

CONSTRUCCIÓN NOVELESCA DEL ESPACIO LATINOAMERICANO EN LA VORÁGINE DE JOSÉ E. RIVERA Y LOS PASOS PERDIDOS DE CARPENTIER

Celina Manzoni

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Entre la publicación de *La vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924 y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier en 1953, pasaron casi treinta años en los que la sociedad, la literatura, la cultura y la crítica de la cultura en América Latina se vieron sacudidos por algunos fenómenos definitorios aunque no definitivos en su manera de pensarse y de constituirse como entidad reconocible. Uno de esos movimientos culturales es el de las vanguardias y el otro, el ciclo conocido como "novela de la tierra" y aunque algunas historias de la literatura se empeñen en presentarlos como consecutivos y opuestos, ambos fueron en realidad simultáneos y, en algunos casos, hasta convergentes. Las llamadas novelas de la tierra fueron exaltadas por su carácter americanista y se constituyeron en un modelo casi excluyente durante un largo período que tentativamente podríamos llegar a considerar cerrado hacia los años cincuenta. Según la hipótesis que propongo, ese período novelístico se abriría con *La vorágine* y se cerraría con *Los pasos perdidos*.

Between the publication of Jose Eustasio Rivera's La vorágine in 1924 and Carpentier's Los pasos perdidos in 1953, almost thirty years passed by in which the society, literature, culture and critic of the culture in Latin America were shaken, by some distinctive although nondefinitive phenomena, in its way to think of itself and become a recognizable organization. One of those cultural movements is the avant-garde and the other is the cycle known as "novel of the earth" Although some histories of Literature insist on presenting them as consecutive and opposite, both were in fact simultaneous and, in some cases, even convergent. The so-called novels of earth were distinguished by their Americanist character, and they constituted an almost excluding model during a long period, that we could tentatively come to consider closed towards the Fifties. According to the hypothesis that I propose, that novelistic period would be opened with La vorágine and closed with Los pasos perdidos.

Entre la publicación de *La vorágine* de José Eustasio Rivera en 1924 y *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier en 1953, pasaron casi treinta años en los que la sociedad, la literatura, la cultura y la crítica de la cultura en América Latina se vieron sacudidos por algunos fenómenos definitorios aunque no definitivos en su manera de pensarse y de constituirse como entidad reconocible, a los propios ojos y a los ojos del mundo. Uno de esos movimientos culturales es el de las vanguardias y el otro, el ciclo conocido como "novela de la tierra" y aunque algunas historias de la literatura se empeñen en presentarlos como consecutivos y opuestos, ambos fueron en realidad simultáneos y, en algunos casos, hasta

convergentes. Luego, en uno de los gestos característicos de la constitución del canon literario, mientras que las vanguardias acusadas de cosmopolitismo resultaron muy pronto sumergidas en el olvido, las llamadas novelas de la tierra fueron exaltadas por su carácter americanista y se constituyeron en un modelo casi excluyente durante un largo período que tentativamente podríamos llegar a considerar cerrado hacia los años cincuenta.

Según la hipótesis que propongo, ese período novelístico se abriría con *La vorágine* y se cerraría con *Los pasos perdidos*. Rivera trabajó en la corrección del texto de la primera edición realizando a lo largo de cuatro años una serie de modificaciones sobre todo en el lenguaje y en los signos de puntuación, hasta llegar a la quinta y última edición poco antes de morir en Nueva York en 1928. Carpentier, quien viviendo en Venezuela, publicó su novela en México, no realizó cambios en las sucesivas reediciones aunque aseguró haberla reescrito por completo en tres oportunidades, seguramente después del momento en que tuvo, según dijo, "algo así como una iluminación" de la que surgió la novela en pocos segundos, completamente estructurada. Ambas declaraciones están registradas, lo mismo que los diferentes manuscritos que integran el acervo de la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana, y no hay por qué pensar que sean contradictorias entre sí de manera necesaria. Como fuere, ambos textos obtuvieron un inmediato reconocimiento del público aunque la crítica fue, sobre todo al comienzo, esquiva para *La vorágine* y en ocasiones, pese a la glorificación general, o quizás por eso mismo, fue confusa para *Los pasos perdidos*.

En lo que se refiere a sus contextos de edición y a su carácter inaugural, la novela de Rivera resulta paradigmática. Si nos atenemos a las fechas de publicación de *Los de abajo* de Mariano Azuela en el temprano 1916 y de *Doña Bárbara* del venezolano Rómulo Gallegos en 1929, se verá que entre ambas se encierra el primer gran período de auge de la novelística latinoamericana. *La vorágine*, como se dijo, es de 1924 y *Don Segundo Sombra* del argentino Ricardo Güiraldes aparece dos años después. Si incluimos a *Macunaíma* de Mário de Andrade de 1928 y si ampliamos incorporando la cuentística de Quiróga y una parte del ciclo de la novela de la Revolución Mexicana, entenderemos por qué la crítica coincide en considerar al período como fundacional en la narrativa moderna de América Latina.

Se constituye por primera vez, un cuerpo de novelas amplio y, sobre todo, de significación continental. Dentro de esa "gran constelación", como la llamó Emir Rodríguez Monegal, se destacan tres textos que Juan Marinello en un artículo ya clásico, publicado en 1936 en la revista *Sur* de Buenos Aires, llamó "Novelas ejemplares": *La vorágine*, *Doña Bárbara* y *Don Segundo Sombra*. Fueron ejemplares porque en ellas, según palabras de Marinello, "América indohispánica habla 'con toda la voz que tiene'"; debe entenderse entonces que el ejemplo residía en su americanidad, en su posibilidad de dar cuenta de un referente y de las relaciones que el hombre americano establece con él, de un modo "distinto"; y cuando en América se habla de "distinto" en esos años, se hace para marcar la diferencia del modelo europeo. Esos puntos de referencia fueron en cada caso la selva, el llano, la pampa; por eso se las llamó "novelas de la tierra". Aunque el nombre se impuso, no hace el honor debido a la novedad de esos textos que realizaron una articulación diferente en la exploración, en la mirada, en la escritura, en el viaje que se realiza a un mundo natural atravesado por conflictos diversos.

