

## EL BARROCO EN LOS PASOS PERDIDOS

Elisa Trejos Montero

### ABSTRACT

This study of *Los pasos perdidos* is structured around five characteristics of the baroque style in novels: the pictorial aspects, the elements related to perspective, darkness, the open nature of the work, and its unity. The analysis takes into account the elaboration of the musical components of the language employed, its syntax, its imagery, and its symbols.

“Nuestro mundo es barroco por el enrevesamiento y complejidad de su naturaleza y vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos sometidos todavía” (1).

“La descripción de un mundo barroco ha de ser barroca, es decir, el qué y el cómo se compaginan ante una realidad barroca” (2).

“El objeto vive, se contempla, se deja sopesar. Pero la prosa que le da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca” (3).

Alejo Carpentier se ha ocupado de este mundo, y ha tratado de entenderlo tal cual es, con sus enrevesamientos y complejidades, su exuberante variedad cromática, su vida desbordante. Ha captado esta realidad barroca, y ha utilizado técnicas barrocas también para plasmar legítimamente los contextos latinoamericanos (4). El objeto de este trabajo es el de analizar las constantes barrocas presentes en las descripciones de la naturaleza selvática de *Los Pasos Perdidos*, considerando que el tema de la naturaleza preside toda obra barroca auténtica (5). Organizamos nuestro material alrededor de cinco características básicas de barroco: lo pictórico, lo profundo, lo oscuro, lo abierto y lo unitario (6).

### PARTE 1

#### Lo pictórico (6)

El barroco tiende a crear un mensaje pictórico no lineal, adonde se llega a través de enrevesados caminos, por medio de múltiples enfoques y de diversas técnicas. Cada objeto, independientemente de su tamaño, trasciende y exige la debida aten-

ción (7). Jugando con detalles y objetos colosales, con musgos microscópicos y obeliscos monumentales, Carpentier logra una visión pictórica de la selva. No es un hombre, ni una montaña, ni un valle determinado lo que conforma la línea principal de la prosa. Es un paisaje difuso, lleno de espejismos y mimetismo, el que se toca, se huele, se oye, se ve y se degusta. Es una selva llena de vida y de variedad, que a la vez que abruma y crea una sensación de impotencia humana, impacta por su esplendor y exuberancia.

#### 1. Imágenes

El paisaje aparece ilimitado, incommensurable, infinito. No tiene márgenes ni contornos definidos, y se funde con sus alrededores.

“Sin pensar en ellos contemplo esta llanura inmensa, cuyos límites se disuelven en un leve oscurecimiento circular del cielo” (8). (p. 133)

“...el amanecer se insinúa con grisallas de lluvia, en una claridad indecisa que nunca parece augurar un día despejado”. (p. 192)

“Al pie de los paredones verdes, grises, negros, cuyas cimas parecen diluirse entre brumas, los helechos sacuden el leve cierzo que los esmalta”. (p. 224)

“En planos de evanescencias, que se definían por el mayor o menor ensombrecimiento de sus valores, se divisaban otras Formas...” (p. 202)

El énfasis en la capacidad mimética de los objetos se hace patente, confundiendo los con la natu-

raleza que los rodea, haciendo difícil la tarea de discernir hasta donde llega cada cual.

"Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho. Los caimanes que acechaban en los bajos fondos de la selva anegada, inmóviles, con las fauces en espera, parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas...

La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis". (pp. 194-195)

Es constante también la alusión a espejismos.

"Al cabo de algún tiempo de navegación en aquel caño secreto, se producía un fenómeno parecido al que conocen los montañeses extraviados en las nieves: se perdía la noción de la verticalidad, dentro de una suerte de desorientación, de mareo de los ojos. No se sabía ya lo que era del árbol y lo que era del reflejo. No se sabía ya si la claridad venía de abajo o de arriba, si el techo era de agua, o el agua suelo: si las troneras abiertas en la hojarasca no eran pozos luminosos conseguidos en lo anegado". (pp.189-190)

El dibujo del paisaje toma características cinematográficas, con acercamientos y miradas panorámicas vertiginosas. Todo es perspectiva, y con igual interés se describe la inmensidad de la llanura que el pequeño tronco podrido en las márgenes del río. Si bien hay una gran tendencia a enfatizar los amplios espacios exteriores, no se minimiza la importancia de lo diminuto.

"Asomado a una oquedad en la que apenas pudiera oclutarse un niño, contemplo una vida de líquenes, de musgos, de pigmentos plateados, de herrumbres vegetales, que es, en escala minúscula, un mundo tan complejo como el de la gran selva de abajo. Hay tantas vegetaciones distintas, en un palmo de humedad, como especies se disputan allá el espacio que debiera bastar para un solo árbol".

(pp. 223-224)

Lo sensorial tiene un lugar preponderante en las descripciones de la selva. Imágenes evocadas a través de todos los sentidos contribuyen a crear sensaciones fuertes y complejas.

"Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, del lodo eterno, de la glauca fermentación, debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente, como un fango que hubiera sido amasado con vinagre y carroña, y sobre cuya aceitosa superficie caminaban insectos creados para andar sobre lo líquido: chinches casi transparentes, pulgas blancas, moscas de patas quebradas, diminutos cínifes que eran apenas un punto vibrátil en la luz verde -pues tanto

era el verdor atravesado por unos pocos rayos de sol, que la claridad se teñía, al bajar de las frondas, de un color de musgo que se tornaba color de fondo de pantanos al buscar las raíces de las plantas". (p. 189)

Vemos el color café del barro, el verde claro del fermento, la oscuridad de las aguas estancadas, la transparencia de los insectos, el brillo del rayo de luz teñido de verde musgo, el color del fondo del pantano, y el relumbro de la superficie aceitosa y olemos la podredumbre. Oímos las vibraciones de los mosquitos y gustamos el sabor agrio del vinagre. En oraciones largas, como la anterior, o en oraciones más breves, apela Carpentier a todos los sentidos.

La gama de colores del paisaje rebasa el espectro cromático básico (color ceroso, rojo dorado, pardo, tornasol, lapizlázuli, plomo, obsidiana, ópalo, mercurio, herrumbre, pátina, ocre, granito rosa, musgo, basalto, encarnado, hulla, pizarra, etc.). Hay colores que se expresan por medio de frases completas ("color fondo de pantanos", "ramazón que se tornasolaba", "color que encanecía la madera") reuniendo palabras que normalmente no aparecen juntas (el "blanco verde", el "verde cerrado"); o derivando adjetivos de los comúnmente conocidos ("blanquecidos"). Se enuncia el color de un objeto también por medio de metáforas (hojas como antifaces de terciopelo, fortalezas de obsidiana, y larvas con carne de zanahoria).

Dentro de todas las imágenes resaltan también las sonoras, logrando acercarnos a la exhuberancia de la naturaleza, al poder telúrico de la selva. A su vez la ausencia de ruidos o sonidos apaga el bullicio de lo circundante. Hay un uso frecuente de sustantivos poco comunes con connotaciones sonoras ("grita," p. 198; "borborignos," p. 191; "salomas," p. 134), y la agrupación de sustantivos diferentes para crear un solo ruido.

"Hubo como gritos de pavo real, borborignos errantes, silbidos que subían y bajaban, cosas que pasaban debajo de nosotros, pegadas al suelo, cosas que se zambullían, martillaban, crujían, aullaban como niños, relinchaban en la cima de los árboles, agitaban cencerros en el fondo de un hoyo". (p. 191)

Aparecen también frases alusivas a sonidos ("selva bramante," p. 199; "maderas torturadas que chillan," p. 200; "truenos rodados y prolongados," p. 200), y enumeraciones de diversos predicados aglomerados después de un solo sustantivo con la finalidad sonora.

