



Aviso Legal

Artículo de divulgación

Título de la obra: Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier

Autor: Chiampi, Irlemar

Forma sugerida de citar: Chiampi, I. (1989). Sobre la teoría de la creación artística en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. *Cuadernos Americanos*, 2(14), 101-116.

Publicado en la revista: *Cuadernos Americanos*

Datos de la revista:

ISSN: 0185-156X

Nueva Época año III, núm. 14, (marzo-abril 1989).

Los derechos patrimoniales del artículo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto dónde se indique lo contrario, éste artículo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY - NC - ND 4.0 Internacional). <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510, Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ Atribución: usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ No comercial: usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ Sin derivados: si remezcla, transforma o crea a partir del material con propósitos comerciales.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

SOBRE LA TEORIA DE LA CREACION ARTISTICA EN LOS PASOS PERDIDOS, DE ALEJO CARPENTIER

Por Irlemar CHIAMPI
UNIVERSIDAD DE SÃO PAULO, BRASIL

ALEJO CARPENTIER ha promovido la integración de la música a diferentes planos de sus textos de ficción. La terminología musical o las referencias a obras y compositores eruditos o populares aparecen con notable regularidad en descripciones de objetos, situaciones o espacios; danzas, himnos, cantos, ritmos, instrumentos musicales forman subtemas bien anclados en sus relatos para indicar ambientes y costumbres, épocas y modos de vida, vivencias culturales e históricas; óperas, carnavales, conciertos acompañan momentos cruciales en la acción novelesca. Un estudio exhaustivo de esa multifuncionalidad en la Obra carpenteriana permitiría comprobar, sin duda, una suerte de *crescendo* de la integración de lo musical en lo literario, desde la mera referencia que enmarca la enunciación con el vasto saber autoral, al uso del elemento musical como motivo configurador del decorado; de esa tematización al ingreso en las esferas de acción narrativa y de ahí al total aprovechamiento de una partitura musical en el sintagma narrativo, tal como Carpentier lo realizó en su novela *El acoso* (1956) con respecto a la *Heroica* de Beethoven.

Autor de una investigación tan rigurosa y apasionada como *La música en Cuba* (1946) y de numerosísimos artículos de crítica musical en periódicos europeos y latinoamericanos, Carpentier colaboró, además, con el compositor cubano Amadeo Roldán (1930-1939) escribiendo el texto para el ballet colonial *La rebambaramba* (1928) y *El milagro de Aniquillé* (1929), ambos de tema afrocubano. Era natural, pues, que esa amplia experiencia como crítico y musicólogo sobrepasara la dimensión del mero refinamiento estético para convertirse en materia invertida en su concepción del arte. Era natural, sobre todo, que como novelista Carpentier buscara la íntima afinidad entre la música y la literatura para delinear una concepción totalizadora de la creación artística en su obra ficcional. Nos referimos a la dimensión metatextual y crítica que cobra

la confluencia músico-literaria en Carpentier, en un ejemplo privilegiado como *Los pasos perdidos* (1953). En esta novela, que cuenta con notorios elementos autobiográficos, el autor elabora una teoría de la creación artística como acto de recuperación del vínculo primordial entre palabra y sonido, literatura y música.

El episodio que vamos a comentar aquí comprende las partes XXIX a XXXII del Capítulo Quinto de *Los pasos*, cuando el protagonista, un musicólogo y compositor, tras realizar un viaje por la selva amazónica, logra su máxima aspiración: componer la obra —el *Treno*— como un texto moderno que restituye la fusión verbal-sonora de la *poiesis* de los orígenes. Para mejor verificar el significado metatextual de ese episodio conviene primero situar en la estructura narrativa las motivaciones que generan la composición de la Obra, así como su estatuto funcional en el relato.

En el gran sintagma narrativo de *Los pasos* —en el cual podemos identificar integralmente la morfología del cuento maravilloso definida por el folklorista eslavo Vladimir Propp¹— la creación artística corresponde a la última etapa de la *reparación* (función XIX), o sea, el Daño inicial es reparado o la carencia colmada. Es el momento en que el relato alcanza su culminación: el héroe, tras superar la prueba principal, o Combate contra el Agresor, alcanza la Victoria y recibe como recompensa por sus empeños el objeto de su búsqueda. En *Los pasos*, la actualización de esos elementos de la estructura mítico-maravillosa se da bajo la forma de triplicación (prevista en la morfología proppiana) funcional. Tres pruebas enfrenta el héroe para alcanzar la Victoria: la primera corresponde al Combate contra Mouche, la amante del protagonista que le había infligido el Daño inicial de hacerlo cómplice del fraude en el contrato para la obtención de los instrumentos musicales requisitados por el Curador (el Donante y Mandatario del cuento) de la Universidad. La eliminación de ese adversario se da de modo compatible con el sistema novelesco (realista y moderno), a través del *acto sexual* entre el héroe y la mestiza Rosario (en el papel de la "princesa" del cuento maravilloso...). Mouche asiste indignada al acoplamiento de la pareja, reaccionando con furia en una lucha cor-

¹ El contenido esencial del texto que se va a leer aquí corresponde, con ligeras alteraciones y algunas inclusiones bibliográficas sobre musicología, a extractos de algunos capítulos de mi libro (inédito), *La novela entre el mito y la historia. Análisis morfo-semiológico de Los pasos perdidos*. En él analizamos en detalle la estructura funcional de lo maravilloso en la novela de Carpentier siguiendo el método de Vladimir Propp, en sus dos libros *Morfología del Cuento* (1928) y *Raíces históricas del cuento* (1946), ambos traducidos al español por Fundamentos, Madrid, en 1971 y 1972 respectivamente.

poral que la derrota definitivamente (*cf.* parte xvii, cap. tercero).² Vencido el enemigo (Mouche es luego despachada de regreso a la civilización), el héroe toma posesión de Rosario, como en un ritual primitivo de matrimonio, en el que la "confluencia de sangres" (p. 147) sella la unión como una marca iniciática.

