamas nuevo y llamas llevo” (463-34). Por su parte, con *derogación* se apunta al concepto de *Aufhebung*, de origen legal pero popularizado filosóficamente por Hegel como dinámica de la experiencia y la historia. Es precisa la definición que Félix Duque aporta en *Historia de la Filosofía Moderna*:

*Aufheben* significa a la vez suprimir, conservar y elevar. Tarea de la filosofía sería en efecto la comprensión de la autosupresión (en virtud de la salida a la luz de las contradicciones internas) de las determinaciones configuradoras de la realidad y el pensamiento, pero en cuanto a su presunción de valer por sí mismas e inmediatamente (así, suprimir no es aniquilar, sino ‘poner en su sitio’, recortar ambiciones desmedidas); esa ‘supresión’ implica pues, al punto, una ‘conservación’ de tal determinación, pero en un plano de integración superior (digamos brevemente: al explicar algo, éste decae en sus derechos de tener existencia y sentido propios, aislados; y en cambio queda integrado en una red de significatividad). (327-28)

5. Tampoco resulta adventicio que, como hace Hutcheon en su libro (*Narcissistic* 18-19), Carpentier considere que la novela debe mucho a las posibilidades que la obra cervantina abrió.
6. Del mismo modo que la palabra “mundo” no significa lo mismo en el *Diccionario* de la RAE, en la obra de Santa Teresa, en el *Misterium* de Kepler o el *Tractatus* de Wittgenstein.
7. Covarrubias recoge:

ENGAÑO, Lat: *fraus dolus*, dixose de la palabra *ganeum*, que vale el bodegon, o taberna secreta, donde se vende el gato por liebre, y haze pagar muy bien el escote a los forasteros que van allí a comer; y ni mas ni menos las casillas, y sótanos de las ramerías, que también engañan a estos, dan-

doles a entender q son mugeres honestas, o se dixo engaño de gana, y el en acreciente la sinificación, porque facilmente se engaña el que tiene codicia de vna cosa, y da por ella mas de lo que vale: y el que engaña, muestra voluntad y gana de vna cosa, y haze otra, o de en, que niega, y ganar, porque el engañado siempre queda perdidoso; y segun carolo Bouilio, es palabra Francesa. Engignier, idest fallere ab ingenio, porq el que engaña, es ingenioso y astuto. Engañase, no estar cierto en la verdad. Engañoso, lo falso. Engañador, el burlador. Desengaño, desengañar, desengañado. Dezimos mal engaño, como dolus malus. (*Tesoro*; voz “engaño”)

8. Se podría decir con Carpentier que “No basta al compositor nuestro tener una exacta conciencia de sus problemas. Tiene que padecerlos” (*Ese músico* 154). Lo mismo ocurre con el literato-compositor de *Los pasos*: debe experimentar el desengaño. Como buen oxímoron barroco, el desengaño es mejor definido cuando no es definido, sino padecido (o, en palabras de Carpentier, vivido).
9. El tópico barroco de la realidad-apariencia es modificado en su traslado al barroco latinoamericano, donde tiene más fortuna la dicotomía mito-realidad. María Cecilia Font ha estudiado con éxito a Carpentier desde esta óptica.
10. Lacan, Kristeva y Dällenbach han mostrado el carácter catóptrico del lenguaje en las últimas décadas. En lo respectivo a las letras latinoamericanas, destaca el ensayo de Carmen Noemí Perilli: “El símbolo del espejo en Borges”.
11. Por eso habla Ayora de *Los pasos* como un ejemplo de mecánica desposesión de sí en “La alienación marxista en *Los pasos perdidos* de Carpentier”.
12. Con humor recuerda Carpentier las palabras de Debussy:

Contemplar un amanecer es mucho más útil que escuchar la *Sinfonía pastoral*—solía decir Debussy, queriendo expresar, con esa reflexión arbitraria, que el hombre debía mirar el espectáculo del mundo con los ojos inocentes de la infancia, tratando, en arte al menos, de volver a la razón primera de las cosas sin dejarse guiar por normas

o leyes ajenas a las dictadas por el propio talento. (*Ese músico* 94)