UNA MIRADA NUEVA

Carpentier escribe en un momento de recuperación del fervor americanista que él mismo había contribuido a crear en 1949 con *El reino de este mundo*, pero también cuando

ya se percibe que es necesario renovar los modos en que se constituye la experiencia del mundo americano. Es posible que haya encontrado un impulso en el impacto que provoca en él la magnitud geológica del paisaje venezolano; después de su recorrido por la sabana concluye que “en América lo fantástico se hacía realidad”.¹ Al poco tiempo, desarrolla y amplía esa imagen en un ensayo publicado por primera vez el 8 de abril de 1948 en *El Nacional* de Caracas, un texto que al año siguiente se hará famoso como prólogo a *El reino de este mundo*. La fortuna de ese relato de lo maravilloso ubicado en Haití, debe mucho al brillo de la prosa de Carpentier pero también a la oportuna percepción de que era necesario renovar los modos de escribir el anhelo del americanismo literario, una declarada voluntad de independencia de los modelos que, por lo menos desde el romanticismo, venía sustentando los proyectos de autonomización, y que siempre obtuvo éxito de público y de crítica. Carpentier, que supo exaltar la novela de la tierra y que es deudor de la novela del colombiano José Eustasio Rivera y en parte también de Rómulo Gallegos, introduce entonces, en el filo de los años cincuenta, una práctica de escritura y un movimiento reflexivo que por escondidas sendas se orientará a la modificación de los modos canónicos de representación de la cultura americana; por una parte se distancia de la estética del regionalismo y por otra se aparta, o cree apartarse, de la poética surrealista que fue fundamental en su formación juvenil, por lo que entiende como su fracaso: la “agotante pretensión de suscitar lo maravilloso” por parte del surrealismo europeo le parece anulada por la “maravillosa realidad recién vivida” en tierras haitianas. Dice Carpentier en el famoso prólogo a *El reino de este mundo*:

lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad *percibidas* con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”.²

En este conocido párrafo he subrayado *percibidas*, “categorías de la realidad *percibidas*”, por creer que en esa expresión, en la subjetividad que la informa, se encuentra una posibilidad de rodear la ambigüedad constitutiva de su definición de lo real maravilloso que lleva a confundirlo a veces con el realismo mágico y otras con el surrealismo.³

En otra inflexión, ambas novelas se construyen sobre el modelo clásico del relato de viaje incluso en su forma de diario de viaje, y en uno y otro caso operan tanto sobre experiencias propias como sobre las experiencias literarias que a lo largo de los siglos reinventaron la imagen de América revitalizando los mitos clásicos y bíblicos, construyéndola como el espacio de la utopía, como el de la denuncia social, o como el de la pura y simple desesperación.

1. “Visión de América. El salto del Ángel en el reino de las aguas”, *Carteles*, La Habana, 22 de febrero de 1948. En Alejo Carpentier, *Obras Completas VIII. Crónicas I. Arte, literatura, política*. México: Siglo XXI, 1985, p.181.

2. “De lo real maravilloso americano”, en *Tientos y diferencias* [1964]. Montevideo: Arca, 1967, p. 109.

3. Recupero aquí algunas observaciones publicadas recientemente en Celina Manzoni, “Alejo Carpentier: el prisionero de la letra”, introducción a *Alejo Carpentier. Ensayos selectos*. Buenos Aires: Corregidor, 2003.

LAS FUENTES DE LA NARRACIÓN

Cuando Rivera empezó a escribir su novela en 1922, todavía no conocía la selva ni había recorrido la región del Amazonas; esto sucedería al año siguiente mientras integraba la Comisión de Límites colombiana y después, cuando tras haber renunciado a la misma, recorre en canoa los grandes ríos y sus pequeños afluentes llegando hasta San Francisco de Atabapo donde se documenta acerca de la matanza perpetrada por el "coronel" Funes en 1913. Durante ese período, preocupado por las condiciones en que se encuentra esa zona del territorio nacional, dirige numerosas cartas e informes al ministro de Relaciones Exteriores. Cuando regresa a Bogotá ese mismo año de 1923, es designado miembro de la Cámara de Representantes. Desde allí provoca una interpelación al ministro de Relaciones Exteriores a quien acusa de haber desestimado sus denuncias e incluso de haber violado el secreto de muchos de ellos. El consiguiente escándalo político fortalece su imagen aunque las denuncias se resuelven en una solución de compromiso que en modo alguno lo satisface. Durante todo el año 1924, en que termina de escribir y corregir su libro, no deja de acumular información sobre el tema, además de crear una Junta Patriótica de Defensa Nacional.

El investigador chileno Eduardo Neale-Silva analiza minuciosamente las fuentes de *La vorágine* en relación con las atrocidades cometidas en la extracción del caucho por la Casa Arana (desde 1907 hasta su disolución, consorcio inglés con sede en Londres: *The Peruvian Amazon Co.*).⁴ Menciona las denuncias de gran repercusión efectuadas en 1907 por el periodista peruano Benjamín Saldaña Rocca en diarios de Iquitos, así como *The Putumayo Red Book* publicado en Londres en 1913 y traducido el mismo año en Bogotá y *Las crueldades en el Putumayo y en el Caquetá* de Vicente Olarte Camacho que apareció en Bogotá en 1910 y que al año siguiente mereció una segunda edición, sin que falte la Encíclica *Lacrimabili Statu* que el Papa Pío X dirigió a los obispos de América Latina. Por otra parte, la experiencia de Rivera hacia 1918, como joven abogado en los llanos de Casanare, le había permitido conocer además de un territorio que funciona después en la organización de la novela como puerta de acceso a la región de la selva, a personas como Luis Franco Zapata quien le relató su aventura personal (base de la historia de Arturo Cova y Alicia), le transmitió historias de caucheros, información sobre costumbres de las poblaciones indias, incidentes fronterizos, peculiaridades de los ríos y detalles de la selva que después, transformados y reelaborados, se incorporarían a la novela.

La novela de Carpentier se apoya también en una serie de crónicas y textos previos, en ese sentido *pre-textos*. Publicó esas crónicas en 1947 en *El Nacional* de Caracas con el título "Visión de América" y el subtítulo "Fragmentos de una Crónica de Viaje"; conocidas como parte de un inconcluso libro de viajes, *El libro de la gran sabana*, fueron reproducidas luego en la popular revista *Carteles* de La Habana entre el 25 de enero de 1948 y el 13 de junio de 1948.⁵ Lo mismo que en los artículos sobre lo real maravilloso americano, ante

4. Neale-Silva, Eduardo. *Horizonte humano. Vida de José Eustasio Rivera*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

5. "La gran sabana: mundo del génesis", *Carteles*, La Habana, 25 de enero de 1948. "El Salto del Ángel. En el reino de las aguas", *Carteles*, La Habana, 22 de febrero de 1948. "La Biblia y la ojiva en el ámbito del Roraima", *Carteles*, La Habana, 28 de marzo de 1948. "El último buscador de El Dorado", *Carteles*, La Habana, 9 de mayo de 1948. "Ciudad Bolívar, metrópoli del Orinoco", *Carteles*, 13 de junio de 1948. Reproducidos en Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981, pp.59-78. Y en *Obras Completas VIII. Crónicas 1. Arte, literatura, política*. México: Siglo XXI, 1985, pp.169-208.

