

## EL ASPECTO “METAFICTICIO” DE LAS ESCENAS TEATRALES EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER

Caroline HOUDE  
Université Laval  
caroline.houde.3@ulaval.ca

RESUMEN: En el presente trabajo se analiza el carácter metaficticio de tres escenas teatrales en *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier. En la novela estos tres espectáculos representan todas las experiencias de *mise en abyme* que sustentan el gran tema de la obra. Por una parte, permiten rastrear la fusión narrativa de tres momentos distintos —el prenarrativo, el narrativo y el postnarrativo— mientras en ellas se ejemplifica la mimesis de Ricœur que organiza la creación en tres etapas: la preconfiguración, la configuración y la reconfiguración. En una segunda instancia, gracias a su orden de presentación, dichas escenas postulan una nueva forma de creación que se aproxima a la realidad, y a la cual se adecua el concepto carpenteriano de lo “real maravilloso”.

*Palabras clave:* Carpentier, *Los pasos perdidos*, teatro, metaficción.

ABSTRACT: The present essay analyzes the metafictional character of three theatrical scenes in Alejo Carpentier’s *The Lost Steps* (1953). In the novel, three spectacles represent metafictional *mise in abyme* that contribute to the entire comprehension of the novel. On one hand, they allow tracing the narrative merger of three time periods —pre-narrative, narrative and post-narrative— and, in addition, they come to exemplify Ricœur’s mimesis that organizes creation in three moments —the preconfiguration, the configuration and the reconfiguration—. On the other hand, thanks to their order of presentation, it postulates a new way of creating that comes closer to reality and adapts the concept of *lo real maravilloso*.

*Key words:* Carpentier, *The Lost Steps*, theater, metafiction.

Fiction is primarily an elaborate way of pretending, and  
pretending is a fundamental element of play and games  
(Robert Detweiler).

## 1. INTRODUCCIÓN

En *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier son muy evidentes los vínculos entre el género teatral y la narrativa. De hecho, en el relato en cuestión se establece un doble juego metaficticio por cuanto la creación teatral se presenta en la novela como una *mise en abyme* metaficcional.<sup>1</sup> Allí se aloja el *leitmotiv* que ofrece al lector tanto un mejor entendimiento de la realidad del protagonista como la sugerencia de que la supuesta realidad del relato no es sino un disfraz. En efecto, es un artificio a través del cual el narrador esconde la distancia que lo separa de la diégesis para revelarnos su propio concepto del arte. Según Gonzalo Sobejano, esto representaría una de las características fundamentales de la metaficción, es decir, que la narración se desvela como la aventura de una escritura, como el avatar mismo del “acto de la creación”.

En el curso de la narración se asiste a tres representaciones teatrales: el inicio de la novela, en el que Ruth se prepara para actuar en una obra de teatro contemporáneo, apareciendo como una *mise en scène* de la escritura misma del relato, en la que la creación implica una retirada del escritor; la asistencia del protagonista a la ópera en la capital suramericana, que sugiere una interpretación proustiana del espectáculo como experiencia literario-introspectiva que revela la incapacidad de borrar la presencia del narrador; y, por último, el pueblo de Santiago de los Aguinaldos, que descubre la función carnavalesca del teatro que desemboca en la inserción del lector en el escenario del relato.

Como se analizará, el doble juego metaficticio en *Los pasos perdidos* se manifiesta, primero, cuando en el teatro se atiende a la construcción de la narración, una novela con antifaz de diario de viaje. Paralelamente, a través de las tres mutaciones de la mimesis expuestas por Ricœur en *Temps et récit I*, sondearemos en un segundo plano la teoría de la *praxis* literaria de Carpentier, la cual se concibe como un acto total que abarca lo prenarrativo, la creación en sí y el acto de lectura. Ricœur procede a un escalonamiento de la mimesis en tres momentos: la mimesis I es la preconfiguración (es el tiempo de lo vivido, lo prenarrativo); la mimesis II equivale a la configuración (es el tiempo del relato, de la puesta en intriga); la mimesis III corresponde a la reconfiguración (el tiempo de la reconstrucción, la lectura misma) (Ricœur 1983: 85 y ss.).<sup>2</sup> Exploremos en un primer momento el papel de la primera obra de teatro que se inserta en el relato.

1. Con respecto a la *mise en abyme* metaficcional escribe Lucien Dällenback: “any aspect enclosed within a work that shows a similarity with the work that contains it” (Dällenback 1989: 20).

2. La triple mimesis de Ricœur se opone al estructuralismo, que básicamente se limita al análisis del lenguaje como estructura de relaciones autosignificativas y no se ocupa de la función social del arte.