"No hay salvación posible para quien caiga en el tumulto que *golpea, levanta, zarandea*, nuestra barca". (p. 199)

Párrafos completos, como la sinfonía de la selva al anochecer, representan mejor que cualquier ejemplo un sin fin de tonalidades sonoras diferentes.

"Y el croar de enormes ranas invadió la selva. Las tinieblas se estremecían de sustos y deslizamientos. Alguien, no se sabía dónde, empezó a probar la embocadura de un oboe. Un cobre grotesco rompió a reír en el fondo de un caño. Mil flautas de dos notas, distintamente afinadas, se respondieron a través de las frondas. Y fueron peines de metal, sierras que mordían leños, lengüetas de harmónicas tremulantes y rasca-rasca de grillos, que parecían cubrir la tierra entera" (p. 191)

A su vez la ausencia de ruidos o sonidos apaga el bullicio de lo circundante.

"...ahora, sentado en esta piedra, vivo el silencio; un silencio venido de tan lejos, espeso de tantos silencios, que en él cobraría la palabra un fragor de creación. Si yo dijera algo, si yo hablara a solas, como a menudo hago, me asustaría a mí mismo". (p. 133)

Este silencio profundo implica también inmovilidad ("los cirros inmóviles." p. 133; "Llevo más de una hora aquí, sin moverme." p. 133; "tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento." p. 133; "restos de una necrópolis perdida, donde todo era silencio e inmovilidad." p. 164).

La repetición de consonantes, vocales y palabras completas evoca una sensación de movimiento musical concreta, como en el siguiente caso:

"Al cabo de dos horas de navegación entre *lajas*, islas de *lajas*, promontorios de *lajas*. montes de *lajas*, que conjugan sus geometrías". (p. 187)

El sentido del tacto se explota tanto en imágenes agradables como repulsivas. En una ocasión

"...se agravaba el desagrado de la humedad prendida de las ropas, de la piel, de los cabellos; una humedad tibia, pegajosa, que lo penetraba todo, como un unto, haciendo más exasperante aún la continua picada de zancudos, mosquitos, insectos sin nombre, dueños del aire en espera de los anófeles que llegarían con el crepúsculo".

De igual manera, el lector capta olores de aire fresco y agua cristalina,

"...el mero hecho de aspirar el olor a humedad, a hongos, a lirios salvajes, que allí reinaba, bastaba para enardecer al hombre más austero, aunque fuese capuchino". (p. 165)

## 2. Adjetivos, verbos y sustantivos

El uso magistral de adjetivos, verbos y sustantivos contribuye a caracterizar la prosa carpenteriana como pictórica.

Es común encontrarse con una serie de adjetivos refiriéndose a un solo sustantivo.

"...nubes tan distintas, tan propias, tan olvidadas por los hombres... rectas, inmóviles, monumentales..." (p. 196)

Se presentan además neologismos ("un graznantes vuelo de guacamayos," p. 193) y adjetivos usados con significados poco corrientes ("una piedra larvada," p. 198) que hacen la prosa novedosa. Pero bien se puede afirmar que lo más notorio en estas descripciones de la naturaleza es el cuidado que tiene Carpentier de adjetivar en abundancia los sustantivos importantes, ya sea directamente o con frases adjetivas. La vegetación de la ribera del río

"...hunde sus raíces en el agua, alzando un valladar *inabordable*, absolutamente *recto*, recto como una empalizada, como una *inacabable* muralla de árboles *erguidos*, tronco a tronco, hasta el lindero de la corriente, sin un paso *aparente*, sin una hendedura, sin una grieta. Bajo la luz del sol que se difumina en vahos sobre las hojas *húmedas*, esa pared *vegetal* se prolonga hasta el absurdo". (p. 187)

No es este el momento en que nos detendremos a estudiar las formas verbales en detalle, pero sí nos interesa mostrar que es parte fundamental del estilo de *Los Pasos Perdidos* el uso de múltiples verbos refiriéndose a un solo sujeto. Se crea, entonces, una sensación de atosigamiento, de 'asfixia' física y emocional, propia del mundo ilimitado de la selva.

"...cosas que se zambullían, martillaban, crujían, ahullaban,... relinchaban,... agitaban cencerros..." (p. 191)

Los sustantivos sobresalen con fines puramente estéticos, estilísticos. Hay sustantivos que rebasan toda una significación normal y aunque en ocasiones son usados con su sentido original, adquieren una connotación trascendente. La palabra "Formas", escrita con mayúscula, implica grandiosidad, misterio, irrealidad, majestad. Parecido, en menor

grado, sucede con la palabra "río", que de un cauce con agua se eleva a "granero" manantial y camino" (p. 134) regido por el Código de las Lluvias. El simple árbol pasa a ser "coloso" (p. 194) prehistórico, monumental y milenario.

También vemos ocho o más sustantivos en una misma oración, acumulando objetos dentro de un paisaje común.

"Como los maderos, los palos, las lianas, se reflejaban en ángulos abiertos o cerrados, se acababa por creer en pasos ilusorios, en salidas, corredores, orillas, inexistentes".

(p. 189)

Descubrimos sustantivos nuevos, como "bam-busales", "ensombramiento" (p. 202), "graderíos" (p. 202), "dragonadas" (p. 218), "meteoritas" (p. 217) y "placton" (p. 229). Nos vemos obligados a definir otros, como "grisalla" (¿color gris?, ¿piel de ardilla siberiana?).

"...sobre una vegetación que se envuelve en neblinas, el amanecer se insinúa con grisallas de lluvia, en una claridad indecisa que nunca parece augurar un día despejado".

(p. 192)

En síntesis, podemos afirmar que el valor pictórico de la prosa carpenteriana se logra con una presencia constante de sustantivos, adjetivos y verbos, repitiéndolos donde hace falta, colocándolos en lugares inusitados, resaltándolos, o haciéndolos pasar desapercibidos.

### 3. Epítetos

Dice Helmuth Hetzfeld que los epítetos grandiosos elevan la prosa barroca de lo común a lo sublime (9). Jugando con este tipo de figuras Carpentier exalta la naturaleza, la decora, la dibuja.

"llanura inmensa" (p. 133)

"impasibles y pesados gavilanes" (p. 133)

"antepasado mítico de hombres

por nacer (el venado)" (p. 133)

"árboles gigantes" (p. 134)

"cenotafio bárbaro" (p. 164)

"inconcebibles guijarros" (p. 164)

"enormes y macizas moles de roca negra" (p. 201)

"ramazón monumental" (p. 194)

"valladar inabordable" (p. 187)

La primer característica general del barroco histórico se refleja claramente en las descripciones de la selva de *Los Pasos Perdidos*. A través de imágenes, formas de dicción y epítetos se establece un

paisaje pictórico que tiene valor no solo en sí mismo, sino en los elementos empleados en su descripción.

## PARTE II

### Lo profundo

El mundo, para el barroco, no es fácil de entender. Las situaciones que confronta el hombre diariamente son de carácter trascendental, y él debe 'hacerse' a sí mismo escogiéndolas o apartándolas de su camino. El hombre vive en una constante dinámica de "estar haciéndose" (10). Esta condición de plasticidad del ser humano se da, obviamente, en un tiempo determinado que incluye el pasado, el presente y el futuro. No es sino volviendo al pasado que el ser humano, según Carpentier, encontrará lo profundo de la vida, lo que realmente es esencial en su vida.

El protagonista de *Los Pasos Perdidos* desea volver a la vida primitiva, ruda y sobria (11), para intentar recobrar su inocencia perdida. Echando atrás el reloj de la humanidad, retorna a etapas en que el hombre no estaba contaminado por la 'civilización', y percibe ahí una sociedad admirable, espontánea, natural y auténtica.