la "arquitectura bárbara" de las inquietantes formaciones rocosas de Venezuela conocidas con el nombre de Tepuy, lo que define es *la mirada* del espectador. Una visión intensa y exaltada unida al oído sutil y a la inmensa confianza en el poder de la palabra constituyen el ademán intelectual que sostiene su inagotable labor de traducción, no de términos, sino de culturas enteras en las que privilegia los mitos de origen. Admirado por la complejidad y la riqueza de la naturaleza venezolana, descubre en la memoria de los antiguos mitos del diluvio una relación entre la cultura indígena y las conocidas historias bíblicas que vincula según una modalidad que se conforma en sistema: dirá de la sierra de la Encaramada que es el "monte Ararat de los indios tamanacos". Pese a la seductora energía con que manifiesta su voluntad americanista, el punto de referencia de las culturas del continente será de manera inevitable la europea o eventualmente la oriental, aunque insista incansablemente en la necesidad de que América ocupe el lugar que le corresponde "dentro de la universal unidad de los mitos, demasiado analizados en función exclusiva de sus raíces semíticas o mediterráneas". La casi imperceptible cualidad que diferencia a unos de otros reside, según Carpentier, en su vigencia: mientras que en Europa esos mitos dormitaban en el archivo, en América "lo fantástico se hacía realidad". Para un lector que se distancie del entusiasmo de Carpentier la diferencia podría estar en la mirada que constituye al mundo americano: no se trataría tanto de la virginidad de un paisaje, bastante transitado ya en los años cincuenta, como de la mirada del europeo o eventualmente del americano que lo recorre con ojos extrañados y que en el caso de Carpentier nunca son ingenuos sino más bien traspasados de incontenible erudición. De allí que pueda reconocer en los relatos de los viajeros románticos alemanes a la región, los modos de mirar del otro e incluso la pose —el modo de ser visto— de otro viajero romántico que fue Chateaubriand y que pudo ser él mismo: "contemplándolo todo de medio perfil, la mano bien apostada en el chaleco, como si un lápiz diligente hubiera de fijar para la posteridad la nobleza de una actitud".

Aunque esa tradición de los viajeros a la selva del Orinoco y las sabanas de Venezuela tiene en Alexander von Humboldt uno de sus antecedentes más prestigiosos y conocidos, el referente de Carpentier, tanto de la crónica como subsecuentemente de la novela, es el libro del viajero alemán al servicio de la corona británica Richard Schomburgk, *Viaje a la Guyana Británica en 1840-1844* que Carpentier cita en alemán (*Reisen in Britisch-Guiana in den Jahren 1840-1844*, Leipzig, 1847). Roberto González Echevarría, quien recupera la misma obra en su traducción inglesa, ha mostrado la estrecha cercanía entre las descripciones de Carpentier y las del viajero del siglo XIX señalando entre otros ecos la construcción romántica de la imagen de la selva como el espacio de las constantes transformaciones y la perpetua multiplicación. Dice González Echevarría:

El esquema general del libro de Schomburgk es, por supuesto, similar al de *Los pasos perdidos* (viaje a la naturaleza indómita, regreso y recuento escrito), pero las huellas más visibles [...] aparecen en el capítulo 4 de la novela, cuando los personajes penetran en la parte más profunda de la selva. Las huellas son, sobre todo, de índole lingüística —imágenes, adjetivos, símiles; pero hay semejanzas más amplias entre las descripciones particulares de fenómenos naturales. El tema que unifica estas descripciones coincidentes es el de las constantes transformaciones de la naturaleza [...].⁶

6. González Echevarría, Roberto. *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. México: UNAM, 1993, pp.224-225.

En otra flexión de esa transformación casi demencial de la naturaleza me parece que los ecos de *La vorágine* son también poderosos. Aunque Carpentier no la mencione en estas crónicas, intuimos una alusión en la novela además de saber que la ha considerado elogiosamente en otras intervenciones y reportajes. Y no podría haber sido de otro modo ya que en *La vorágine* la selva antropófaga no está sólo en la breve y famosísima línea del epílogo: “¡Los devoró la selva!” También están las plantas y animales que se devoran entre sí cumpliendo un ciclo ineludible: “el chasquido de la mandíbula que devora con temor de ser devorada”. Circularidad, “vorágine” “por la que hemos pasado todos”. Un sino de fracaso y maldición persigue a cuantos explotan la mina verde. La selva los aniquila, la selva los retiene, la selva los llama para tragárselos, de allí la evidente transposición social: la servidumbre en estas comarcas se hace vitalicia para esclavo y dueño: uno y otro deben morir aquí. De allí también que Seymour Menton haya fundamentado hacia 1970 la importancia del círculo en la estructura de la novela viéndolo como “reflejo de la vorágine que arrastra a sus víctimas en un torbellino constante que llega a tal velocidad que las víctimas pierden su propia identidad y se convierten en una sola víctima”.⁷

Si además la acumulación de episodios se realiza en el orden de lo tremendo, lo trágico y lo grotesco a través de una mirada que se pretende demoníaca, tendremos una imagen del mundo acreedora del calificativo de “americanismo violento” que se le adjudicó, así como su inclusión a la cabeza de las novelas de la violencia. La matanza de San Fernando contada por Ramiro Estévez es ejemplar en este sentido; los cadáveres se acumulan pudriéndose en los patios, después de la lluvia desaparecen y esta imagen de la ferocidad de los hombres (“A tal punto cundía la matazón, que hasta los asesinos se asesinaron”) tiene su contrapartida en otra, también circular, de la ferocidad de la naturaleza.

Esa crispación que leemos en *La vorágine* es uno de los recursos de novelización por los cuales, tanto Rivera como Carpentier, aunque con estéticas diferentes, usan, asimilan y transforman sus propios textos, sean crónicas, cartas o documentos; un verdadero acto de autofagia que realizan para poder constituir sus novelas. Ese proceso de canibalización se vuelve posible y se constituye en uno de los recursos que otorgan verosimilitud al relato, no sólo por el uso de la primera persona sino por el carácter lábil que se adjudica en uno y otro caso al narrador-protagonista. Volveré sobre este aspecto para detenerme ahora en los innumerables equívocos a que ha dado lugar esa dimensión autobiográfica que provocó también lecturas erráticas gracias a los indicios tramposos que uno y otro han desperdigado aquí y allá en declaraciones pero sobre todo gracias a las confusiones y desplazamientos que realizan los propios textos.