La segunda prueba consiste en la entrada a la selva por la puerta secreta (marcada con tres "V" superpuestas), el "angosto túnel" que debe ser traspasado sin dejarse vencer por el "trastorno de las apariencias" —los espejismos provocados por el imponente mundo vegetal-acuático (parte xix, cap. cuarto). Como en el cuento maravilloso, el héroe debe demostrar valor, pertinacia y poder para diferenciarse de los comunes mortales y, conforme a esa tradición narrativa, la empresa es difícil. En *Los pasos*, el héroe logra superar la locura y el miedo, la desorientación y el vértigo que lo amenazan en esa *competición entre el hombre y la naturaleza*. Su victoria será recompensada con la contemplación y el disfrute de lo real maravilloso, la empresa del mundo selvático: "compartía en esta hora con los millares de hombres que vivían en las inexploradas cabeceras de lo Grandes Ríos, la primordial sensación de belleza, de belleza físicamente percibida, gozada igualmente por el cuerpo y el entendimiento" (p. 157).

La tercera prueba se da con el cruce del Río Mayor, en el Combate que amplifica la entrada en la selva (parte xxi, cap. cuarto). Allí, el riesgo consiste en atravesar, durante la noche y bajo la tormenta, el gran torrente de "raudales y remolinos", que le infunde el horror a la muerte (*cf.* pp. 162-164). Sobreviene la Victoria en ese nuevo enfrentamiento con las fuerzas telúricas, cuando el grupo capitaneado por el Adelantado (el ayudante del cuento maravilloso) desembarca en una ensenada segura. La recompensa inmediata será, otra vez, la contemplación de lo real maravilloso, ahora encarnado en la "Capital de las Formas", una inmensa mole geológica que asombra al protagonista por su extraña belleza (*cf.* pp. 165-166). Pero será principalmente la obtención de los instrumentos musicales indígenas, la preciosa "reliquia" que habrá de colmar la misión del viaje (*cf.* pp. 167-168) con el sentido de una "consagración" del destino heroico, corroborado por la misa solemne rezada en plena selva (*cf.* pp. 168-172).

Si la lógica de consecución y consecuencia entre las pruebas o combates con sus recompensas nos muestra la perfecta trabazón novelesca en cuanto al estatuto funcional-diacrónico del relato, no menos notable es la exacta correlación poética entre las adquisicio-

² La edición de *Los pasos perdidos* que citaremos de aquí en adelante en el texto, indicando sólo las páginas, es la de Arca, Montevideo, 1968.

nes heroicas y la situación de carencia del protagonista en la apertura de la fabula. La posesión de Rosario, el conocimiento del real maravilloso y la obtención de los instrumentos indígenas marcan una inversión del conjunto sémico negativo que constituye la serie de privaciones del héroe en su sociedad al inicio del relato. Las tres recompensas son la serie paralela positiva de liquidación de la carencia mediante las adquisiciones individual y colectiva que restituyen los valores "robados" al héroe.³ Recuérdese que en su situación inicial éste padecía la condición enajenada de la sociedad moderna, representada por el "reino decadente" de la gran urbe (Nueva York), y el automatismo de sus relaciones conyugales que lo habían arrojado al adulterio, el alcoholismo, la soledad y la evasión (cf. pp. 9-15). Al héroe le faltaba, pues, la Mujer, en tanto compañera en la plena comunicación amorosa, bien como la participación en la realidad natural-cósmica y cultural que el viaje a los orígenes americanos le habría de propiciar. Hay, sin embargo, otro elemento fundamental en el conjunto sémico negativo ya apuntado: la pérdida de la creatividad poética, tras el abandono de la cantata *Prometheus Unbound*, el proyecto de composición musical sobre el texto homónimo de Shelley (cf. p. 16).

La carencia del hacer (poético) se presenta como el resultado de la claudicación del ideal artístico en favor de las "artes del siglo" (el cine y la radio), con las cuales el "artista enajenado" garantizaba su seguridad material. La opción por la publicidad se desdobra, además, en la sujeción del artista a los intereses capitalistas (el vehículo ideológico en favor de las clases dominantes —o el público de las "Altas Alacenas"—), a las novedades formales de los *mass media* y la tecnología alienante y la renuncia a la individualidad artística por el trabajo en equipo (cf. pp. 28-32). En el detenido análisis crítico que Carpentier proporciona de las "artes del siglo", se hace evidente que la degradación del artista moderno se subsume en la atadura del arte con el historicismo, entendido éste como un proceso de enajenación de la identidad creadora. La lógica simétrica de la fábula exigirá, pues, que se incluya también la inversión de ese estatuto enajenado de la creación artística, para restituir el arte intemporal bajo la forma de un "texto original", despojado de las marcas de la historia. ¿Cómo se produce tal inversión de lo negativo a lo positivo?