"La evidencia de que desconocían cosas que eran para mí esenciales y necesarias, estaba muy lejos de vestirlos de primitivismo" (p. 202)

Tal vez sea incapaz de 'desandar' lo caminado y rehacer sus pasos; tal vez sea cierto que son pasos 'perdidos'. Pero al enfrentarse consigo mismo, al despojarse de la carga alienante del mundo de la ciudad, logra, dentro de una sensación irónica de incompetencia e inutilidad, ahondar en su propio conocimiento para guiar mejor su futuro.

### 1. El tiempo

El tiempo se enfoca en *Los Pasos Perdidos* como tiempo real, que surge de las peripecias del héroe por tierras desconocidas, donde el lector se encuentra con gente que vive en épocas muy distantes a la del protagonista. También se ve como tiempo subjetivo, cuando el protagonista trata de enrollar, en su madeja, el hilo de lo vivido para encontrarle sentido a su existencia. En síntesis, el tiempo en la selva ni se mide, ni se limita en las pá-

ginas de un calendario, ni se ajusta a convencionalismos.

"...las fechas seguían perdiendo guarismos. En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellenando calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números". (p. 206)

"Los años se restan, se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI". (p. 206)

"*El tiempo ha retrocedido cuatro siglos.* Esta es misa de Descubridores, recién arribados a orillas sin nombre, que plantan los signos de su migración solar hacia el Oeste, ante el asombro de los Hombres de Maíz". (p. 206)

Estas descripciones, que se alternan con la narración principal, lo remiten repetidamente a sus raíces históricas -el descubrimiento, la conquista, los adelantados, Manoa, El Dorado, Balboa, la hagiografía de los misioneros mártires- y su pasado personal.

"Y comienza a contarme de gente para mí desconocida: de padres despedazados por los indios del Marañón; de un beato Diego bárbaramente torturado por el último Inca; de un Juan de Lizardi, traspasado por las saetas paraguayas, y de cuarenta frailes degollados por un pirata hereje, a quien la Doctora de Avila, en extática visión, viera llegar al cielo, a paso de carga, asustando a los ángeles con sus terribles caras de santos. A todo esto se refiere como si hubiese sucedido ayer: como si tuviera *el poder de andarse por el tiempo al derecho y al revés.* "Tal vez porque su misión se cumple en un paisaje sin fecha", me digo". (p. 198)

Aunque la estructura de la novela pretende ser la de un diario, una crónica de un viaje con fechas y días, predomina el uso del pretérito imperfecto o "gran tiempo de la añoranza" (12). No son el pretérito simple o el presente las formas verbales dominantes.

"En esta antesala de la Selva, el paisaje se mostraba a la vez solemne y sombrío. En la orilla izquierda se veían colinas negras, pizarrosas, estriadas de humedad, de una sobrecogedora tristeza. En sus faldas yacían bloques de granito en forma de saurios, de dantas, de animales petrificados. Una mole de tres cuerpos se erguía en la quietud de un estero con empaque de cenotafio bárbaro, rematada por una formación oval que parecía una gigantesca rana en trance de saltar. Todo respiraba el misterio en aquel paisaje mineral, casi huérfano de árboles".

(p. 163-164)

Carlos Santander dice que este tiempo corresponde a una actividad reflexiva intensa, a una actualización del pasado, a un borrar de límites entre pasado, presente y futuro (13).

Un último punto se refiere al tiempo, y es la tendencia de Carpentier a detenerse en el instante, a suspender el hilo narrativo y dedicar párrafos, y hasta páginas, a la elaboración literaria alrededor del mimetismo de la flora y fauna en un rincón de la selva, de unas nubes estáticas, de una contemplación absorta de la naturaleza.

"Y encima de todo, como si lo asombroso de abajo fuera poco yo descubría un nuevo mundo de nubes: esas nubes tan distintas, tan propias, tan olvidadas por los hombres, que todavía se amasan sobre la humedad de las inmensas selvas, ricas en agua como los primeros capítulos del Génesis, nubes hechas como de un mármol desgastado, rectas en su base, y que se dibujaban hasta tremendas alturas, inmóviles, monumentales, con formas que eran las de la materia en que empieza a redondearse la forma de un ánfora a poco de girar el torno del alfarero. Esas nubes, rara vez enlazadas entre sí, estaban detenidas en el espacio, como edificadas en el cielo, semejantes a sí mismas, desde los tiempos inmemoriales en que presidieran la separación de las aguas y el misterio de las primeras confluencias". (p. 196)

Pareciera como si el reloj se detuviera, como si la película dejara de rodarse, y el narrador no tuviera ninguna prisa por seguir adelante. Pareciera querer decirnos que ésta es la vida profunda, y no la secuencia de eventos que transcurren en el almanaque.

"Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado, desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito o el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente, en esta llanura sin tiempo". (p. 134)

## 2. Imágenes

Las imágenes relacionadas con la superioridad de lo primitivo sobre lo 'civilizado' son herencia típica del barroco del siglo XVII, y otro aspecto de lo profundo de su mensaje. Transportador en el tiempo y el espacio, el narrador habla de un 'aquí' y un 'allá'.

"Este plancton de la tierra es como una pátina que se espesa al pie de una cascada caída de muy alto cuyo constante hervor de espumas ha cavado un estanque en la roca. *Aquí* es donde nos bañamos desnudos, los de la Pareja, en agua que bulle y corre, brotando de cimas ya encendidas

por el sol, para caer en blanco verde, y derramarse, más abajo, en cauces que las raíces del tanino tiñen de ocre. No hay alarde, no hay fingimiento edénico, en esta limpia desnudez... Hoy he tomado la gran decisión de no regresar *allá*". (p.228-229)

El protagonista decide quedarse 'aquí'.

"Me quedo, pues con toda conciencia de lo que hago. Y al repetirme que me quedo, que mis claridades serán ahora las del sol y las de la hoguera, que cada mañana hundiré el cuerpo en el agua de esta cascada, y que una hembra cabal y entera, sin torceduras, estará siempre al alcance de mi deseo, me invade una inmensa alegría".

(p. 230)

Las ciudades se asocian con hacinamiento de gente, tedio y monotonía. No hay en ellas nada del dinamismo de la selva. Consumen y aniquilan al hombre.

### 3. Repeticiones de sonidos (14)

El concepto de soledad en *Los Pasos Perdidos*, que como el de Góngora se deriva de la palabra portuguesa 'saudade', tiene una connotación de meditación profunda de lo vasto e ilimitado. Carpentier usa el recurso estilístico de la repetición del sonido 's' para ayudar a construir esa sensación.

"El río entra, en el espacio que abarcan mis ojos, por una especie de tajo, de desgarradura hecha al horizonte de los ponientes; se ensancha frente a mí hasta esfumar su orilla opuesta en una niebla verdecida de árboles, y sale del paisaje como entró, abriendo el horizonte de las albas para derramarse en la otra vertiente, allá donde comienza la proliferación de sus islas incontables, a cien leguas del Océano". (p. 133)

La repetición de la 'r', por otra parte, crea la sensación de fuerza, valor, de hondura.

"Entonces, el coloso, nunca salido de la prehistoria, acababa por desplomarse, aullando por todas las astillas, arrojando palos a los cuatro vientos, rajado en dos, lleno de carbón y de fuego celestial, para mejor romper y quemar todo lo que estaba a sus pies". (p. 194)

Las alteraciones de las explosivas 'm', 'b' y 'p' dan la sensación de percusión de sonidos que llegan hasta lo más íntimo de nuestro ser.

"Cien árboles perecían en su caída, aplastados, derribados, desgajados, tirando de lianas que, al reventar, se disparaban hacia el ciclo como cuerdas de arcos". (p. 194)

La repetición de la 's', la 'r' y las consonantes explosivas apuntadas contribuye a darle una verdadera dimensión trascendente a la narración.