AUTOBIOGRAFÍA Y NOVELA

Lo mismo que Carpentier, José Eustasio Rivera alentó el equívoco autobiográfico inicial que siguió desenvolviéndose en el tiempo y que con diferentes modulaciones terminó subordinando el texto a la figura de su autor convertido hacia 1928 en un verdadero mito nacional. Hubo quienes sólo quisieron ver los elementos autobiográficos de la novela entrando en la crónica menuda y la chismografía pueblerina. Rivera no rechazó de plano esas interpretaciones, más bien tuvo hacia ellas una actitud ambigua; así, de algún modo, la manipulación *consciente* de lo autobiográfico se constituyó en uno de los recursos de novelización

7. Menton, Seymour. *La novela colombiana: planetas y satélites*. Plaza y Janés: Colombia, 1973, p.154.

de *La vorágine*. La novela se abre con una carta-prólogo en la que José Eustasio Rivera asume la responsabilidad de editar los manuscritos del “infortunado escritor” Arturo Cova. Está dirigida al “Señor Ministro”. Aúna un rēcurso de probada eficacia literaria y un mensaje político: “Señor Ministro” connota autoridad y especula con la credibilidad implícita en la firma de Rivera entonces representante ante la Cámara y famoso poeta que ya en 1921 había triunfado con el libro de sonetos *Tierra de promisión*. Después inserta el fragmento de una carta de Arturo Cova que pertenece al campo de lo fabulado y que al no integrarse al cuerpo de la novela y estar precedido por una firma “comprobable” instaura ya cierta ambigüedad. Incluye luego –en la primera edición– *tres fotografías*. En una aparece Rivera, un rostro muy conocido por la sociedad bogotana, frente a una casa pero lleva la siguiente inscripción: “Arturo Cova, en las barracas de Guaracú. Fotografía tomada por la madona Zorayda Ayram” Otra, muestra una postal de un peón efectuando una incisión en un árbol y la tercera al mismo peón en otra escena con el epígrafe: “El cauchero Clemente Silva”. La ambigüedad instalada por el entrecruzamiento entre los documentos gráficos y los textos se refuerza en el sentido de la credibilidad al recurrir a otro código que no es la escritura; lo icónico aporta verosimilitud y lo narrado adquiere mayor espesor.

Por otra parte, la identificación entre la vida y la obra de Alejo Carpentier, alentada por las múltiples declaraciones desgranadas por el autor a lo largo de su prolífica existencia parece encontrar sustento en una constelación de elementos, algunos meramente anecdóticos, que se leen en *Los pasos perdidos*, el primer texto de Carpentier que lleva como subtítulo la mención al género, “novela”. Podemos considerar como anecdótico que autor y personaje coincidan en el nacimiento y la infancia en La Habana, en la larga residencia en Europa para trasladarse luego a América, en la realización de un trabajo similar en una agencia de publicidad, en la experiencia de verse atrapados en un hotel durante una asonada militar, en el parecido entre el carácter atribuido al padre europeo del autor en su mitología personal y en la novela, al padre del protagonista, también europeo y a través de quien se realiza la crítica a la ideología del progreso indefinido y a la decadencia del hombre occidental. No sería puramente anecdótica la coincidencia entre las cualidades musicales del protagonista y la conocida vocación de Carpentier desarrollada en partituras, libros de investigación, artículos, críticas, puestas en escena, composición de óperas, cantatas y danzas, en tanto se constituye en uno de los elementos constructivos más fuertes de la narración. Y no lo es, porque esa coincidencia aparente a medias oculta una discrepancia musicológica entre autor y protagonista. Me refiero a la discutible hipótesis del narrador–protagonista de la novela quien ironiza primero acerca de lo que llama “mi ingeniosa teoría del *mimetismo–mágico–rítmico*” (Capítulo Primero. Jornada II) para negarla después de la experiencia, casi al final de la novela aunque sigue reconociendo su origen mágico: “Pienso ahora que mi vieja teoría acerca de los orígenes de la música era absurda” (Capítulo Quinto. Jornada 26). Esa hipótesis según la cual la música nace del afán de imitar la belleza del gorjeo de los pájaros, negada en la novela, recibe también una desmentida de Carpentier, en un momento anterior, en las crónicas de “Visión de América” que ya hemos comentado:

Los primitivos indios [...] habían sido echados hacia abajo [...] por una gente [...] conoedora de cantos de mero regocijo y holgorio –que no todo lo que se grita ha de ser música medicinal, ni ventriloquias de piache–; una gente capaz de comprender [...] que hay un goce raro y difícil de explicar en transformar motitas de barro en figuras de tortugas, de caimanes, de tapir, de oso hormiguero.⁸

8. “El último buscador de El Dorado”, *Carteles*, La Habana, 9 de mayo de 1948, p. 192.

Como se puede ver, estas contrapuestas hipótesis alejan al narrador–protagonista del autor, en una inflexión tan medular de lo autobiográfico como es la vocación musicológica; la apuesta del escritor, del autor de las crónicas, por una hipótesis radicalmente contraria a la que formula su personaje al comienzo de la novela es uno de los incentivos para la puesta en relación de dos registros textuales diversos que además ayudan a deconstruir el casi indiscutido carácter autobiográfico atribuido al texto.

Aunque volveré sobre esas crónicas, quiero referirme a otro elemento textual: la nota firmada por A.C. colocada al final de la novela después del cierre que explicita el lugar y la fecha de finalización del texto: Caracas, 6 de enero de 1953. La “Nota”, posterior al cierre, que por ello podría considerarse como un paratexto y que no tiene siquiera dos páginas, realiza otros conscientes deslizamientos que en mucho han contribuido a la confusión entre lo autobiográfico y lo ficcional, suponiendo que la cuota ficcional de lo autobiográfico sea menor de lo que generalmente se supone. La escritura de la novela en primera persona unida a las iniciales A.C. de quien firma la nota y que coinciden con las del autor, conducen al lector por la pendiente de la identificación del yo del narrador–protagonista con Alejo Carpentier, el autor.

Otros desplazamientos que comprometen y complican la identificación entre vida y obra se encuentran cuando volvemos a la crónica “Visión de América”. A favor de lo autobiográfico encontramos que no sólo se reproducen el tono de asombro y la sensación de descubrimiento y fascinación ante el paisaje sino también párrafos e incluso, con ligeras variaciones, nombres de lugares y de personajes. Lo que en la crónica es Santa Elena de Uairén será en la novela Santa Mónica de los Venados, el fraile Pedro Henestrosa había sido antes Diego de Valdeavenas, “un monje escapado de un lienzo de Ribera” y al Adelantado, al fundador de ciudades, llamado en la crónica Lucas Fernández Peña y padre de tres hijas, en la novela le queda sólo el título y la paternidad de Marcos, un nombre que quizás implique un homenaje a *Canaima* [1935], la novela de Rómulo Gallegos. En cuanto a la configuración del paisaje, si tomamos un fragmento de la primera crónica: “La gran sabana: mundo del génesis”, encontramos la descripción de los Grandes Monumentos, los gigantescos mausoleos de una arquitectura bárbara, la *Revelación de las formas* en un paisaje “tan nuevo, tan poco gastado, como pudo serlo para el primer hombre el paisaje del Génesis”, en el que destaca el descubrimiento en la piedra de la figura de un órgano:

Imaginad un haz de tubos de órgano, de unos cuatrocientos metros de alto, que hubiesen sido atados, soldados y plantados verticalmente en un basamento de guijarros, como un monumento aislado, como una fortaleza lunar, en el centro de la primera planicie que aparece al cabo de tanta y tanta selva.