## 2. LA PUESTA EN ESCENA DE LA ESCRITURA

La primera producción teatral de la novela transpone escenas históricas de la Guerra de Secesión Americana, en la que Ruth, esposa del narrador, desempeña un rol principal. Los efectos de la obra en la mujer se igualan a los de los hombres de las grandes urbes industrializadas. Así, en vez de suministrarle un lugar de evasión, el escenario simboliza el purgatorio de una sentencia eterna, semejante a la de Sísifo: “Y al dejar a mi esposa al comienzo de la función de la tarde, tenía la impresión de devolverla a una cárcel donde cumpliera una condena perpetua” (Carpentier 1988: 10). Esta obra teatral figura, asimismo, como paréntesis donde el narrador evidencia lo que desprecia del arte contemporáneo:<sup>3</sup> su conversión en mera vocación, que ha dejado de brindarle al hombre esos momentos de catarsis, de purificación ritual, que están en el origen de la tragedia y que el narrador intentará volver a encontrar a lo largo del relato. Por medio de los otros dos momentos teatrales de la obra, advertiremos cómo el narrador resumirá y condensará su nueva propuesta de lo que ha de representar el teatro en su obra y, por ende, el arte mismo: algo que se aproxime al espectador y al mundo que mimetiza en vez de querer desprenderse de toda relación con la realidad,<sup>4</sup> tal como lo aplica el surrealismo,<sup>5</sup> corriente estética con la que a menudo se explica la narrativa hispanoamericana de la época y que, por lo demás, predominaba en Europa mientras Carpentier viajó por Francia y entró en contacto con Aragon, Breton, Eluard y, sobre todo, Desnos.

La segunda cara interpretativa de ese espectáculo metaficticio nos permite vislumbrar cómo la narración emerge como un acto de escritura. Asistimos aquí a la segunda mimesis de Ricœur, la configuración, es decir, el momento de la creación del relato que juega el papel de mediación entre la prenarración, lo vivido, y la postnarración, la lectura. Gracias al escenario teatral, percibimos cómo el momento de la escritura del relato se esconde detrás de los bastidores de un supuesto de diario de viaje, estructura artificial y engañosa del relato, mientras pretende borrar la distancia entre el momento de la narración y el de los acontecimientos. Así, notamos que el narrador afirma, al iniciarse la función teatral: “A tiempo salí de la luz, pues sonó el disparo del cazador y un pájaro cayó en escena desde el segundo tercio de bambalinas [...]. Por molestar menos fui a su camerino, y allá el tiempo volvió a coincidir con la fecha” (Carpentier

3. Según Michael Valdez Moses (1984: 9), “The production of this Civil War epitomizes what the narrator thinks is wrong with contemporary art”.

4. Para Ricœur, la realidad o preconfiguración se compone básicamente de tres rasgos: lo estructural, lo simbólico y lo temporal (Ricœur 1983: 88).

5. A manera de ejemplo, el narrador contempla lo que privilegian los tres músicos suramericanos, los cuales se emparentan con los reyes magos, buscando una estrella sagrada, París: “Según el color de los días, les hablarían del anhelo de evasión, de las ventajas del suicidio, de la necesidad de abofetear cadáveres o de disparar sobre el primer transeúnte” (Carpentier 1988: 75). Esta última referencia es una crítica clara a André Breton, al surrealismo y a su enajenación de la realidad.

1988: 8). El narrador, mediante un recurso análogo, intenta retirarse del relato y fundirse con su pasado en tanto que protagonista.

Las primeras líneas del relato nos lo indican al fijar que hacía cuatro años y siete meses que el protagonista no había pisado el escenario de Ruth. Pero, en realidad, este lapso de casi cinco años viene a constituir la distancia temporal entre el momento en que el narrador se pone a escribir y su experiencia pretérita, esto es, la última vez que penetró el escenario de su esposa antes de que obtuviera sus vacaciones y emprendiera su viaje a América del Sur. No es fortuito que, cuando sale de la luz del proscenio, afirme que el tiempo vuelve a coincidir con la fecha: intenta fusionar la preconfiguración, la historia real, y la configuración, la diégesis. En otras palabras, Gustavo Pérez Firmat (1984: 357) ha revelado que el título de la obra, *Los pasos perdidos*, sobreentiende lo mismo:

Según Corominas, *estafa* descende del longobardo *Staffa*, que significa “pisada, paso” (de ahí “estafeta”, en español, y *step*, en inglés). Los verdaderos *pasos* perdidos, entonces, son aquellos que hubieran señalado el tránsito de la acción a la redacción, de la composición a la escritura, de un habla virtual a un lenguaje verdadero.<sup>6</sup>

Esta construcción del relato que se opera bajo nuestros ojos, es decir, la mimesis de la configuración y la disposición de elementos que pretende escondernos el narrador, también aparece en lucha con el tercer tipo de mimesis de Ricœur, la reconstrucción del relato por la lectura o, en términos ricœurianos, la reconfiguración.