Una segunda serie de reparación del Daño y supresión de la Carencia —o si se prefiere, una amplificación de la gran secuencia reparatoria-supresiva— es narrada en *Los pasos*, precisamente des-

³ Conforme la interpretación de A. J. Greimas de la estructura mítica del cuento maravilloso, *Sémantique structurale*, París; Larousse, 1969, p. 201.

pués de la posesión de la Mujer, el conocimiento de lo real maravilloso americano y la obtención de los instrumentos musicales indígenas. El destino heroico requiere el rescate de la identidad poética perdida (robada) en (por) la historia, la cual exige profundizar el redescubrimiento de los pasos perdidos con nuevas andanzas que complementen las liquidaciones de las carencias ya descritas. Su misión como ente individual y colectivo sólo habrá de completarse con el reencuentro de la *poiesis*, la que requiere la total inmersión en el mundo primigenio. Este requerimiento constituye tal vez el núcleo ideológico más sobresaliente en la teoría de la creación artística que Carpentier desarrolla a lo largo de su novela hasta el momento de la composición del *Treno*, en el capítulo v. Lo que antecede al acto creador es justamente la vivencia, posterior a la toma de conocimiento señalada, de lo maravilloso como un viaje en el tiempo.

El esquema narrativo de *Los pasos* se articula como un doble viaje, real y maravilloso: es progresivo por el espacio (con la notación realista de los lugares geográficos) y regresivo por el tiempo (un viaje "no-natural", que se torna verosímil por la realidad espacial). Hasta el ingreso en la selva, ese retroceso se somete a etapas bien definidas: el capítulo primero corresponde al siglo xx (Nueva York); el capítulo segundo al siglo xix y al xviii (Caracas y Los Altos); el capítulo tercero al siglo xvi (La Hoya), al siglo xv (Valle de las Llamas, Tierras del Caballo) y Medioevo (Santiago de los Aguinaldos y Puerto Anunciación). Tras el paso por la "puerta secreta" de la selva y el cruce por el Río Mayor, se celebra la misa por Fray Pedro de Henestrosa (cap. cuarto), en una circunstancia que retrotrae al siglo xvi, la época de la Conquista de América ("Acaso transcurre el año 1540", p. 170), que el narrador cuida de identificar con el mundo medieval ("Porque no es el hombre renacentista quien realiza el Descubrimiento y la Conquista, sino el hombre medieval..."). De ese punto en adelante (más bien: hacia atrás) el relato procesa una vertiginosa sucesión de edades históricas en dirección a la prehistoria. La referencia a la agricultura y luego a los instrumentos rudimentarios de sonido, caza y pesca en piedra pulida o huesos (p. 172) indicia que la aldea indígena visitada por el héroe vive en el último estadio de la etapa paleolítica superior (entre 8 000 y 5 000 a.C.).⁴

⁴ Más adelante el narrador se refiere a esos indios como pertenecientes a una cultura paralela a la magdalenense y aurignaciense (*cf.*, p. 174). La primera corresponde al período de 8 000 a.C., la última etapa del Paleolítico Superior, pero la segunda a unos 40 000 a.C., al comienzo de esa misma era. Por los datos textuales (*v.g.* el cultivo), sólo se podría

De aquí alcanzará aún la paleolítica inferior, donde encontrará a los primeros hombres, los que remedan los felinos, gentes que *están desnudas sin saberlo*, que comen alimentos crudos, larvas, gusanos o la misma tierra. Es en ese remoto comienzo de la prehistoria, en esa "noche de las edades" (p. 174), que podemos situar entre 500 000 años a.C. (cuando surgió el hombre sobre la faz de la tierra), cuando Carpentier hace arribar su personaje —musicólogo— a un sitio donde asistirá al ritual del exorcismo de la muerte como el "Nacimiento de la Música" (la importancia de ese episodio para la teoría de la creación artística será comentada más adelante). El *non plus ultra* del retroceso, allende el Terciario, será luego alcanzado por el héroe en las "Grandes Mesetas", cuyo paisaje de imponentes rocas, cascadas y abismos parece recién salido de las manos del Creador. Ese "mundo anterior al hombre", el mundo del Génesis o del "Cuarto Día de la Creación" (p. 179) será el *locus* de la vivencia edénica que propiciará que el héroe reconquiste la creatividad artística.

En esa conjunción de la creación cósmica y la artística se verifica, desde luego, la proposición carpenteriana de que la plena restitución de los valores enajenados al hombre (al artista moderno) supone la absoluta anulación de los desastres de la historia mediante la revivificación del mito del Paraíso terrenal. En Santa Mónica de los Venados, el lugar elegido para situar la conquista de la identidad y de la obra, figura, ciertamente, el Edén, pero es asimismo notorio que Carpentier realiza esa figuración mediante los *topoi* de la "visión del Paraíso" que aparecen en los cronistas de la Conquista.⁵ Esa mediación conlleva, por supuesto, la perspectiva ideológica que Carpentier imprime al origen mítico (el Edén) al identificarlo con el origen histórico del continente. Santa Mónica figura como el lugar genesiaco en cuanto primera ciudad fundada por los conquistadores y su descripción se despliega, paralelamente

situar dicha cultura al final del Paleolítico, ya casi en el Neolítico. (Cf. A. Ubieto *et al.*, *Introducción a la historia de España*, Barcelona, Teide, 1964, pp. 4-11).