### 4. Ironía

El barroco presenta la ironía desde distintos puntos de vista, pero enfatiza el aspecto casi cómico de ciertas situaciones inesperadas. El protagonista hace patente el ridículo al que lo llevó su autosuficiencia.

"Doy media vuelta sobre la piedra cálida, y esto me hace mirar hacia donde varios indios, sentados en torno a Marcos el primogénito del Adelantado, trabajan en obras de cestería. Pienso ahora que *mi vieja teoría acerca de los orígenes de la música era absurda*. Veo cuán vanas son las especulaciones de quienes pretenden situarse en los albores de ciertas artes o instituciones del hombre, sin conocer, en su vida cotidiana, en sus prácticas curativas y religiosas, al hombre prehistórico, contemporáneo nuestro". (p. 231)

El mismo no sabe por qué el contacto con la selva, con lo primitivo, lo hace actuar así. En un mundo donde percibimos las apariencias de las cosas, aunque busquemos su verdadera esencia, es lógico que lo que planeamos se nos derrumbe y nos desconcierte.

Un ágil uso del concepto de tiempo, imágenes que ensalzan la vida sencilla y pura de nuestros antepasados, y la presencia de situaciones irónicas en la narración, ayuda a Carpentier a elaborar una trama profunda, alejada de toda superficialidad y frivolidad. El ser humano no está hecho. Los objetos que lo rodean no son incommutables. Tanto uno como los otros cambian y se desarrollan en la historia.

## PARTE III

### Lo abierto y atectónico

La forma de narración abierta y atectónica consigue un efecto de falta de término, de ausencia de conclusión. Todo lo que se dice o se describe puede ser continuado. El material que ofrece Carpentier se desborda, conmocionando preceptivas tradicionales (15) respecto de la simetría, el equilibrio, etc. De una manera que trata de ser espontánea, el narrador habla sin contenerse. Los detalles del paisaje, como en el ejemplo siguiente, pue-

den ampliarse indefinidamente, sin que se afecte la sensación de sobrecogimiento del protagonista.

"De pronto, rompiendo con esa severidad de lo creado, algún arabesco de la piedra, alguna fantasía geológica, se confabula con el agua para poner un poco de movimiento en este país de lo incommovible. Es, allá, una montaña de granito casi rojo, que suelta siete cascadas amarillas por el almenaje de una cornisa cimera. Es un río que se arroja al vacío y se deshace en arcoiris sobre la cuesta jalonada de árboles petrificada. Las espumas de un torrente bullen bajo enormes arcos naturales, acrecidos por ecos atronadores, antes de dividirse y caer en una sucesión de estanques que se derraman unos en otros. Se adivina que arriba, en las cumbres, en el escalonamiento de las últimas planicies lunares, hay lagos vecinos de las nubes que guardan sus aguas vírgenes en soledades nunca holladas por una planta humana. Hay escarchas en el amanecer, fondos helados, orillas opalescentes, y honduras que se llenan de noche antes del crepúsculo. Hay monolitos parados en el borde de las cimas, agujas, signos, hendiduras que respiran sus nieblas; peñascos rugosos, que son como coágulos de lava -meteoritas, acaso, caídas de otro planeta. No hablamos. Nos sentimos sobrecogidos ante el fausto de las magnas obras, ante la pluralidad de los perfiles, el alcance de las sombras, la inmensidad de las explanadas". (p. 217-218)

El diálogo implícito y el monólogo interior, las metáforas y las hipérboles, las personificaciones, animalizaciones y animaciones contribuyen a crear esta impresión de apertura.

### 1. Diálogo implícito y monólogo interior

Carpentier usa poco diálogo en la excursión del protagonista por la selva sudamericana. Cuando nos enteramos del pensamiento de determinados personajes, o se nos informa de conversaciones sostenidas por ellos, generalmente es el protagonista el que se dirige al lector.

"En el creciente enojo de la espera, fray Pedro vapulea a los que se dejan cegar por la fiebre de las piedras y del metal precioso. Oigo sus palabras con cierto malestar". (p. 197)

Si los personajes hablan directamente, sus intervenciones se limitan a frases explicativas o a cortas exclamaciones. Solo de vez en cuando algún personaje toma la palabra y da un largo discurso, que siempre cobra el aire inconfundible de una redacción escrita (16), de un modo de expresarse muy cercano, casi idéntico, al del protagonista. Esto permite a la gran variedad de comentarios que se hacen en el transcurso de la novela contribuir al desarrollo del personaje principal sin dispersarse.

Tanto el diálogo implícito como el monólogo interior (17) son producto de la visión de Carpentier del ser humano. El ve sus problemas desde adentro, con la indefinición que caracteriza al personaje barroco, y los narra desde ahí. El protagonista vuela, se abre ante el mundo con máxima libertad de palabra, pero sigue siendo el medio por el cual nosotros entramos en contacto con los demás personajes. Al conocer sus vacilaciones y sus dudas personales lo vemos indefinido, pero real sin haber logrado lo que quiere, pero en búsqueda.

### 2. Las metáforas e hipérboles

Carpentier establece relaciones de cosas aparentemente inconexas, dando una concepción diferente de mundo donde el hombre deja de ser el rey de la creación, y pasa al mismo plano de las plantas, los animales, y los objetos que lo circundan. Sin perder su dignidad, se ubica como un ser real de carne y hueso. La mujer deja su pedestal de perfección, y baja a convertirse en una mujer normal.

"...la mujer es toda una mujer, sin ser más que una mujer".

(p. 230)

Este es uno de los objetivos principales del uso de las metáforas e hipérboles en *Los Pasos Perdidos*. Frecuentemente hay exageraciones como las siguientes:

"Y cuando reaparece el griego, son tales los bastonazos que pega el fraile en una laja que, en el acto, nos vemos acurrucados en las curiaras". (p. 198)

"Nada hace ruido, nada topa con nada, nada rueda ni vibra. Cuando una mosca da con el vuelo en una telaraña, el zumbido de su horror adquiere el valor de un estruendo". (p. 133).

La figura de la metáfora une, novedosamente, características de la flora, la fauna, y los objetos creados por el hombre.

"Bajo la luz del sol que se dilumina en vahos sobre las hojas húmedas, esa pared vegetal se prolonga hasta el absurdo, acabando por parecer obra de hombres, hecha a teodolito y plomada". (p. 187)

"...polen...con indecisa navegación de holoturia" (p. 188)

El mundo selvático es exhuberante, desbordante, y tanto la metáfora como la hipérbole se prestan para describirlo.

### 3. Personificación, animación y animalización

En la selva encontramos animales, objetos y plantas con cualidades de seres humanos.

“Muy lejos asoma un venado entre las junqueras de un ojo de agua. Y se detiene, noblemente erguida la cabeza, tan inmóvil sobre la planicie que su figura tiene algo de monumento y algo, también, de emblema totémico. Es como el antepasado mítico de hombres por nacer; como el fundador de un clan que hará de su cornamenta clavada en un palo, blasón, himno y bandera”.

(p. 133)

“La curiara se va aproximando cada vez más a esa ribera cerrada y *hosca*”.

(p. 187)

“Cuando desembocamos en un pequeño estanque interno, que *moría* al pie de una laja amarilla...”

(p. 190)

“Las flautas ríen” (p. 191), “las tinieblas se estremecen” (p. 191), “la claridad busca las raíces de las plantas” (p. 189), “los mangles libran una guerra” (p. 189), “las sombras se llevan los temores” (p. 192), “la claridad está indecisa” (p. 192), “las plantas se acoplan orgiásticamente” (p. 213), “las maderas se encanecen” (p. 172). También vemos objetos con características de animales —“los árboles ahúllan” (p. 194, “el río desarruga su lomo” (p. 200), “las sombras se echan” (p. 228)— y seres humanos degradados como bestias —los prisioneros y el leproso de Santa Mónica de los Venados.