### 3. EL PASADO COMO RECURSO LITERARIO

En la segunda mimesis teatral otra vez la creación dramática viene a informarnos sobre la verdadera naturaleza del relato. Al llegar a la capital suramericana, la asistencia del protagonista a una ópera de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, a su vez intenta fusionar el tiempo de la lectura y el de la escritura, al permitirnos entrever, por medio de un juego metaficticio, el desvanecimiento de la barrera entre espectador (lector) y narrador. Todo ello propone que el lector de la novela haya de formar parte de la obra, en su calidad de personaje testigo, para reconstruir el engaño del narrador.

A primera vista, al asistir a ese espectáculo, el protagonista, ya que el narrador salió de la luz desde la primera escena teatral, reconstruye su propio pasado y se ve penetrado de “recuerdos imprecisos y de muy remotas y fragmentadas añoranzas” (Carpentier 1988: 47). No obstante, la metaficción maniobra a través de la percepción de que el protagonista se forma del público (Carpentier 1988: 47), el cual emerge también como integrante del cuerpo actoral:

6. La cursiva está en el original.

Pero eran, en el público, los mismos rostros enrojecidos de gozo ante la función romántica; era la misma desatención ante lo que no cantaban las primeras figuras, y que, apenas salida de las páginas muy sabidas, sólo servía de fondo melódioso a un vasto mecanismo de miradas intencionadas, de ojeadas vigilantes, cuchicheos detrás del abanico, risas ahogadas, noticias que iban y venían, discretos, desdenes y fintas, juegos cuyas reglas observaba con envidia de niño dejado fuera de un gran baile de disfraces.

Así, de forma análoga a como el protagonista asiste a la función del público, el lector, en vez de presenciar la acción del protagonista, testimonia la labor del narrador. Éste, gracias a una técnica proustiana de escritura, simula que es el protagonista quien recuerda su pasado. Pero, en realidad, lo que descubrimos es que el doble entramado del personaje, esto es, que el narrador asiste a la recreación de su propio pasado tratando de anular otra vez la distancia que separa la configuración —la escritura— y la preconfiguración —su pasado—.

El lector, a su vez, se instala en la misma posición del narrador: lo que sucede en la escena de la novela, el pasado del protagonista, es sólo el telón de fondo de lo que ocurre en la audiencia, las artimañas del narrador. Por consiguiente, el lector/espectador, muchas veces sin percatarse de ello, está visualizando al público de la obra y al narrador, quien también permanece vigente al darnos a entender desde el inicio del relato que se ha retirado de la escena. Vicky Unruh afirma en este sentido que “Carpentier used the concept of performance as a point of departure for theoretical inquiry, specifically into changing notion of theatrical space and spectator-stage interaction” (Unruh 1998: 58). Hay entonces en la novela una especie de escenario desdoblado en el que, en un segundo plano, encontramos al protagonista y, en un primer plano, con apariencia de auditorio, se halla el narrador en su condición de actor disfrazado de espectador.

Reconocemos entonces, con las dos obras teatrales consideradas, un intento por parte del narrador de, primero, fusionar el tiempo de la narración con el de los acontecimientos. Ello significa el deseo de hacer equivalentes la mimesis de la configuración y la de la preconfiguración. En segundo lugar, el narrador pretende borrar el momento de la configuración al intentar suprimir de la memoria del lector que el pasado mismo de la preconfiguración —es decir, el pretérito del protagonista— pasa por la mediación —la creación del relato por parte del narrador—. Advertiremos ahora cómo el teatro en la novela se desvela también para relacionar el tiempo del protagonista —la prenarración— con el del lector —la reconfiguración—, por cuanto busca abolir la frontera entre actor y espectador.

#### 4. EL LECTOR, UN ACTOR MÁS

La última *mise en abyme*, de carácter metaficcional y teatral, la localizamos en el pueblo de Santiago de los Aguinaldos, donde el protagonista presencia una procesión carnavalesca dedicada al apóstol Santiago. Recordemos que, a la luz de los escritos

de Bajtín, una de las características fundamentales del carnaval radica en la supresión de la barrera entre actor y espectador. El narrador, que anteriormente había sido “espectador de espectadores” en el teatro de ópera, ahora es espectador participante: está en la calle, escenario del carnaval. Lo mismo sucede con el lector en la novela cuando se convierte en actor/personaje al verse en la necesidad de participar en la reconstrucción del relato. Justamente, Linda Hutcheon, en su *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, afirma lo siguiente: “In metafiction the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function” (Hutcheon 1980: 37). Con esta afirmación se cierra el círculo interpretativo de la mimesis teatral como paréntesis metafictional en *Los pasos perdidos*. El acto creativo aquí ha de ser desentrañado gracias a la triple mimesis de Ricœur: una circunstancia tripartita que reúne una realidad que constituir, una persona para contar y un lector/espectador para recrear, hasta descifrar la esencia de lo narrado; o, para expresar lo mismo en palabras del estudioso francés, “Nous suivons donc le destin d’un temps préfiguré à un temps refiguré par la médiation d’un temps configuré” (Ricœur 1983: 87). Se abarca lo esencial para la comprensión de la obra, ya que, desde la tercera mimesis, la de la reconfiguración, el narrador regresa a la primera, la preconfiguración, es decir, el mundo de la prenarración.