⁵ A pesar de que el narrador de *Los pasos* insista que "no hay fingimiento edénico" en Santa Mónica (p. 188), su figuración recorre los *topoi* del *locus amoenus*, dentro de los patrones descriptivos de los relatos cronísticos tales como: las fragancias del aire (p. 181), el agua fresca, la brisa y la luz (p. 189), el carácter saludable de la vida selvática (p. 201), la flora y la fauna exóticas (pp. 184 y 194-195). Tales *topoi* provienen del Génesis (2,9-25 y 3,1-24) y de *Las Metamorfosis* de Ovidio (La Edad de Oro), sobre todo. Sergio Buarque de Holanda estudió detalladamente esa tópica en los cronistas portugueses y españoles, en su *A visão do Paraíso. Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*, São Paulo, Nacional, 1969 (1a. ed. 1959).

a la tópicā edénica, como una *polis* utópica conforme a la tradición filosófica y literaria de las utopías de Occidente en el terreno de la ficción política.⁶

No es menos notable el resultado estético que Santa Mónica condensa al nivel de la fábula de *Los pasos*. Sea un Edén o una Utopía, la ciudad selvática se subsume en la función y los atributos del "reino lejano" (*Tridesyatoe zarstvo*, en ruso) de la antiquísima tradición del cuento maravilloso: es el lugar hacia donde se desplaza el héroe para hacer efectiva su búsqueda, conducido en general por un guía (en *Los pasos*, el Adelantado); está situado a una distancia fabulosa, aislado por un bosque espeso, el mar, un río de fuego o un abismo.⁷ Motivo indispensable para la lógica narrativa del cuento maravilloso es el "otro lugar", el "reino encantado" o "extraordinario" donde debe arribar el héroe para reparar el Mal. La simplicidad de ese motivo tan arraigado en el imaginario popular se ajusta no sólo a los objetivos americanistas y modernos de Carpentier, conforme ya se dijo, sino que conlleva la adaptación a los requerimientos teóricos sobre el lenguaje que informan la novela: el "reino lejano" de Santa Mónica es el lugar del conocimiento, donde el héroe al captar el sentido de lo real maravilloso alcanza el "supremo entendimiento de lo creado" (p. 201) que lo prepara para el *poder-hacer* artístico. En una escena memorable de la novela, el narrador-protagonista refiere ese aprendizaje, vale decir su *adquisición del saber*:⁸ "Un día, los hombres descubrirán un

⁶ Como ciudad ideal (utópica y ucrónica), Santa Mónica responde a los patrones característicos que están en la *República* de Platón, el *Telémaco* de Fenelon, la *Utopía* de Tomás Moro, *La Ciudad del sol* de Campanella y la *Icaria* de Cabet. Son ejemplos de esa condición su situación fuera del mundo conocido, bajo el signo de la polarización "aquí/allá" (*Los pasos*, pp. 185-186), es planificada topográfica y socialmente (pp. 181-182), sus leyes son claras y distintas (pp. 197 y 199), las tareas son distribuidas (p. 198), no hay propiedad privada (p. 198), la divinidad es la naturaleza (p. 186), se encuentra aislada (p. 200), prevalece la libre unión (p. 215) y la liberación de las restricciones morales (pp. 189 y 201). Para los elementos recurrentes en las ficciones utópicas, véase C. G. Dubois, "Problèmes de l'utopie", en *Archives des Lettres Modernes* (París), 85 (1968).

⁷ Sobre el "reino lejano", véase en Propp la función xv de la *Morfología* y *Las raíces históricas del cuento*, pp. 415-440.

⁸ En el recorrido sintáctico de las *performances* del héroe, conforme la gramática narrativa de Greimas, la adquisición del valor modal del *saber* tiene como consecuencia la atribución del *poder-hacer*. "Éléments d'une grammaire narrative", en *Du Sens. Essais sémiotiques*, París, Seuil, 1970, p. 179. En *Los pasos*, la comprensión de lo real maravilloso (la naturaleza americana) es la mediación necesaria para llegar a la actualización del *hacer* (poético).

alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema". (pp. 201-202).

La creación artística

VISTAS las motivaciones que preparan el episodio de la creación artística en el sistema novelesco de *Los pasos*, resalta clara su posición estratégica en el gran sintagma: es la culminación del proceso reparador, que suprimirá, por último, la carencia primera del héroe (el *querer*). Como etapa final en él, significará la atribución de un valor objetivo: el *hacer* (poético) como *acto* en que se invierten definitivamente los valores modales del *saber* y el *poder* heroicos. La importancia de ese significado en el plano funcional y semántico permitirá entender cómo Carpentier, mediante la contextualización narrativa, despliega el sentido crítico y metacrítico del acto creador.

Veamos, para empezar, cómo se registra en la novela el surgimiento de la obra, durante una de las noches del Diluvio en Santa Mónica de los Venados:

Al cabo de algún tiempo de sueño ... me despierto con una rara sensación de que, en mi mente, acaba de realizarse un gran trabajo: algo como la maduración y la compactación de elementos informes, disgregados, sin sentido al estar dispersos, y que, de pronto, al ordenarse, cobran un significado preciso. Una obra se ha construido en mi espíritu: es "cosa" para mis ojos abiertos o cerrados, suena en mis oídos, asombrándome por la lógica de su ordenación. Una obra inscrita dentro de mí mismo, y que podría hacer salir sin dificultad, haciéndola texto, partitura, algo que todos palparan, leyeran, entendieran. (p. 203).