La confusión de las formas de la naturaleza, la manera en que los objetos inanimados cobran vida, rompe el equilibrio entre el hombre —rey de la creación— y lo que está a su alrededor para su servicio. En un lugar donde el bosque se convierte en ciudad, las rocas en animales de piedra, y los desfiladeros en peces, el ser humano forzosamente se reduce a su verdadero tamaño. La confusión entre lo animal, lo vegetal, lo mineral, lo vivo, lo muerto, lo verdadero y lo imaginario le abre un mundo nuevo, dentro de una perspectiva real.

### 4. Sintaxis

Oraciones subordinadas, coordinadas y distribuidas forman períodos extremadamente largos que enfatizan la idea de amplitud y continuidad.

“Y acababa por yacer sobre el humus milenario de la selva, sacando de la tierra unas raíces tan intrincadas y vastas que dos caños, siempre ajenos, se veían unidos, de pronto, por la extracción de aquellos arados profundos que salían

de sus tinieblas destrozando nidos de termes, abriendo cráteres a los que acudían corriendo, con la lengua melosa y los garfios de fuera, los lamedores de hormigas”.

(p. 194)

Esta complejidad sintáctica describe las cosas desconocidas, las sensaciones inconcebibles que depa para la selva. Son construcciones complejas para narrar la complejidad de la selva, para definirla.

### 5. Elementos evanescentes y simbolismo

Elementos evanescentes, inestables, efímeros, ondeantes y fugitivos —agua, espuma, viento, nube, llama, humo, mariposa, ave (18)— preparan al lector para una narración llena de simbolismo. “El estrato inteligible —acción, personajes, ambiente— adquiere... el valor de un campo metafórico con permanente connotación simbólica” (19). Lo urbano representa cualquier metrópoli contemporánea suramericana; la selva, cualquier lugar escondido en el interior de un país; la Convivencia del Séptimo Día, el acto sexual; Puerto Anunciación, la entrada a la selva que encierra lo inesperado; Santiago de Los Aguinaldos, el lugar de peregrinación. Los personajes, a su vez, son símbolos. El caso del protagonista es el más claro, pues ni siquiera sabemos como llamarlo; es el ‘Hombre’ y representa a su género. Los demás personajes poseen una función generalizadora sintetizada por su propio nombre —Pedro, Pablo, Ruth, Marcos, Rosario.

A un nivel más amplio tenemos que el viaje hacia el pasado generará génesis personal en el protagonista. La repetición constante de la palabra Génesis, la mención de los días de la Creación y del Eclesiastés, logran darle todo un contenido bíblico y épico a esta aventura individual. El río, a su vez, se convierte en el medio para llegar a los umbrales de la historia, en camino, granero y vida de la humanidad. El domingo es “el advenimiento del séptimo día”, y el director de orquesta se vuelve el “medidor del transcurso del tiempo”.

Carpentier lleva al personaje principal en una excursión de ida y vuelta a la selva, y lo deja en espera, sin darle una salida definitiva a su búsqueda inicial. La historia narrada es una gran paradoja, y nadie entiende los propósitos del protagonista, comprende lo que logró a final de la novela. Todo se puede resumir en el epígrafe de Quevedo a uno de los capítulos:



“Y lo que llamáis morir es acabar de morir,  
y lo que llamáis nacer es empezar a morir,  
y lo que llamáis vivir es morir viviendo”  
(p. 234)

Según el barroco, toda realidad está inacabada y el lector debe terminar por su cuenta con su desarrollo. Toda narración queda abierta a la imaginación por medio de símbolos, metáforas, hipérbos, personificaciones, y otros recursos estilísticos.

## PARTE IV

### Lo oscuro

En el estilo barroco está siempre presente la falta de claridad por medio de una perspectiva desproporcionada, violentas superposiciones, contrastes y antítesis. Se busca lo velado y lo oculto, reviviendo el mito que subyace en toda cultura. Al mismo tiempo, surge un sentimiento de incompreensión en las relaciones de los personajes con sus congéneres y con la naturaleza.

#### 1. Antítesis

El relato de la selva está lleno de antítesis —lo bello y lo feo, lo inmenso y lo minúsculo, lo claro y lo oscuro, el parecer y el ser, la realidad y la ilusión, la bondad y la maldad, la calma y la tempestad—. Cuenta Fray Pedro que hubo

“...cuarenta frailes degollados por un pirata hereje,... asustando a los ángeles con sus terribles caras de santos”.  
(p. 198)

Contrario a lo que se espera, los mártires ‘asustaban’ con sus caras de santos, que no eran bellas y apacibles, sino terribles. Aparecen también.

“...peñascos rugosos, que son como coágulos de lava...”  
(p. 218)

Si son grandes rocas de piedra, impacta el símil con la palabra ‘coágulo’, que hace referencia a algo líquido, gelatinoso.

Las antítesis se dan también a otro nivel de la narración, contraponiendo pasajes enteros para aumentar su efecto, como cuando el protagonista describe la inmensidad de la llanura y luego dice:

“Desde mi punto de vista de guijarro, de grama...”  
(p. 133)

#### 2. Objetos exóticos

Los objetos exóticos de naturaleza extraña forman un marco indispensable en el relato de la selva. Junto con las antítesis, sitúan al lector en un ambiente misterioso y oscuro, propio del mundo primitivo desde el punto de vista del hombre urbano.

En primer lugar, tenemos aquellos objetos o conceptos nombrados por palabras escritas con mayúscula, sin ser éstas sustantivos propios.

“...Ante la terquedad de la *Muerte*, que se niega a soltar su presa, la *Palabra* de pronto, se ablanda y descorazona. En boca del *Hechicero*, del órfico ensalmador, estertora y cae, convulsivamente, el *Treno* —pues esto y no otra cosa es un treno—, dejándome deslumbrado con la revelación de que acabo de asistir al *Nacimiento de la Música*”.  
(p. 22)

“Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la *Capital de las Formas*”.  
(p. 202)

“Hace dos días que andamos... olvidados de la *Historia*...”  
(p. 216)

El lector se pregunta automáticamente, que será lo que evocan estas palabras más allá de su significado común, y frecuentemente debe satisfacerse con una respuesta subjetiva, con una impresión personal.

En segundo lugar están las ruinas. Fuera de la selva, se mencionan restos de construcciones hechas por el hombre. En la selva la naturaleza adquiere proporciones de ruinas de civilizaciones antiguas, aunque no pasan a ser naturaleza de virgen.

“De trecho en trecho había amontonamientos basálticos, monolitos casi rectangulares, derribados entre matojos escasos y esparcidos, que parecían las ruinas de templos muy arcaicos, de menhires y dólmenes —restos de una necrópolis perdida, donde todo era silencio e inmovilidad—. Era como si una civilización extraña, de hombres distintos a los conocidos, hubiera florecido allí, dejando, al perderse en la noche de las edades, los vestigios de una arquitectura creada con fines ignorados”.  
(p. 133)

En tercer lugar encontramos un sinnúmero de palabras que denominan objetos desconocidos relacionados con la cultura propia de los habitantes de esos parajes —la curiara, los pailones, quena, sinsontle, conuco, váquiro, budare, taguara, baharenque, peyotl, yopo, guayuco, moriche, botuto, teponaxtle, comal y yagua—, y otro tanto de americanismos —carátula, contén, garapiña, tinajero, garañón—.

En último lugar, son exóticas las circunstancias de la trama (un extraño viaje de Europa a América en busca de unos instrumentos musicales primitivos) y exótico el comportamiento de los personajes (Yannes, el Adelantado, Fray Pedro, Rosario, etc.).