Los ecos de esa descripción se expanden en la novela construyendo con las moles de roca negra y monumentos fabulosos “una titánica ciudad” con escaleras, de nuevo mausoleos, explanadas. La apelación a la imaginación que la crónica invoca, “Imaginad”, se resuelve en el gesto amplificador con que canibaliza la propia escritura en la novela, un gesto necesario y al mismo tiempo paradójico: mientras que la *Revelación de las formas* en la crónica se realiza desde la altura, una visión que se sustenta en la mirada del cronista que sobrevuela el espacio, en la novela se introduce a través de la mirada estupefacta del protagonista, dolorido, agotado y apenas despierto cuando ya ha franqueado la puerta y ha pasado la Primera Prueba (jornada XXII del Capítulo Cuarto). Digamos de paso que esa mirada desde la altura de un avión recupera el gesto característico de los viajeros de los

siglos XVIII y XIX empeñados en el ascenso a la montaña. Es que: "La vista desde arriba permite esbozar tanto una teoría del paisaje como un paisaje de la teoría, al que la transparencia de la panorámica aporta un significado literario y epistemológico".⁹ De acuerdo con esto tenemos que en la crónica, la descripción arrastra de inmediato incontables términos de comparación con la cultura occidental, mientras que en la novela, por lo menos en este momento, parece que el protagonista renunciara a la interpretación:

En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real [...] que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable.

El cambio del punto de vista desde la altura de un avión a la visión de superficie trae aparejados otros desplazamientos en relación con la atribución del viaje del protagonista a la experiencia directa de Carpentier. En la crónica se relatan dos viajes, uno en avión sobre la gran sabana que ocupa las cuatro primeras partes y otro en el que se remonta el río Orinoco en un viejo barco fluvial casi desde la desembocadura en Ciudad Bolívar, hasta puerto Ayacucho en un viaje de siete días. De este segundo viaje que se narra en sólo una de las cinco crónicas, no parecen quedar marcas en la novela mientras que el vuelo sobre la gran sabana y el escaso tiempo pasado en Santa Elena de Uairén desatan el imparable flujo narrativo de *Los pasos perdidos* por intrincadas selvas, pasos perdidos, bosques legendarios, peligros horribles y tormentas fabulosas muchas veces descritos como "escenografías inolvidables".

CONSTRUCCIÓN NOVELESCA

La construcción de Arturo Cova, el narrador-protagonista en *La vorágine* y la del narrador-protagonista sin nombre de *Los pasos perdidos*, responden en ambos casos, entonces, no a una identificación estricta entre autor y narrador sino a una necesidad constructiva de la narración. En *La Vorágine* el narrador, exaltado y proclive a los gestos desmedidos, se transforma casi inmediatamente en una parodia del héroe romántico aunque no alcance el autor, que tampoco se lo propone, la total dimensión paródica que alcanzará el brasileño Mário de Andrade en 1928 con *Macunaíma (el héroe sin ningún carácter)*. Arturo Cova responde casi caricaturescamente al ideal del poeta romántico y en parte al héroe de la novela decadentista que produjo el modernismo. El histrionismo y la soberbia del narrador prefiguran el final de desastre y al mismo tiempo se constituyen en la única justificación posible del viaje, un viaje que posibilita la denuncia de Arturo Cova; aunque su impotencia la hace patética, el hecho de haberla escrito con su propia mano, permite que finalmente el narrador-poeta se justifique y adquiera sentido por este manuscrito.

El parentesco con el narrador de *Los pasos perdidos* está dado por el carácter, aunque más mesurado, también veleidoso del personaje, su dificultad para relacionarse con el mundo como no sea a través de las sucesivas figuras femeninas que no por azar presiden cada uno de los ritos de pasaje del narrador. Esas mujeres finalmente se van articulando, desde distintas perspectivas, como testigos de sus fracasos, entre otros el de la proclamada

9. Ette, Ottmar. *Literatura de viaje. De Humboldt a Baudrillard*. México: UNAM, 2001, p.18.

virilidad que no logra concretarse, pese a las reiteradas insinuaciones, en paternidad, más evidente por las alusiones a la asombrosa fertilidad del Pescador de Toninas, padre de cuarenta y dos hijos naturales. La historia del narrador-protagonista, sus súbitos entusiasmos, su recaída en el error, la exaltación y la pérdida parecen construidas sobre la lógica y el lenguaje del folletín, sin que falte el detalle de las mujeres rivales peleando en el barrial. La justificación teórica de ese narrador no se encuentra en la identificación mimética con el autor sino en la necesidad de organizar el viaje de ida y de vuelta y en el final abierto que insinúa el fracaso del protagonista, garantía de que la novela pueda ser escrita y publicada. ¿Por qué si no la vacilación del narrador-protagonista que escribiendo su *treno* en plena selva, lamenta antes de terminarlo que no vaya a ser conocido en el lugar al que efectivamente pertenece que no es obviamente la misión en medio de la selva agobiantemente húmeda?

El mismo carácter inconstante y mudable del personaje obliga, en uno y otro caso, al progreso de la novela; lo novelesco empuja a Arturo Cova a penetrar cada vez más profundamente en el infierno de la selva. Una vez allí, y en función de la credibilidad de la historia, el autor necesita otros narradores que lo apuntalen. Es cuando aparecen, en *La vorágine*, Helí Mesa, Clemente Silva y Ramiro Estévez; los tres tienen en común desgraciadas historias en cuyo origen está la mujer; a su vez Silva y Cova coinciden en una búsqueda del hijo y Estévez y Cova en un pasado común, un ideal y una cultura que los iguala y diferencia del resto. La incorporación de estos narradores impone un cambio en el estilo, sobre todo cuando habla Clemente Silva. En *Los pasos perdidos* cumplen funciones semejantes, el Adelantado, el Griego, Fray Pedro Henestrosa: todos coinciden en el movimiento y la búsqueda: de la tierra, del oro, de los diamantes y de las almas perdidas.