Este momento describe lo que se suele designar como *inspiración*: ese momento singular de la experiencia poética que la tradición literaria occidental ha celebrado ora como una manifestación del poder divino, ora como un fenómeno de la subjetividad del poeta. Carpentier retoma uno de los motivos persistentes de esa tradición —la nocturnidad y la soledad— pero tratará de racionalizar el proceso de concepción de la Obra, al margen de la perspectiva teológica clásica y de la subjetividad romántica, y, más concretamente, en el marco de una *polémique cachée* con el surrealismo. El artista de *Los pasos*, en el momento de la inspiración, se en-

cuentra despierto y lúcido, contrariando ciertos postulados centrales (bretonianos) sobre la escritura automática: se abstiene de aquella semiconsciencia del estado onírico, y tampoco lo afecta cualquier "pérdida de identidad" o deslizamiento del yo, mediante su desvinculación del mundo exterior. Su estado de inspiración no es "receptivo", dentro de aquella pasividad que Breton postuló como necesaria para la irrupción, sin mediaciones, de la poesía como presencia afortunada e "inmediata".⁹ El artista carpenteriano, por el contrario, se encuentra en plena posesión de su yo (en una "euforia [que] se nutre de conciencia", conforme dice más adelante) y señala que la Obra se le manifiesta como el producto de una "maduración y compactación de elementos informes". O sea: es el *trabajo* del individuo, ordenado y resultante de su experiencia y conocimiento de la realidad circundante (lo real maravilloso, de ahí la importancia del aprendizaje, la adquisición de la *saber*, como veníamos señalando). Verifíquese, además, cómo Carpenterier insiste en la concretez (visual, auditiva) de la Obra, precisamente para contrariar la irracionalidad de la escritura irreflexiva de los surrealistas. Y en una alusión más directa a los desórdenes mentales provocados por los surrealistas para "dejar que la mano escribiera" sin interferencias y como una potencia independiente, dice el narrador-protagonista: "y hay ya, en mi cerebro, una mano que tacha, enmienda, delimita, subraya. No tengo que regresar de una embriaguez para poder concretar mi pensamiento . . ." (p. 203).

Si la polémica de Carpenterier con el surrealismo había significado, desde la publicación del famoso Prólogo a *El reino de este mundo* (1949), una toma de posición ideológica dentro del americanismo,¹⁰ en *Los pasos* el tema de la creación artística permitirá transfigurar esa posición en un mimodrama crítico con elaborada simbología narrativa. Los atributos y la predicación de Mouche son un ejemplo de ese proyecto: es la astróloga que "se había formado intelectualmente en el gran baratillo surrealista" (p. 27) y performará la fábula el papel de agente del Daño, al inducir al protagonista a firmar un contrato fraudulento con la universidad. Representa así la fuerza enajenadora que en el cuento maravilloso es encarnada por el Agresor. La connotación cultural de esa figura logra su máximo efecto crítico y poético precisamente en el acto

⁹ Sobre los postulados de la escritura automática de Breton, véanse, además de los *Manifestos* de 1924 y 1930, sus *Entretiens*, París, Gallimard, 1952. Sobre la inspiración y los surrealistas véanse los dos hermosos ensayos de Maurice Blanchot en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955, pp. 235-240, y *La part du feu*, París, Gallimard, 1949, p. 99 ss.

¹⁰ Sobre esa cuestión, véase mi "Carpenterier y el surrealismo", en *Revista de la Universidad* (México), 5 (1981), pp. 2-10.

creador: por ser éste una forma de reparación del Daño, se manifiesta como una consecuencia de la Victoria sobre el Agresor. Escribir, componer una obra, contrariando los postulados básicos del movimiento surrealista sobre la inspiración, se performa simbólicamente, como una actividad que rescata el Bien contra las fuerzas del Mal.

Pero es acaso en la dimensión antropológica que Carpentier inscribe su teoría de la creación artística como una confrontación con las búsquedas surrealistas. Si en éstas la escritura automática pretendía alcanzar la pureza del lenguaje, la palabra en estado puro por el dictado de la interioridad, Carpentier señala el camino inverso. El artista de *Los pasos* desea, igualmente, la palabra original y trata de reivindicarla en la partitura del *Treno* que comienza como "un poema muy simple, hecho con vocablos de uso corriente, sustantivos como *hombre, mujer, casa, agua, nube, árbol*, y otros que por su elocuencia primordial no necesitarán del adjetivo. Aquello sería como un verbo-génesis". (p. 204). Ese desnudamiento del lenguaje implica la tentativa de recuperar el Origen, mediante la momentánea (re)identificación de la palabra con su referente en una perfecta unidad.¹¹ Pero esa búsqueda toma como paradigma un hecho cultural concreto, el canto del hechicero, escuchado por el protagonista con el asombro de un regreso a la "noche de las edades", allá en el Paleolítico redescubierto en la selva tropical. "Ante la visión de un auténtico treno —dice el narrador— renació en mí la idea del *Treno* con su enunciado de la palabra-célula, su exorcismo verbal que se transformaba en música al necesitar más de una entonación vocal, más de una nota, para alcanzar su forma —una forma que era, en ese caso, la reclamada por su función mágica..." (p. 206). El artista moderno no puede, obviamente, recuperar esa función mágica de la palabra-célula del ritual, pero sí puede sustituirla por la función estética, que permite legitimar su inserción en la combinatoria de un nuevo discurso. Se podrá alegar que Carpentier no hace más que tematizar las ilusiones que derivan del dilema del artista moderno consciente de la ruina del lenguaje, pero no se puede soslayar que su teorización se reviste de un argumento del orden referencial (implícito, por supuesto, en la ficción novelesca), cuya validez estaba vigente en los años de la escritura

¹¹ Con perspectiva psicoanalítica, al analizar *Los pasos*, Eduardo González aborda la relación entre el deseo de erradicar la reflexividad (mediante la "adecuación entre lo nombrado, el nombre y su función") con el tema de la culpabilidad y el deseo de usurpar el lugar paterno. El episodio de la composición del *Treno*, el autor lo interpreta como "la fase final del asedio al lugar del padre", *Alejo Carpentier, tiempo del hombre*, Caracas, Monte Ávila, 1978, pp. 144-146 y 154-156.