Dice Eugenio D'Ors que en los inicios del barroco lo desconocido y extravagante invade la civilización racional y refinada, que no tiene fuerzas para resistirlo. Parecieran aplicarse estas palabras a *Los Pasos Perdidos*.

### 3. Circunlocución de solemne

El escritor barroco debe ser un artífice del idioma. El debe crear su propia manera de decir las cosas.

"Y, sin embargo, el amanecer de la selva renueva siempre el júbilo entrañado, atávico, llevado en venas propias, de ancestros que, durante milenios, vieron en cada madrugada el término de sus espantos nocturnos, el retroceso de los rugidos, el despeje de las sombras, la confusión de los espectros, el delinde de lo malévolo. Con el inicio de la jornada, siento como una necesidad de excusarme ante Rosario por las pocas oportunidades de estar solos que nos ofrece esta fase del viaje".

(p. 192)

"En esta antesala de la Selva, el paisaje se mostraba a la vez solemne y sombrío. En la orilla izquierda se veían colinas negras, pizarrosas, estriadas de humedad, de una sobrecogedora tristeza. En sus faldas yacían bloques de granito en forma de saurios, de dantas, de animales petrificados. Una mole de tres cuerpos se erguía en la quietud de un estero con empaque de cenotafio bárbaro, rematada por una formación oval que parecía una gigantesca rana en trance de saltar. Todo respiraba el misterio en aquel paisaje mineral, casi huérfano de árboles".

(p. 133)

El amanecer en la selva y la entrada a ella se describen con igual ceremonia que una gran catedral o una imponente y majestuosa obra de arte.

Otro aspecto del estilo carpenteriano es el uso del verbo ser. Su singular función alude a estilos literarios empleados en textos sagrados, principalmente en el Génesis. Se siente lo primigenio latir en estas expresiones.

"Acaban de apartarse las aguas, aparecida es la Seca, hecha es la yerba verde, y, por vez primera, se prueban las lumbreras que habrán de señorear en el día y en la noche. Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación".

(p. 218)

"...apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche".

(p. 191)

"Cuando fue la luz otra vez..."

(p. 192)

"Y fue el Año Cero..."

(p. 206)

### 4. El mito

"América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías," dice Carpentier (21). Ya sean ritos, cosmogonías, leyendas, intuiciones, costumbres, o actitudes vitales, lo mítico tiene una presencia real en nuestro continente. Conforma el deseo del hombre de explicar lo que no comprende de estas regiones inexploradas ni de su relación con ellas. Con el propósito de Alejo Carpentier de narrar lo americano, el mito adquiere un lugar preponderante en sus relatos.

La historia del protagonista es la historia de Sísifo.

"Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo..."

(p. 229)

El protagonista trata en vano de dejar su carga personal —falta de carácter y de decisión—, respira por un momento la libertad, y cae derrotado. Acaba diciendo:

"Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo".

(p. 286)

El viaje de Yannes es el viaje de Ulises. Representa la figura clásica del griego que circula por América con *La Odisea*, del aventurero valiente con "sorprendente estampa de Ulises" (p. 151) que no se detiene un momento en su búsqueda. Al final, igual que el protagonista, la vital autenticidad de sus primeros pasos se ha perdido, y lo vence la modernidad (22).

Eventos como el del diluvio, el descubrimiento, la conquista y la colonia, toman características míticas. También los personajes principales, como lo resume Zulma Palermo (23).

Ruth

—el conformismo, la vaciedad, la aceptación de las cargas impuestas por una sociedad.

Mouche	—la actitud intelectualista del mundo contemporáneo, imagen de la burguesa ‘snobista’.
Rosario	—encarnación de elementos vernáculos y ancestrales, representación de lo telúrico, simbiosis mestiza.
El Adelantado	—una posibilidad de abrir el camino hacia adentro.
Fray Pedro	—evangelizador de estas tierras vírgenes.
Montsalvatje	—figura del viejo juglar que acerca a los oyentes a la historia del Dorado.

Ayuda a organizar la narración y le da carácter misterioso y trascendente.

PARTE V

Lo unitario

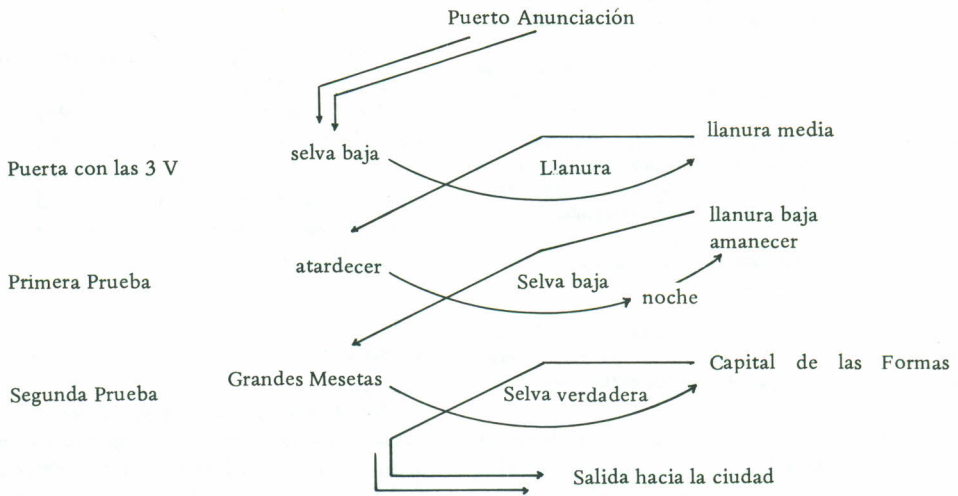
Los conceptos analizados anteriormente parecerían inducir una gran dispersión en torno a la narración. No es así. En la prosa barroca hay una voluntad de síntesis definida. La variedad, lo particular, lo individual, las digresiones aparentes se unen en una visión global del objeto.

Es necesario también mencionar el mito de Prometeo, que fue condenado a sufrir eternamente por sus titánicas aspiraciones (24). Desde el primer capítulo Carpentier cita la obra de Shelley “Prometheus Unbound.” pero en la narración de la selva donde aparece más directamente es en el epígrafe del capítulo segundo, y en un largo párrafo que es como un “Gracias a Dios”, como una afirmación de la vida sobre la muerte.

1. Estructura

En el relato hay un retorno y una ascensión constante, como si el hilo argumental de la obra se fuera desarrollando en forma espiral (25), ensanchándose en elipsis y enroscándose en volutas (26). Se crean nuevos centros de atracción conforme avanza la historia, volviendo al discurso general en un nuevo plano más amplio y más desarrollado.

El mito en *Los Pasos Perdidos* es muy importante, aunque no forma la estructura de la novela.



El episodio de la selva es el evento central de la trama que da cohesión a todos los elementos secundarios. Zulma Palermo opina que, en este sentido, la organización estructural la constituyen líneas no paralelas sino confluyentes, que siguen la misma dirección hacia el objetivo temático (27). Esto da a la novela un enorme abigarramiento barroco. En

otras palabras, los personajes (Mouche, Rosario, el Curador, Ruth, Yannes, Montsalvatje, el Adelantado, etc.—, los eventos —la revolución civil, el problema del divorcio, la profesión tanto de Ruth como del protagonista, etc.—, y las extensas descripciones tienen una relación directa con lo que pasa en la selva. A veces, como en el caso del Curador,

son el motor del viaje; a veces como en el caso del círculo de amigos de Moche, sirven de elemento contrastante con la espontaneidad y autenticidad de la naturaleza.

## 2. Vocabulario

Ya habíamos dicho que el lenguaje se caracteriza, entre otras cosas, por períodos extensos, aprovechamiento máximo de los adjetivos, repeticiones, y uso peculiar de formas verbales.