- Más tarde afirmará Carpentier que la opinión de Debussy resulta tremendamente ingenua, propia de la fantasía de la pureza perdida. Un libro clave al respecto es el tomo editado por Susan Hiller, *The Myth of Primitivism*, donde se exploran las distinciones centro-periferia atendiendo a las relaciones de apropiación, criticada por superficial, de las culturas primitivas por parte de las potencias coloniales.
13. La pulsión intelectual bulle en su interior, imponiéndose sobre la dichosa plenitud de su recién conquistada vida:

También sería útil recoger algunos de los cantos de indios de este lugar, muy bellos dentro de su elementalidad, con sus escalas singulares, destructoras de esa otra noción generalizada según la cual los indios sólo saben cantar en gamas pentáfonas ... Pero, de pronto, me enojo conmigo mismo, al verme entregado a tales cavilaciones. He tomado la decisión de quedarme aquí y debo dejar de lado, de una vez, esas vanas especulaciones de tipo intelectual. (*Los pasos* 225)

- Vincula el ejercicio intelectual con la vanidad del Eclesiastés y, en fin, la causa de su segunda pérdida.
14. “There is a self-conscious recognition” (35); he ahí el modo que tiene Hutcheon para expresar esa aceptación, ese desengaño sobre la propia literatura que Carpentier practica.
  15. En dicha entrevista, el propio Carpentier relata de la experiencia que motivó la redacción de la novela: “Realicé un viaje al Alto Orinoco y allí conviví un mes con las tribus más elementales del Nuevo Mundo. Entonces surgió en mí la primera idea de *Los pasos perdidos*” (27).
  16. En los dos sentidos: salir *por un* tiempo y salir *del* tiempo.
  17. Siguiendo al pie de la letra la reflexión carpenteriana (en *Los pasos* 308-309 emplea la figura del “Valle del Tiempo Detenido”), Márquez se refiere a las diversas temporalidades:

Podría decirse que *Los pasos perdidos* se propone presentar diversos estadios de la vida humana. Y

no sólo en la dimensión temporal sino incluso en el orden estrictamente antropológicos y aun psicológico. (*La obra* 56)

En “Confesiones sencillas de un escritor barroco” explica con claridad a César Leante su idea de las múltiples temporalidades:

América es el único continente donde distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo veinte puede darse la mano con otro del Cuaternario o con otro de los poblados sin periódicos ni comunicaciones que se asemeja a la Edad Media o existir contemporáneamente con otro de provincia más cerca del romanticismo de 1850 que de esta época. Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viaja por él hasta las raíces de la vida, pero cuando quiere reencontrarla ya no puede, pues ha perdido la puerta de su existencia auténtica. (“Confesiones sencillas” 27)

Esta temporalidad de simultaneidad múltiple puede tratarse de una americanización de la idea heideggeriana del tiempo como totalidad extática:

Die Zeitlichkeit zeitigt sich in jeder Ekstase ganz, das heißt in der ekstatischen Einheit der jeweiligen vollen Zeitigung der Zeitlichkeit gründet die Ganzheit des Strukturganzen von Existenz, Faktizität und Verfallen, das ist die Einheit der Sorgestruktur. (La temporeidad se temporiza enteramente en cada éxtasis, y esto quiere decir que la unidad extática de la correspondiente plena temporización de la temporeidad funda la integridad del todo estructural constituido por la existencia, la facticidad y la caída, esto es, la unidad de la estructura del cuidado. [*Sein und Zeit* 350, §68; traducción mía])

18. Carpentier explica esta inquietud suya con claridad cuando dice:

respondía a una vieja aspiración mía, que es traer personajes europeos a América o llevar americanos a Europa. Es decir: establecer una fuerte simbiosis de culturas y no cerrarnos solamente a un ámbito limitado donde hay penetración de ideas venidas de fuera. (*Afirmación* 11)

Desde la perspectiva de la crítica, es la de Canclini una de las formulaciones más afortunadas en el panorama intelectual de las Américas; lo interesante es que se presente la simbiosis como una alternativa a los dualismos: “Las filosofías binarias y polares de la historia se revelan particularmente inconsistentes en las fronteras interculturales donde hay intensa hibridación” (*Culturas* 113).