de *Los Pasos*. El "embrión de sonata" que el protagonista reconoce en el canto del hechicero —el cual aparece convenientemente situado en una época muy anterior al surgimiento del *homo sapiens*, conforme lo señalarnos anteriormente— no es otra cosa que el *arquetipo del arte musical*, que Carpentier utiliza para ilustrar una específica tesis de musicología. Se trata del "origen de la música", formulado por Jules Combarieu en su *La musique et la magie* (1909), quien lo sitúa en los encantamientos mágicos observables entre los pueblos primitivos de África y América.¹² Entre los tipos de encantamiento que enumera el musicólogo francés, Carpentier elige uno de los más universales —por ser transhistórico y transgeográfico—, que usan los hechiceros para curar la mordedura de un crótalo. La tesis musicológica de Combarieu, dramatizada en el episodio del "Nacimiento de la Música" en *Los pasos*, consiste en identificar, en el paso de la palabra al canto, el estado embrionario de la música.¹³ El canto mágico —anota Combarieu— tiene como característica principal la unión de la melodía a palabras ininteligibles al iniciado y añade:

dans sa structure musicale, il obéit... à une des lois les plus importantes en matière, encore observée par des compositeurs modernes: *l'imitation* (au sens aristotélicien du mot) en vue d'une action à exercer sur le semblable par le semblable... Il contient, à l'état embryonnaire, tout ce qui, plus tard, constituera l'art proprement dit.

¹² Entre los varios tratados de Jules Combarieu sobre la música, no hemos podido dar con *La musique et la magie* (París, A. Picard, 1909), que contiene el texto musical de diversos encantamientos. Nuestras referencias se limitan aquí a *La musique. Ses lois, son évolution*, París, Flammarion, 1907, capítulo V, pp. 93-112 y, sobre todo a su *Histoire de la musique*, París, Armand Colin, 1913, tomo I. En éste, la abundante documentación sobre los rituales mágicos —tanto de los pueblos antiguos como de los prunitivos "modernos" (pp. 10-21)—, permite confrontarlos satisfactoriamente con el que describe Carpentier al final de la jornada xxiii de *Los pasos* (pp. 176-177).

¹³ A nuestro entender, tendría escaso resultado crítico discutir si la escena que allí describe Carpentier es libresca o se basa en su experiencia real, de sus viajes de 1947 ó 1948 a la selva venezolana. Por cierto, él mismo registra en la "Nota" al final de *Los pasos* que "Un explorador grabó fonográficamente —en disco que obra en los archivos del folklore venezolano— el Tren del Hechicero" (p. 268). Pero la verdad referencial de ese dato autobiográfico es para nosotros menos relevante que el hecho de que Carpentier haya autenticado la escena que describe en la verdad referencial científica de la tesis de Combarieu. O sea, nos interesa la *actitud cultural* del autor, antes que comprobar sus biografemas en el texto de la novela.

Une de ses régles essentielles, restée fondamentale dans la musique moderne c'est la repetition des formules, le rythme.¹⁴

Recuperación del origen, no ya en el sentido metafísico sino histórico, mediante el conocimiento de la realidad antropológica de América, el *Treno* es el texto moderno que pretende restituir la voz de los comienzos, en la primigenia unión de la poesía y la música que se hallaba en el canto mágico, encantador, de los pueblos primitivos.¹ Así, tanto por sus implicaciones culturales (americanistas), como por esta asociación originaria entre la palabra y el canto, el texto que compone/escribe el héroe en la selva configura una *summa* de los proyectos ideológico y estético del propio Carpentier en *Los pasos*. Para examinar esa función metatextual del episodio de la creación artística —y sobra decir que contiene elementos autobiográficos— veamos primero cómo el narrador describe la estructura del *Treno* para luego verificar su correspondencia especular con la novela.

El texto musical que se inspira en el encantamiento mágico se estructura a partir de un "verbo-génesis", pronunciado por un corifeo que, acentuando y repitiendo ciertas palabras, crea un ritmo. El coro tratará de generalizar tal ritmo, y la orquesta, de diversificarlo y matizarlo. En ese esquema formal, se prevé la polifonía (el coro para enriquecer el movimiento contrapuntístico. Como síntesis de los principios estructurales de ese texto, cuyo fin es "acoplar la palabra y la música", el narrador formula "la coexistencia de la escritura polifónica y la de tipo armónico, concertadas, machihembradas, según las leyes más auténticas de la música" (p. 205). En cuanto al aspecto pragmático de su discurso musical (de comunicación con el destinatario), el autor prevé, por la simplicidad del enunciado, la fácil percepción de la simultaneidad de planos, generada por un desarrollo lógico de la palabra-célula (cf. pp. 205-206).

¹⁴ J Combarieu, *Histoire de la musique*, p. 8. En la descripción de cómo se produce el canto a partir de las palabras, el musicólogo francés explica la función de las simetrías en las entonaciones y alteraciones de sonidos, los sacudimientos de las unidades frásicas, aliteraciones, choques y entrechocos de sílabas (*Ibidem*, p. 11, sobre todo).

¹⁵ Al respecto, dice Combarieu: "La musique et la poésie, tour à tour divergentes et parallèles, sortent de la magie orale comme les cornes de la lyre sortent de la base de l'instrument". (*Ibid.*, p. 3). Y confirma ese origen común en la etimología: verso, canto, magia (*carmen*, *canere*, *charme*) son la misma palabra. El paso de la encantación a la poesía tuvo el ritmo como base y fueron los primeros poemas obras religiosas, cantadas y dotadas de ritmo, como las fórmulas mágicas (*ibid.*, p. 7).