Ahora debemos apuntar que el vocabulario es uno de los medios más importantes para dar esa visión de conjunto típicamente barroca. Como afirma Klaus Müller-Bergh, Carpentier presenta "dificultades lexicológicas que no se resuelven con el fácil recurso de acudir al Diccionario de la Real Academia" (28), pero dan a la narración una unidad intrínseca acorde con la realidad que vive el protagonista. Aún cuando el autor juega con las palabras para lograr efectos puramente estéticos, éstos tienen un sentido unitario. Enumeraré algunos ejemplos tomados del viaje a la selva:

Cultismos	—cactáceas, anófeles, holoturia, hagiografía, cínife, cenotafio.
Tecnicismos (arquitectura)	—dolmen, menhir, almeares, ábside, teodolito, plomada, arbotante, troneras, almenas, armazón, bisel, cipo.
Tecnicismos (música)	—cobre, oboe, flauta, harmónica, sáloma, lengüetas, órganos, tuberías.
Neologismos	—lagunato, graznante, placton, bambusal, larvada, graderíos, ensombriamiento, jalonada, meteoritas, dragonadas, laulaus, lepidosirenas.
Palabras con uso poco común	—seguimiento (de un rayo), tanino (raíces del...).
Palabras con una gran carga estética	—borborignos, grita, carantoña, turbamulta, gimnotos, pátina, limalla, y la mayoría de los indigenismos.

La riqueza del vocabulario se ve también en la gran cantidad de palabras referentes a la flora, la fauna, y al agua. En los pasajes seleccionados que hablan específicamente de la selva, que no pasan de 20 páginas (29), impresiona la variedad de palabras.

fauna —gavilanes, dragones, laulaus, lepidosirenas, anacondas, monos, garzas, colibríes, venados, larvas, insectos, lagartos, erizos, camaleones, hormigas, termes, guacamayos, garzones, dantas, sapos, caimanes, saurios, pájaros, gavilanes,

moscas, arañas, venados, codornices, manatíes, dantas, cenotafios, ranas, culebras, liendres, pulgas, cínifes, grillos, pavo reales.

flora —hojas, troncos, palmeras, matojos, árboles, gramíneas, bambúes, maderos, ramazones, malezas, frutos, palos, lianas, frondas, morichales, sarmientos, bosques, bejucos, plantas, hongos, cortezas, flores, yopos, amarantos, madrêporas, algas, lirios acuáticos, boscajes.

agua —ensenadas, cascadas, agua inmóvil, río, ojo de agua, lluvia, nube, océano, corriente delgada, torrente, manantial, cataratas, ondas de poco cauce, saltos, pozos, lagunatos, escarcha, nieves, rápidos, lagos.

## 3. Alusiones eruditas

Los capítulos 1, 2 y 3 de *Los Pasos Perdidos* son los que tienen más referencias eruditas. En medio de la civilización, el hombre está inmerso en producciones culturales de rigor académico —arquitectónicas, musicales, poéticas (30). Conforme se aleja, se reduce el ámbito de éstas alusiones. En la narración de la selva son menos frecuentes, menos diversas, y más cortas —el mundo de Bosco (p. 202), el Génesis, la Doctora de Avila (p. 198), la *Odisea*, Genoveva de Brabante, Palectrina, Esquilo y Autolicos—.

En las secciones que se desarrollan en la selva se hace también referencia a Hécuba, a los barqueros del Hades, la Canción de Rolando, el Monte Alban, Macbeth, Raimundo Lulio, Polifemo, Walter Raleigh, Pizarro, la Gorgona, Micenas y Santa Mónica (32). Estas expresiones buscan, entre otras cosas, dar un mismo tono intelectual culto a las intervenciones del narrador como elemento de unión de toda la novela.

## 4. Imágenes

Por último mencionaremos brevemente la acumulación constante de imágenes alrededor de un mismo motivo, ya sea para enfatizar su belleza o fealdad, su monotonía o dinámica, su pasividad o agresividad.

"Los hay que parecen inmensos cilindros de bronce, pirámides truncas, largos cristales de cuarzo parados entre las aguas. Los hay, más abiertos en la cima que en la base, todos agrietados de alvéolos, como gigantescas madrêporas. Los hay que tienen una misteriosa solemnidad de Puertas de Algo —de Algo desconocido y terrible— a que deben conducir esos túneles que se ahondan en sus flancos, a cien palmos sobre nuestras cabezas. Cada meseta se pre-

senta con una morfología propia, hecha de aristas, de cortes bruscos, de perfiles rectos o quebrados”.

(p. 217)

“Y es que una ciega geometría había intervenido en la dispersión de esas lajas erguidas o derribadas que descendían, en series, hacia el río: series rectangulares, series en colada plana, series mixtas, unidas entre sí por caminos de baldosas jalonadas de obeliscos rotos.

(p. 164)

Esta técnica le da densidad a las descripciones. A su vez, establece una constante en los pasajes de la selva, dando una impresión global concreta, una idea de unidad indiscutible.

El barroco no es una época. Tampoco es una técnica de un período histórico determinado. El barroco, tal y como lo entendemos, es una manifestación cultural que refleja las inquietudes de diferentes etapas del desarrollo de la humanidad, ya sea del siglo XVII europeo como de la sociedad latinoamericana contemporánea. Circunstancias similares crean reacciones similares, y ésto es lo que nos movió a tratar de encontrar rasgos estilísticos comunes entre el barroco inicial (siglo XVII) y el barroco de Alejo Carpentier.

#### CITAS BIBLIOGRAFICAS

1. Alejo Carpentier, *La Novela Latinoamericana en Vísperas de un Nuevo Siglo*, p. 131.
2. *Ibid.*, p. 133.
3. Alejo Carpentier, *Tientos y Diferencias*, p. 41.
4. El término ‘barroco’ tiene diversos significados. En Alejo Carpentier su sentido es amplio y responde a las necesidades expresivas de la época histórica que nos ha correspondido vivir. Algunos críticos parecen creer que en forma fría y calculadora Carpentier se apropió de ciertos procedimientos y recursos técnicos del barroco del siglo XVII, cuando más bien la exuberancia de este mundo hispanoamericano fueron las que forzosamente lo indujeron a escribir en un estilo que, a la postre, resultó similar al del siglo XVII.
5. Severo Sarduy, “El Barroco y el Neo-barroco”, en *América Latina en su Literatura*, p. 167.
6. Según Heinrich Wölfflin (citado por Víctor Ml. Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, p. 262, Helmuth Hatzfeld, *Estudios sobre el Barroco*, p. 15, y Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, p. 95) cinco conceptos caracterizan el barroco del siglo XVII. Aunque Wölfflin se refiere principalmente a las obras de artes plásticas y a la música, consideramos que su sistematización se aplica a la literatura de esa época. De él tomamos básicamente los nombres de estos conceptos, pues no aparecen desarrollados, y los utilizamos como eje organizador de nuestro trabajo.
7. Se dice que el barroco del siglo XVII es el arte del bodegón, porque éste adquiere un primer plano en las pinturas de la época. El conjunto de semillas, aves muertas, botellas a medio vaciar y viandas deja de ser una esquina insignificante en un óleo, y pasa a ser el óleo en sí.
8. Esta y demás citas de *Los Pasos Perdidos* se tomarán de la siguiente edición (Cuba: Editorial de Arte y Literatura, 1974), y se indicarán, de ahora en adelante, únicamente con el número de página entre paréntesis. Todos los subrayados dentro de las citas son míos.
9. Jorge Dávila Vázquez, “Barroco y Magia en *El Reino de Este Mundo*”, p. 23.
10. José Antonio Maravall, “Un Esquema Conceptual de la Cultura Barroca”, No. 273, p. 423.
11. Guillermo Díaz — Plaja, *Hacia un Concepto de la Literatura Española*, p. 91.
12. Klaus Müller-Bergh, “Corrientes Vanguardistas y Surrealistas en la Obra de Alejo Carpentier”, p. 203.
13. Carlos Santander, “El Tiempo Maravilloso en la Obra de Alejo Carpentier”, p. 107–129.
14. Jorge Dávila Vázquez, *op. cit.*, p. 23.
15. Helena Sassone, “Influencia del Barroco en la Literatura Actual”, p. 152, refiriéndose a los escritores barrocos en general.
16. Klaus Müller-Bergh, “En Torno al Estilo de Alejo Carpentier en *Los Pasos Perdidos*”, p. 556.
17. Zulma Palermo, “Aproximación a *Los Pasos Perdidos*”, p. 92.
18. Víctor Ml. Aguiar e Silva, *Teoría de la Literatura*, p. 262.
19. Carlos Santander, “Lo Maravilloso en la Obra de Alejo Carpentier”, p. 108.
20. Eugenio D’Ors, *Lo Barroco*, p. 132.
21. Alejo Carpentier, *Tientos y Diferencias*, p. 120.
22. Zulma Palermo, *op. cit.*, p. 106.
23. *Ibid.*, p. 107.
24. Klaus Müller Bergh, “En Torno...”, p. 281.
25. Zulma Palermo, *op. cit.*, p. 91.