Por otra parte, esa construcción del narrador-poeta de *La vorágine* verosimiliza la novela a nivel del discurso y vuelve admisible, sobre todo después del triunfo de la prosa poética modernista, una descripción del paisaje lograda por acumulación de esdrújulas: "cielos ilimites", pampas libérrimas", por simetrías y paralelismos, por la abundancia de construcciones tripartitas, vocabulario exótico y suntuoso, acumulación y entrecruzamiento de sonidos y colores al estilo de: "se oía la vibración de la luz" También es retóricamente admisible una excitabilidad exagerada pero atenta a lo que podía ser novedoso para sus lectores de la ciudad: "Narra las terribles tempestades del llano con un estilo que aterroriza más que las mismas tempestades", dice críticamente el R.P. Ricardo Sabio, misionero en los llanos orientales, en un reportaje realizado por José Gers en *El Colombiano Literario* del 1 de octubre de 1967. Y sin embargo, allí reside la literatura, en la capacidad de entusiasmar y conmover al lector; en la capacidad de Rivera para "traducir" lo que él como intelectual de la ciudad vio y conoció y que sus lectores no conocen: la geografía torturada y desmembrada del territorio nacional. No sólo aparece la selva, también el paisaje del llano, sus costumbres; el modo de hablar del hombre llanero, sus dichos y refranes: "por sobre yo, mi sombrero". Sobre todo los hombres; colombianos de todas las regiones que se reconocen en el infortunio como hijos de una misma patria y también los que la deshonoran como el estafador Petardo Lemes, traficante de ese infortunio. Más todavía, la "sensibilidad nerviosa" de Arturo Cova se constituye en una virtud estética en tanto justifica el "delirio vesánico", las alucinaciones, los sueños de venganza y de poder; las pesadillas que introducen en el relato la dimensión de lo fantástico y permiten la antropomorfización de los árboles, los diálogos imposibles, las transformaciones fabulosas.¹⁰

10. Recupero aquí muchas observaciones desarrolladas en Celina Manzoni, "Estudio Preliminar", en José Eustasio Rivera, *La vorágine*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, I-XIV.

El narrador–protagonista de Carpentier es también absolutamente funcional al texto; marcado por el desengaño descreo de una cultura que pudo producir tanto la poesía de Schiller y la *Novena Sinfonía* de Beethoven como los campos de concentración, recrea en sus reflexiones un pesimismo de corte adorniano que lo conduciría a la esterilidad si no fuera por ese encuentro con lo maravilloso de América que lo conduce a recuperar, ahora sí, una teoría de la cultura que lleva la impronta del autor expresada en numerosos ensayos y relatos, pero en particular en *Los pasos perdidos*.

Hacia los años sesenta, cuando *El siglo de las luces* [1962] había logrado reconocimiento casi universal y ya se anunciaba otra extraordinaria confluencia narrativa de lo que se conocería como el fenómeno del *boom*, Carpentier escribe “Problemática de la actual novela latinoamericana” donde retoma sus reflexiones sobre la novela como “instrumento de indagación, un modo de conocimiento de hombres y de épocas”. Critica el método de los novelistas que han escrito sin una documentación seria: “creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido exploradas literariamente, por no haber sido *nombradas*, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación. Y que acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas”.¹¹ Unida a su conocida obsesión por *el nombrar*, aparece una afirmación extemporánea que desconoce una tradición urbana de la literatura latinoamericana que, además de estar escribiéndose en esos mismos años, tuvo, para no ir más lejos, notables expresiones en el momento de las vanguardias históricas; para dar sólo un ejemplo, si 1926 es el año de publicación de *Don Segundo Sombra*, también lo es de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Su tardía recuperación de las ciudades americanas para la narrativa lo lleva a un intento de caracterización que oscila entre la suposición de que no tienen estilo y el descubrimiento de que en todo caso su estilo consistiría en no tenerlo: “un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo”. Consciente de que la revelación de esa personalidad oculta de las ciudades no es tarea de improvisación ni de meras apariencias propone el método que lo caracteriza: el archivo de sensaciones, la información erudita previa, las admiraciones personales, la mirada propia, los contactos epistolares. Quizás su hermoso libro *La ciudad de las columnas*, publicado en 1963, haya sido una respuesta a esa inquietud nueva que ve en La Habana: “ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos”.¹² La mirada de quien se inclina estableciendo relaciones insospechadas entre la columna y la palma es característica de un gesto en el que el instinto de la cultura produce figuraciones de belleza pero también de cierto escándalo, aunque por cierto su mirada, como la de un fotógrafo hábil, revela una ciudad única aunque su ambición declarada haya sido: “[...] establecer sus relaciones posibles –por afinidades o contrastes– con lo universal”. Un ademán que en la novela de la selva hace que el narrador aparezca continuamente “inclinado” sobre el espacio y los acontecimientos; desde cierta altura, reflexiona: “Esta omnipresencia del ave, poniendo sobre los espantos de la selva el signo del ala, me hace pensar en la trascendencia y pluralidad de los papeles desempeñados por el Pájaro en las mitologías de este mundo” (270).

En el mismo ensayo sobre la novela latinoamericana, a partir de las observaciones de Sartre acerca de las transformaciones operadas esos años en la literatura, reformula su

11. “Problemática de la actual novela latinoamericana”, en *Tientos y diferencias* [1964]. Arca: Montevideo, 1967 pp.7-41.

12. “La ciudad de las columnas”, en *Tientos y diferencias*, *op.cit.*, pp.58-70.

teoría de los contextos de modo tal que la constituye como una zona de pasaje hacia el nudo de su estética: el carácter adánico del hombre americano. Si nuestros árboles no tienen la suerte de llamarse *pino*, *abedul* o *nogal*; si no tienen un nombre plantado en la gran cultura universal y por lo tanto conocido por todos, el escritor americano, como Adán, habrá de nombrar, definir, ubicar, desentrañar el mundo que lo circunda. De allí que ante árboles, espacios, ciudades sin gloriosas tradiciones, sólo la palabra pueda mostrar el objeto desconocido, constituirlo de modo tal que viva, que se lo pueda contemplar, palpar, valorar. En este gesto creador del nombrar se encontraría el origen de una escritura que caracteriza como barroca: "Pero la prosa que da vida y consistencia, peso y medida, es una prosa barroca, forzosamente barroca, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo"¹³

Determina que el nombrar asume un carácter misional para los novelistas latinoamericanos; sólo la exigencia de nombrarlo todo, "todo lo que opera con energía de *contexto*", posibilitará que lo americano se sitúe en lo universal. Por una operación de traducción amplia, compleja y vigorosa nuestros árboles ingresarán al vocabulario del universo; una modalidad que define al estilo del novelista latinoamericano, el "barroquicismo", creado por la necesidad de nombrar las cosas y que se enlaza con la tradición de un arte que no vacila en calificar también de barroco: "desde la espléndida escultura precolombina y el de los códices, hasta la mejor novelística actual de América, pasándose por las catedrales y monasterios coloniales..."