19. Borges ensaya un tratamiento catóptrico del tópico del Eclesiastés: “Dios ha creado las noches que se arman / de sueños y las formas del espejo / para que el hombre / sienta que es reflejo / y vanidad. Por eso no alarman” (“El espejo” 814-15). O, en otro lugar, “El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara” (Borges, *Obras completas* 843).

### Obras citadas

Ayora, Jorge Rodrigo. “La alienación marxista en *Los pasos perdidos* de Carpentier”. *Hispania* 57.4 (1974): 886-92. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.

Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo. El gran mercado del mundo*. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.

---. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 2005. Impreso.

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard, 1942. Impreso.

Carpentier, Alejo. *Afirmación Literaria Americanista*. Caracas: UCV, 1978. Impreso.

---. *Concierto barroco*. Madrid: Siglo XXI, 1974. Impreso.

---. “El barroco y lo real maravilloso”. *Obras completas de Alejo Carpentier. Ensayos I*. México D.F.: Siglo XXI, 1990. 167-93. Impreso.

---. *El camino de Santiago*. Buenos Aires: Galerna, 1968. Impreso.

---. *Los pasos perdidos. El reino de este mundo*. México D.F.: Siglo XXI, 2004. Impreso.

---. *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967. Impreso.

Chao, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*.

- Barcelona: Argos Vergara, 1984. Impreso.
- Covarrubias, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. 1611. Barcelona: Horta, 1943. Impreso.
- Cristóbal, Armando. *Del acoso a la consagración: la Cuba del siglo XX en la novelística de Alejo Carpentier*. Madrid: Visión, 2003. Impreso.
- Cvitanovic, Dinko. *Carpentier: una revisión lineal*. Buenos Aires: Cambeiro, 1997. Impreso.
- Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Cambridge: Blackwell, 1989. Impreso.
- Duque, Félix. *Historia de la filosofía moderna*. Madrid: Akal, 1998. Impreso.
- Espinosa Medrano, Juan de. *Apologético en favor de don Luis de Góngora*. Lima: Academia Peruana de la Lengua, 2005. Impreso.
- . "El hijo pródigo. Auto sacramental". *Apologético a favor de don Luis de Góngora. Novena maravilla*. Caracas: Ayacucho, 1982. Impreso.
- Font, María Cecilia. *Mito y realidad en Alejo Carpentier: aproximaciones a Viaje a la semilla*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1984. Impreso.
- García Canclini, Néstor. "Culturas híbridas y estrategias comunicacionales". *Estudios sobre las culturas contemporáneas* 5.3 (1997): 109-28. Impreso.
- Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Alejo Carpentier. Variaciones interpretativas en torno a su obra*. New York: Las Américas, 1970. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Austin: U of Texas Press, 1990. Impreso.
- . *Cervantes' Don Quixote: A Casebook*. Oxford: Oxford UP, 2005. Impreso.
- González, Eduardo. *Cartas de Carpentier*. Madrid: Verbum, 2008. Impreso.
- . "Framing Carpentier". *Hispanic Issue* 101.2 (1986): 424-29. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- Hegel, G.W.F. *Wissenschaft der Logik*. Hamburg: Felix Meiner, 1961. Impreso.
- Harvey, Sally. *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*. Londres: Tamesis, 1994. Impreso.
- Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1967. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1988. Impreso.
- . *A Theory of Parody*. New York: Methuen, 1985. Impreso.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York: Methuen, 1984. Impreso.
- Jaeck, Lois Marie. "The Lost Steps: Goodbye Rousseau and into the Funhouse!". *Hispania* 75.3 (1992): 534-42. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- Leante, César. "Confesiones sencillas de un escritor barroco". *Cuba* 3.24 (1964): 30-33. Web. 5 junio 2015.
- Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Caracas: UCV, 1970. Impreso.
- . *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México D.F: Siglo XXI, 1982. Impreso.
- Miller, Paul. B. "Blancas y negras: Carpentier and the Temporalities of Mutual Exclusion". *Latin American Literary Review* 29.58 (2001): 23-45. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- Milton, John. *Paradise Lost*. Pennsylvania State U: 1998. Impreso.
- . *Paradise Regained*. Oregon UP: 1997. Impreso.
- Mocega-González, Esther. *La narrativa de Alejo Carpentier: el concepto del tiempo como tema fundamental: ensayo de interpretación y análisis*. New York: Torres, 1975. Impreso.
- Montoya Campuzano, Pablo. "Los pasos perdidos y las teorías sobre el origen de la música". *Universidad Eafit* 41.139: 57-66. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- Moraña, Mabel. *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998. Impreso.
- Morell, Hortensia R. "De Los pasos perdidos a La consagración de la primavera a través de Orfeo". *Hispanic Journal* 7.2 (1986): 101-13. *JSTOR*. Web. 6 junio 2015.
- Ovidio. *Las metamorfosis*. Madrid: CSIC, 1984. Impreso.