26. Eugenio D'Ors, *op. cit.* Este crítico se refiere a la estructura de las obras barrocas en general.
  27. Zulma Palermo, *op. cit.*, p. 91.
  28. Klaus Müller-Bergh, "En Torno...", p. 188.
  29. Ver apéndice de párrafos seleccionados.
  30. Excluimos aquí la mención de vocabulario que refleja erudición, para dejar como 'alusión erudita' únicamente expresiones más extensas.
  31. Ver sección referente al mito en este mismo trabajo.
  32. Si bien las siguientes referencias a personas y personajes barrocos no aparecen en los pasajes de la selva, vale la pena mencionarlas para utilización en algún estudio de más alcance: Bernardin de Saint-Pierre, Pablo y Virginia, Calderón de la Barca, Rubens, Gracián, Góngora, Rabelais, Churriguera, Rembrandt, Shakespeare, obras corales gregorianas, Mozart, Strawinsky, Borromini, Bernini.
- Chueca Goitia, Fernando. "Desgracia y Triunfo del Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, Vol. XI, N<sup>os</sup> 42-43. pp. 249-294.
- Dávila Vázquez, Jorge. "Barroco y Magia en *El Reino de Este Mundo*", *Cambio*, Oct., Nov. y Dic. 1977, pp. 323-340.
- Díaz-Plaja, Guillermo. *Hacia un Concepto de la Literatura Española* (Madrid: Espasa-Calpe S.A., Colección Austral, 1980).
- . *Introducción al Romanticismo Español* Madrid: Espasa-Calpe S.A., Colección Austral, 1980.
- D'Ors, Eugenio. *Lo Barroco* España: Aguilar S.A., 1964.
- Fernández Moreno, César, ed. *América Latina en su Literatura* México: Siglo XXI, 19.
- García Cambeiro, Fernando, ed. *Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier* Argentina: Colección Estudios Latinoamericanos, dirigida por Graciela Maturo, 1972.
- Giacoman, Helmy, ed. *Homenaje a Alejo Carpentier* New York: Las Américas, 1970.
- González Echeverría, Roberto. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* New York: Cornell University Press, 1977.
- González, Jézer. "El Barroco en la Literatura Española", Conferencia No. 5 San José, Costa Rica: Ciudad Universitaria Rodrigo Facio, 1968.
- Hatzfeld, Helmut. *Estudios sobre el Barroco* Madrid, España: Editorial Gredos, 1964.
- . "Mis Aportaciones a la Elucidación de la Literatura Barroca", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, Vol. XI, N<sup>os</sup> 42-43, pp. 349-372.
- Maravall, José Antonio. "Un Esquema Conceptual de la Cultura Barroca".
- Marqués de Lozoya, E. "El Barroco Académico y el Barroco Hispánico", *Revista de la Universi-*

#### BIBLIOGRAFIA

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la Literatura* Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968.
- Alonso-Misol, José Luis. "En Torno al Concepto de Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, Vol. XI, N<sup>os</sup> 42-43, pp. 321-348.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la Literatura Hispanoamericana* México: Breviarios Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Arias, Augusto, *La Estética del Barroco* Quito, Ecuador: Talleres Tipográficos Nacionales 1932.
- Carilla, Emilio. *El Barroco Literario Hispánico* Buenos Aires: Nova 1969.
- Carpentier, Alejo, *La Novela Latinoamericana en Vísperas de un Nuevo Siglo* México Siglo XXI, 1981.
- . *Tiempos y Diferencias* Montevideo: Arca, 1967.
- Carpentier, Alejo. "Visión de América. La Gran Sabana: Mundo del Génesis," En *Crónicas II* La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975. pp. 251-289.

- dad de Madrid*, 1962, Vol. XI, N<sup>o</sup>s 42-43, pp. 295-320.
- Müller-Bergh, Klaus. "Corrientes Vanguardistas y Surrealismo en la Obra de Alejo Carpentier", *Revista Hispánica Moderna*, 1969, v. 35, pp. 323-340.
- \_\_\_\_\_. "En Torno al Estilo de *Los Pasos Perdidos*", *Homenaje a Alejo Carpentier*. (New York: Las Américas Publishing Co., 1970) pp. 179-207.
- \_\_\_\_\_. "Alejo Carpentier; autor y obra en su época", en García Cambeiro, Fernando, *Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier* (Argentina: Colección Estudios Latinoamericanos, 1972).
- \_\_\_\_\_. "La Prosa Narrativa de Alejo Carpentier en *Los Pasos Perdidos*", *Dissertation Abstracts*, v. 27, p. 2537-A-38-A, 1967.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte* Barcelona: Editorial Labor S.A., 1979, Tomo II.
- Orozco Díaz, Emilio. "La Literatura Religiosa y el Barroco", *Revista de la Universidad de Madrid*, 1962, Vol. XI, N<sup>o</sup>s 42-43, pp. 411-419.
- \_\_\_\_\_. *Manierismo y Barroco* (Madrid: Editorial Cátedra, 1975).
- Palermo, Zulma. "Aproximación a *Los Pasos Perdidos*", en García Cambeiro, F., *Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier* (Argentina: Colección de Estudios Latinoamericanos, 1972), pp. 87-120.
- Perosio, Graciela. "Los Pasos Perdidos: Olvido y Reminiscencia", en García Cambeiro, F., *Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier* (Argentina: Colección de Estudios Latinoamericanos, 1972), pp. 121-138.
- Poujol, Susana. "Estilo y Creación en Los Pasos Perdidos", en García Cambeiro, F., *Historia y Mito en la Obra de Alejo Carpentier* (Argentina: Colección de Estudios Latinoamericanos, 1972), pp. 139-150.
- Rodríguez Monegal, Emir. *El Arte de Narrar*. (Caracas, Venezuela: Monte-Avila Editores, 1977).
- Sarduy, Severo. "El Barroco y el Neo-Barroco", en César Fernández Moreno, ed., *América Latina en su Literatura* México: Siglo XXI, 1970, pp. 167-184.
- Sassone, Helena. "Influencia del Barroco en la Literatura Actual", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N<sup>o</sup> 268, Oct. 72.
- Solano Salvatierra, Cida. *Estilística y Temática en Alejo Carpentier* San José, Costa Rica: Editorial Texto Ltda., 1980.
- \_\_\_\_\_. *Alejo Carpentier* Cuba: Casa de las Américas, Serie Valoración, 1977.