Parece como muy obvio que el narrador de *Los pasos perdidos* realiza esas hipótesis del autor y que en ese sentido, pero sólo en ese sentido se construye con algunos de sus rasgos, un fenómeno aceptado casi sin discusión desde que Flaubert aseguró que Madame Bovary era él mismo. La identidad fluctuante del narrador-protagonista y la temporalidad quebrada del relato aunque sostenga la ilusión de linealidad temporal sobre todo en los capítulos en que utiliza la retórica del diario, genera en el lector una sensación de fugacidad que se acrecienta con el final abierto. El viaje se realiza tanto en la dimensión espacial como en la temporal, ambas parecen inasibles, el tiempo se pierde, se repite o se detiene; cuando recupera su ritmo medido por los relojes de una civilización embrutecida, arrastra al narrador a la frivolidad y el sinsentido; a medida que el narrador ingresa en los territorios desconocidos, el tiempo retrocede. Del conocimiento del pasado muerto en los museos y las pinacotecas se desplaza al presente: "Y he aquí que ese pasado, de súbito se hace presente. Que palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo, como otros viajan en el espacio..." (Capítulo Cuarto. Jornada XXII). En la jornada XIII del Capítulo Tercero, cuando han llegado a Puerto Anunciación, el absurdo de la temporalidad se condensa en el nombre de la posada: *Los Recuerdos del Porvenir*. Una complejidad que justifica la utilización de una retórica denominada barroca por el carácter acumulativo de cualidades que no logran definir un objeto siempre inasible: el tiempo fugitivo y la naturaleza inconmensurable en perpetuo cambio y transformación del mundo americano.

En otra instancia, debería ser evidente también que el proclamado fracaso del narrador-protagonista de *Los pasos perdidos* no lo sería tanto cuando se han operado imprevisibles transformaciones desde el momento inicial en que, prisionero en la ciudad moderna, escucha las sirenas de barco mientras mira "al velero preso en el cristal de un pisapapel" hasta el momento final en que, de vuelta, reflexiona frente a *Los Recuerdos del Porvenir*:

13. "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, cit., p.36.

Yo vivo aquí, de tránsito, acordándome del porvenir –del vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles–. Porque mi viaje ha barajado, para mí, las nociones de pretérito, presente, futuro. No puede ser presente esto que será ayer antes de que el hombre haya podido vivirlo y contemplarlo; no puede ser presente esta fría geometría sin estilo, donde todo se cansa y envejece a las pocas horas de haber nacido. Sólo creo ya en el presente de lo intacto; en el futuro de lo que se crea de cara a las luminarias del Génesis. No acepto ya la condición de Hombre-Avispa, de Hombre-Ninguno, ni admito que el ritmo de mi existencia sea marcado por el mazo de un cómitre (Capítulo Sexto. Jornada XXXV).

En esa compleja relación se inscriben además algunas de las múltiples incitaciones que sigue provocando la lectura de estos textos. En *La vorágine*, cuando Arturo Cova y Clemente Silva están preparando una trampa para engañar al Cayeno, dice el narrador: “Cuenta usted con que la novela tendrá más éxito que la historia”. Si entendemos por “historia” lo verdadero y por “novela” lo imaginado, veremos que *La vorágine* se va constituyendo en la tensión entre ambos conceptos. Hay una serie de transformaciones, de intermediaciones entre una y otra que se realizan mediante procedimientos de la retórica en que se inscribe Rivera que se adecua al objetivo explicitado: lograr que la historia tenga éxito; para ello paradójicamente convertirla en novela. La historia de los caucheros, la indefensión y el abandono de las zonas fronterizas son verdaderas, las denuncias, documentos y requisitorias oficiales no han dado resultado, entonces, apoyándose en el prestigio de la escritura surge una hipótesis de trabajo: “si lo verdadero se lee como imaginado, como novela, entonces la historia será creída. Casi como escribió Borges en “Emma Zunz”:

La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; sólo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios.¹⁴

Para eso importan las elecciones que realiza el narrador-poeta Arturo Cova, qué elige y qué desecha; qué sucesos relata y en qué tiempo se desarrollan. El hecho de comprimir en un tiempo novelesco de siete meses aproximadamente (el período de gestación del hijo de Alicia y Arturo Cova) sucesos que se desarrollaron quizás en quince años –el asesinato de M. Robuchon, miembro de la Sociedad Geográfica de París, el “mosiú” de *La vorágine*, se produjo en 1906 y el nombramiento del prefecto apostólico Monseñor Masea en 1919– se constituye en hecho estético, apuntala y exaspera el efecto de acumulación característico de la novela.

VIAJE Y ESCRITURA

Arturo Cova se salva de la derrota ante enemigos formidables por un hecho cultural y eminentemente social: *la escritura*. Como si marcharan juntas, como si una fuera contrapartida de la otra, la proliferación de referencias a la selva se encuentra en la tercera parte de la novela que es también donde aparece tematizada la escritura. Reforzando la

14. Borges, Jorge Luis. “Emma Zunz” en *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957, pp.65-66.

idea de circularidad, de vorágine, tenemos en primer lugar, en el borde más externo del círculo, al escritor José Eustasio Rivera que encuentra el manuscrito de Arturo Cova, lo corrige, le inserta un prólogo y un epílogo. Arturo Cova a su vez introduce a Helí Mesa y Clemente Silva quien incorpora a Balbino Jácome, y después a Ramiro Estévez cuyos ojos están arruinados “en castigo por lo que vieron”. A partir de aquí y ya dueño de todos los elementos, el lector ve por primera vez a Arturo Cova en el *acto* de escribir:

en compañía, de Ramiro Estévez, redacté para nuestro Cónsul el pliego que debía llevar don Clemente Silva, una tremenda requisitoria de estilo borbollante y apresurado como el agua de los torrentes.

El mismo Ramiro –su igual– lo alienta:

Va para seis semanas que, por insinuación de Ramiro Estévez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea, en el libro de caja que el Cayeno tenía sobre su escritorio como adorno inútil y polvoriento. Peripecias extravagantes, detalles pueriles, páginas truculentas forman la red precaria de mi narración, y la voy exponiendo con pesadumbre, al ver que mi vida no conquistó lo trascendental y en ella todo resulta insignificante.

A partir de ese momento, el progreso del manuscrito va señalando el progreso de la acción:

Hoy escribo estas páginas en el Río Negro. [...] Esto lo escribo aquí, en el barracón de Manuel Cardoso. [...] Cuide mucho esos manuscritos y póngales en manos del Cónsul. Son la historia nuestra, la desolada historia de los caucheros. ¡Cuánta página en blanco, cuánta cosa que no se dijo!

En la desesperanza de Arturo Cova se escribe su triunfo; los manuscritos permanecen y para mayor gloria suya fueron escritos en un libro de Caja; esos libros son los que condensan los crímenes de los hombres: “Mas el crimen perpetuo no está en las selvas sino en dos libros: en el Diario y en el Mayor”, había dicho Balbino Jácome.