- Pancrazio, James J. *The Logic of Fetishism: Alejo Carpentier and the Cuban Tradition*. Lewisburg: Bucknell UP, 2004. Impreso.
- Parkinson-Zamora, Lois. *Baroque New Worlds. Representation, Transculturation, Counterconquest*. Durham: Duke UP, 2010. Impreso.
- Pérez Firmat, Gustavo. "El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*". *Hispanic Issue* 99.2 (1984): 342-57. *JSTOR*. Web. 6 junio 2015.
- Perilli, Carmen Noemí. "El símbolo del espejo en Borges". *Revista chilena de literatura* 21 (1983): 149-57. *JSTOR*. Web. 7 junio 2015.
- Poujol, Susana. *Historia y Mito en la obra de Alejo Carpentier*. Buenos Aires: Cambeiro, 1972. Impreso.
- Pueyo Zoco, Víctor. *Góngora: hacia una poética histórica*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural/Montesinos, 2013. Impreso
- . "Gongorismo y criptogongorismo en América: la norma virreinal del siglo XVII". *Calíope* 18.2 (2013): 92-115. Impreso.
- Quevedo y Villegas, Don Francisco de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1981. Impreso.
- Rincón, Carlos. "Carpentier, 'extranjero indeseable'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 34.68 (2008): 185-200. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- . "La poética de lo real maravilloso". *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Casa de las Américas, 1976. Impreso.
- Rosales, Luis. *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Madrid: Cultura Hispánica, 1966. Impreso.
- Salgado, César Augusto. "Hybridity in New World Baroque Theory". *The Journal of American Folklore* 112.445 (1999): 316-31. *JSTOR*. Web. 15 junio 2015.
- Sánchez Boudy, José. *La temática novelística de Alejo Carpentier*. Miami: Universal, 1969. Impreso.
- Schmitz-Emans, Monika. "Konzepte ästhetischer Hybridität bei Alejo Carpentier". *KulturPoetik* 6.1 (2006): 56-77. *JSTOR*. Web. 3 mayo 2015.
- Speratti-Piñero, Emma Susana. *Pasos hallados en El reino de este mundo*. D.F: Colegio de México, 1981. Impreso.
- Taylor, Karen. "La creación musical en *Los pasos perdidos*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 26.1 (1977):141-53. *JSTOR*. Web. 27 diciembre 2013.
- Valdez Moses, Michael. "The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World". *Latin American Literary Review* 12.24 (1984): 7-21. *JSTOR*. Web. 5 junio 2015.
- Velayos Zurdo, Oscar. *El diálogo con la historia de Alejo Carpentier*. Barcelona: Península, 1985. Impreso.
- . *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Universidad, 1990. Impreso.
- Wyers, Frances. "Carpentier's *Los pasos perdidos*: Heart of Lightness, Heart of Darkness". *Revista Hispánica Moderna* 45.1 (1992): 84-95. *JSTOR*. Web. 29 julio 2015.
- Wylie, Lesley. "Colonial Tropes and Postcolonial Tricks: Rewriting the Tropics in the 'Novela de la selva'". *The Modern Language Review* 101.3 (2006): 728-42. *JSTOR*. Web. 27 diciembre 2015.