Sin pretender realizar aquí una correlación término a término entre la cantata y el discurso novelesco,¹⁶ pueden entrecruzarse, sin embargo, algunas similitudes en cuanto al principio estructural de combinación de la polifonía con la armonía. En el discurso novelesco de *Los pasos*, el juego contrapuntístico puede verse en el diálogo entre el esquema fabular del cuento maravilloso con las transformaciones realistas que "modernizan" las funciones proppianas. El doble viaje —progresivo por el espacio y regresivo por el tiempo— pone en juego dos códigos, el realista y el maravilloso, para lograr una combinatoria no disyuntiva en el discurso novelesco, como si fueran dos "voces" en fuga, concertadas para performar una totalidad.¹⁷ A ese contrapunto básico (de dos modalidades narrativas, una arcaica, otra moderna) deben agregarse una serie de otras "voces" (textos) que se intersecan en el discurso novelesco: desde los mitos de Sísifo y Prometeo, el *Popol-Vuh*, *El libro de los libros del Chilam-Balam*, *la Odisea*, la crónica de la Conquista, la utopía clásica, los viajes exploratorios por la selva venezolana, hasta las obras de ficción contemporáneas que tomaron la selva como escenario, el surrealismo, los ensayos sobre la cultura americana, los tratados de musicología... El inventario del *corpus* literario anterior o sincrónico, intertextualizado en *Los pasos* parece interminable.

Novela polifónica, de pluralidad de voces, opuesta a la unidad de conciencia de la novela monológica, según la definición de Bajtin, *Los pasos* es un contrapunto de textos, un mosaico de citas que

¹⁶ Profundo conocedor de musicología, Carpentier realizará el acoplamiento de la música y la palabra en *El acoso* (1956), novela cuya acción se desarrolla al compás de la *heroica* de Beethoven. Conforme él declaró, esta novela tiene "la forma de sonata: primera parte, exposición, tres temas, diecisiete variaciones y conclusión o coda". ("Confesiones sencillas de un escritor barroco", entrevista en Cuba, abril, 1964, p. 33). El cotejo preciso del texto de *El acoso* con la *forma-sonata* fue realizada por Emil Volek, quien ha descodificado los temas, variaciones y juegos contrapuntísticos del desarrollo del enunciado narrativo con las frases musicales (Cf. "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso*, de Alejo Carpentier", *Philologica Pragensia*, 1 (1969), pp. 1-24).

¹⁷ Guy Michaud considera la fuga como la estructura temática más compleja e inteligente que la música ofrece y sugiere sus analogías con la novela: "Il suffira d'identifier les principaux thèmes d'un roman avec le sujet, le contre-sujet et la réponse et de les rattacher aux différentes voix qui les présentent tour à tour réconstituer le schéma fugué de ce roman". *L'oeuvre et ses techniques*, París, izet, 1957, pp. 129-130. La sugerencia que hacemos del contrapunto narrativo es una relación de frase y contrafrase en una perspectiva funcional macroestructural, que recorta los dos grandes "temas" de la novela. el mito y la historia.

recorren, como el propio héroe, los senderos de la cultura occidental e indígena.¹⁸

Así como en la composición musical las variaciones instrumentales del elemento melódico se someten a las leyes de la armonía —conforme el artista-narrador propone para su *Treno* (p. 205)—, la narrativa también se deja regir por las leyes más auténticas del relato, la consecución y la consecuencia. La disposición acorde de los sonidos en aquélla se convierte en el ordenamiento lógico de las funciones en ésta; la armonía musical se traduce en la sucesión causal de los acontecimientos, que obedecen a una limitación (pero mantienen cierta libertad) del número de funciones de la morfología proppiana, así como el orden de sucesión de las mismas.

También en el plano del contenido se descubren las analogías entre la cantata y la novela. El "verbo-génesis" que da forma al contenido es el texto de la *Odisea*, en español y aliviado de su retórica solemne (cf. pp. 208-209). El título de la obra se correlaciona con el mensaje, conforme al propósito del artista: el exorcismo de la muerte del canto fúnebre se adapta al sentido de resurrección, de vuelta a la vida, de fuga de "allá" (p. 207), o sea, de la civilización, que permite al Autor conservar el sentido de liberación prometeica de su viejo proyecto de composición (el *Prometheus Unbound*). Del mismo modo que el canto del hechicero, el texto de Homero se presta a la configuración del contenido del discurso musical: se asocia al regreso del héroe a los orígenes, tras muchas pruebas y peripecias.¹⁹ Como en la novela misma, que narra la aventura del héroe en las jornadas de un diario, el proyecto de la cantata es autobiográfico: contar un viaje de regreso, de fuga de las fuerzas aniquiladoras.

¹⁸ Sobre el concepto de polifonía dialogismo, véase Mijail Bajtin, *La poétique de Dostoevski*, París, Seuil, 1970, caps. I y V. Sobre las lecturas de Carpentier intertextualizadas en *Los pasos* interesan los estudios de Klaus Müller-Bergh, *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*, Nueva York, Las Américas Publishing Co., 1972 y Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.

¹⁹ Aunque el narrador atribuya a la falta de opción el uso de *La Odisea*, regalada por el griego Yannes, en realidad la novela "prepara" en varios pasajes la elección del texto de Homero: un verso recitado por Yannes le estimula al héroe la aproximación a Rosario (p. 128); Polifemo es el nombre del dogo tuerto de los mineros (pp. 136-137); las andanzas de Yannes le evocan el espíritu aventurero de Ulises (p. 146); el modo como el griego prepara la carne para asar reproduce el gesto arcaico de Eumeo (p. 150); la partida de Yannes, con el remo al hombro le recuerda otra vez la estampa de Ulises (p. 180); el goce edénico en la selva sugiere equivalencias con las delicias de los marineros en el país de los lotófagos (p. 190).