Mientras que la escritura de *La vorágine* parece movilizadora por la denuncia y la de *Los pasos perdidos* por un militante americanismo, lo cierto es que ambos textos realizan en el desplazamiento de la escritura sobre la página en blanco el desplazamiento implícito en los diarios de viaje, en los textos de viajeros ilustres o desconocidos desde que Cristóbal Colón escribiera en sus propios diarios: “cuanto más se anda más se sabe”. Aunque el desarrollo posterior de la narración desmiente la jactancia del narrador de *Los pasos perdidos* cuando anuncia: “Soy dueño de mis pasos y los afino donde quiero”, son esos mismos pasos, esa “marcha por los caminos excepcionales [que] se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo”, los que, constituidos en escritura, en huellas sobre el papel, han construido la narración. Personajes que por momentos pueden resultar casi grotescos o paródicos, realizan el gesto de la escritura en el interior de los propios textos que los escriben. En *Los pasos perdidos* el protagonista se divierte imaginando una novela en la que se mimetiza con personajes y situaciones de la Conquista, gestos y expresiones de sus compañeros de aventura “da[n] visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando” (Capítulo Cuarto. Jornada XIX). Cuando regresa a la ciudad rescatado por su primera mujer, se encuentra en

el compromiso de vender su historia en la selva, sabe que no puede traicionar a sus camaradas y que lo que venderá será en consecuencia “una patraña que he ido repasando durante el viaje” (Capítulo Sexto. Jornada XXXIV). Es aquí, por otra parte, el único lugar donde menciona oblicuamente como fuente de su saber para construir la patraña, una novela: “Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor suramericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucesos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato”

Un gesto que realiza un movimiento de lectura como productor de escritura muy bien caracterizado por el propio Carpentier cuando regresa cargado de honores y de premios a Caracas en 1975, ciudad desde la que había partido en 1959 hacia La Habana después del triunfo de la Revolución. Allí pronuncia un discurso, “Conciencia e identidad de América” y tres conferencias: “Un camino de medio siglo”; “Lo barroco y lo real maravilloso” y “Problemática del tiempo y el idioma en la novela latinoamericana”. En el discurso recupera el espacio latinoamericano como el de un gran teatro; tal como lo vemos en *Los pasos perdidos*, en ese teatro se representa una historia singular: “distinta de las demás historias del mundo” porque en ella se produjo el “más sensacional encuentro étnico que registran los anales de nuestro planeta” y porque en su arte, su historia y sus ciudades se han manifestado la originalidad y la audacia del hombre americano.

En las conferencias recupera los antiguos temas de la relación entre lo barroco y lo real maravilloso; con el crítico español Eugenio D’Ors afirma que el barroco no es un estilo circunscripto a una época sino una constante del espíritu que se manifiesta siempre que exista cambio, innovación y transformación, de allí que América haya sido siempre barroca, un barroquismo que entronca con lo real maravilloso. Mientras que real maravilloso (fórmula creada por Massimo Bontempelli, como recuerda Mariátegui en 1930), es utilizada por Carpentier para referirse a situaciones, características del paisaje, hechos que se encuentran de manera *latente* en todo el continente y que se perciben como maravillosos, el realismo mágico sería el nombre de una estética europea que resulta de la combinación de elementos de la realidad en una atmósfera de sueño, un procedimiento similar al del surrealismo cuando fabrica una obra en la que el encuentro de elementos insólitos produce una sensación de singularidad. A diferencia del surrealismo, una mera construcción, lo real maravilloso tal como lo redefine Carpentier es algo que en América está al alcance de la mano y que sólo requiere una revelación que no puede ser menos que barroca.

En la última conferencia de su visita a Caracas, “Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana”, construye una historia de la novela latinoamericana a partir del deslumbramiento que produjeron en los jóvenes de su generación las novelas de la tierra; el paso de los años le permite celebrar también los aportes de esas novelas al enriquecimiento del léxico de la lengua española aunque señala como “un sedimento de conciencia colonizada” el hecho de que las incorporaciones no hayan afectado la sintaxis de la lengua; una observación que no contempla los sutiles trastocamientos de la sintaxis española realizados desde los años cincuenta por José María Arguedas orientado a la invención expresiva de los complejos procesos de transculturación operados en el mundo andino. Pese a ello parece cierto, y las últimas incorporaciones de americanismos al diccionario de la Real Academia Española confirmarían la observación de Carpentier: “El americanismo ha desalojado al casticismo en nuestro continente, además de que hoy todo casticismo idiomático es imposible para nosotros”. Pese a su convicción en la esplendidez de la lengua, teme que el lenguaje de las técnicas que penetran la vida cotidiana traiga una confusión, o lo que llama una “polución inevitable”. Y sin embargo, no es ése el

aspecto más importante de esta conferencia sino el que de alguna manera se constituye en otra de sus obsesiones: la simultaneidad en que conviven en América el tiempo pasado, el presente y el futuro y que obliga al novelista latinoamericano a quebrar las reglas de la temporalidad tradicional del relato. Como quien ha incursionado en el tratamiento de la temporalidad en algunos de sus más recordadas narraciones, notoriamente *Los pasos perdidos* y "Viaje a la semilla", aconseja: "las técnicas se toman donde se encuentran". No puede evitar sin embargo el regreso a una de sus más lejanas hipótesis, de que la materia virgen que América ofrece al novelista es la matriz de un *epos* que le posibilita el manejo del tiempo sin salirse de la realidad, de una realidad. Estas convicciones lo llevan a imaginar una novela latinoamericana que, instalada en la epicidad, sea también sincrónica, es decir que construya planos y acciones paralelas y simultáneas y que insista en la creación de un idioma propio "enriquecido además por todas las aportaciones ineludibles y necesarias del vocabulario técnico".

Ni siquiera los acontecimientos que constituyeron lo real horroroso latinoamericano de los años setenta en adelante, una expresión que él mismo trae a la conferencia de Yale realizada en 1979, lograron quebrar sus convicciones ni su confianza en lo real maravilloso. Ante la confusión de un mundo abrumado por la tecnificación, al novelista sólo le resta afianzarse en sus tareas específicas, cumplir con su mandato y su compromiso, ser un cronista de los acontecimientos de su época: "no veo más camino para el novelista nuestro en este umbral del siglo XXI que aceptar la muy honrosa condición de cronista mayor, Cronista de Indias, de nuestro mundo sometido a trascendentales mutaciones, cuyos signos anunciadores aparecen ya en muchos lugares del mapa". Casi un testamento poético y una herencia integrada a nuestras tradiciones, por eso discutible, pero que también por eso merece ser discutida en la medida en que, como dijera José Carlos Mariátegui en 1927, la tradición, al revés de lo que imaginan los tradicionalistas, es viva y móvil.