Pueden aún verificarse otras analogías entre el *Treno* y la novela: en uno y otra hay el *dux*, la voz que conduce el enunciado, el corifeo-narrador, de signo personal en la narración y el canto; el título *Treno* de la cantata tampoco es fortuito: además de la idea de regreso, ya apuntada, hay conexión histórica entre los elogios fúnebres y la prosa. Los trenos de la Antigüedad tuvieron un papel relevante para la codificación de este género. Señalan el pasaje del verso a la prosa y, con esos cantos fúnebres, ésta tiene acceso al estatuto literario, que antes del siglo V sólo se concedía a la poesía. El género epidíctico que constituyeron los trenos se caracterizó, conforme explica Roland Barthes, por el aspecto ornamental de la prosa y, en la era moderna, es la novela el género que incorpora esa "prosa-espectáculo".²⁰

Las sucesivas pistas de identificación del texto musical (una cantata que restituye la prosa primera, de canto fúnebre) con el texto novelesco (la prosa-espectáculo cuyo origen es el mismo canto) dejan una cuestión en suspenso: ¿por qué "disfrazaría" Carpentier la verdadera identidad del texto que escribe? ¿Por qué es la novela sustituida por otra obra? Recuerdese que, al comienzo del capítulo cuarto, el narrador revela que está escribiendo una novela durante el viaje, sin volver a mencionarla después. ¿Se habría olvidado de este detalle o la inclusión del *Treno* se presta a otros objetivos?

En primer lugar, se puede aducir la necesidad lógica de correlación en el relato, a nivel funcional: la alienación programada en la apertura de la novela incluía, como ya vimos, el abandono de la cantata *Prometheus Unbound*, lo cual genera la expectativa de una reparación-supresión correlativa al motivo introducido (escribir una pieza musical). Por eso, la escritura de una novela no cumpliría cabalmente la propuesta motivacional de la fábula. En el plano predicativo es igualmente necesaria la correlación: el héroe de *Los pasos* es un musicólogo y compositor, no un novelista, lo que hace previsible y verosímil la creación de una obra de su esfera cualificativa. Siendo así, escribir una novela se convertiría

²⁰ Barthes atribuye a Gorgias la autenticación de los trenos como discurso sabio y objeto estético: "Les Éloges funèbres (thrènes) composés d'abord en vers, passent à la prose . . . ; ils sont, sinon écrits (au sens modernes du mot), du moins appris, c'est à dire, d'une certaine manière, fixés; ainsi naît un troisième genre (après le judiciaire et le délibératif), l'épidictique: c'est l'avènement d'une prose, décorative d'une prose spectacle. Dans ce passage du vers à la prose, le mètre et la musique se perdent". ("L'ancienne rhétorique", *Communications* 16 (1970), p. 176), J. Combarieu, en el capítulo VII, de su *Histoire de la musique* (pp. 61-82), indica diversos ejemplos de trenos en la antigüedad griega.

en un "ruido" en la comunicación textual, como si la novela "desentonara".

Esas explicaciones sólo atienden, sin embargo, a una parte de la cuestión. Resta saber por qué el deliberado propósito de Carpentier de constituir con la creación artística un *analogon* de su propio texto. La finalidad estética parece justificar la inserción de la obra-dentro-de-la-obra: el autor de la novela promueve, mediante el texto de su personaje, una analogía temático-estructural con el texto que escribe, de modo que active nuestra percepción de su sentido y de su forma. Especie de miniatura del texto que la contiene, la cantata condensa, con simetrías y paralelismos, como en el proceso metafórico, la totalidad significativa del universo novelesco. Dispositivo de la lectura, pues, que faculta al lector el pleno "entendimiento de lo creado", al aproximarlo a la experiencia poética de su autor con el simulacro de la de su personaje.

Los resultados estéticos de esa teoría de la creación artística incluyen la dimensión autorreflexiva del trabajo escritural de *Los pasos perdidos*. Como metatexto, la cantata instala un segundo grado en el territorio de la ficción, para comentar el propio acto productor de la misma y poner de relieve las intenciones significantes de la novela.²¹ Carpentier, musicólogo y novelista, retoma el procedimiento de la "repetición en abismo" del relato en el relato —de tan larga tradición literal— para tematizar su posición americanista en un texto que se remonta a la confluencia entre el canto y la palabra, y compendiar así su máxima ambición creadora. El episodio de la composición artística es una manera del texto novelesco de autodecirse y, al reducir a cero la distancia entre lo producido y la producción, proporciona una notable correlación entre la forma y el contenido. Es el momento en que la reparación del Daño infligido al héroe aparece decididamente absorbida en la narración. En el punto terminal de la búsqueda heroica de la identidad en lo real maravilloso americano, *contar* (escribir/componer) se transfigura en la más plena restitución de los valores enajenados.

²¹ Hay otro momento metalingüístico en *Los pasos*, relativo a la asociación texto/música, cuando el protagonista trata de identificar su experiencia selvática con "una sinfonía que estamos leyendo al revés" (p. 174). El episodio de la composición del Treno es, sin embargo, el momento de la plena reflexividad mediante la práctica de la "mise en abyme". Sobre este procedimiento y sus efectos metadieгéticos o metaficcionales, hay numerosos estudios, entre ellos: G. Genette, *Figures II* y *Figures III*, ambos por: París, Seuil, 1969 y 1972. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire*, París, Seuil, 1977 y Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Nueva York, Methuen, 1984, 1a. ed., 1980.