Si, como lo notamos a lo largo de este análisis, el narrador intenta borrar, tachar, suprimir la distancia entre la lectura de su obra literaria, su acto creativo y los acontecimientos en sí, también nos está guiando hacia su teoría sobre lo que debería ser el arte gracias a lo que simboliza el carnaval. Lo carnavalesco en la obra encarna el nacimiento del teatro, la propensión natural del hombre al mimetismo, como lo afirma el narrador: “ante aquellas máscaras, salidas del misterio de los tiempos, para perpetuar la eterna afición del hombre por el Falso Semblante, el disfraz, el fingirse animal, monstruo o espíritu nefando” (Carpentier 1988: 119). Si en la novela asistimos a la recuperación de los orígenes del teatro, también hemos de sospechar que, mediante ese juego metaficticio, Carpentier urge al reencuentro con un modo creativo que se apegue y se adecue más a lo que el arte posee de innato en sí, de natural. Esta propuesta apremia al cese de la construcción de una suprarrealidad donde el arte, aunque autónomo, ha perdido todo vínculo con la realidad.

Con este artificio de la metafiction Carpentier justifica otra vez lo que ha de valorizar la literatura latinoamericana, postulado expresado cuatro años antes (¿cuatro años y siete meses?) en el prólogo de *El reino de este mundo*. Allí señala, con su teoría de lo real maravilloso, que América Latina posee rasgos innatos de magia, de encanto, que el escritor no tiene que convertir en materia ficcional porque se encuentra en forma bruta. Lo mismo plantea a través de la voz de su narrador en la novela, después de haber asistido a la procesión carnavalesca: “Aquí, los temas del arte fantástico eran cosas de tres dimensiones; se les palpaba, se les vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales” (Carpentier 1988: 121). Esto se enclava en la noción barroca del mundo latinoamericano que se observa en toda la narrativa de Carpentier, concepto muy vinculado al teatro o, en palabras de C. G. Dubois, “Le monde est un théâtre et le théâtre contient le monde” (Dubois 1973:

181). En la novela emerge claramente esta visión del mundo como un teatro, pero un escenario que, siguiendo lo dicho antes a propósito del pensamiento de Carpentier, cobra matices de expresión natural, emanación prehistórica (Carpentier 1988: 122):

Yo identificaba los elementos de la escenografía, ciertamente. Pero en la humedad de este mundo, las ruinas eran más ruinas, las enredaderas dislocaban las piedras de distinta manera, los insectos tenían otras mañas y los diablos eran más diablos cuando bajo sus cuernos danzantes gemían danzantes negros.

Allí quedamos al leer *Los pasos perdidos*, en un escenario en donde lo real se convierte en literatura, en donde el espectáculo es mero motivo de camuflaje que disimula una creación en tres tiempos: historia, diégesis y lectura.

## 5. CONCLUSIONES

La metaficción teatral en *Los pasos perdidos* surge como un afán de fundir y confundir los tres momentos implicados en la mimesis descrita por Ricœur en *Temps et récit* en 1983: la preconfiguración (prenarración), la configuración (creación y mediación entre la realidad y la lectura) y la reconfiguración (lectura o momento en donde la mimesis cobra su totalidad). Parece que Carpentier con su novela hubiera postulado de forma premonitoria lo que treinta años más tarde Paul Ricœur desarrollara en su estudio sobre el tiempo en los relatos.

De manera paralela, con la intención de regresar a los umbrales del arte y concretar las bases de su propuesta literaria sobre lo real maravilloso, Carpentier también utiliza la *mise en abyme* metaficcional como herramienta de regresión temporal hasta los orígenes del teatro. El teatro y, por ende, la literatura han de intentar una adecuación a la temporalidad humana y han de reflejar una comprensión de la realidad que se está representando, o, como lo ilustra Ricœur, “imiter ou représenter l’action, c’est d’abord pré-comprendre ce qu’il en est de l’agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique et de sa temporalité” (Ricœur 1983: 100). En fin, con la última etapa de la mimesis de Ricœur, **la reconfiguración, se rastrea uno de los mayores parentescos entre el espectáculo y la literatura: la presencia de un alguien, lector o espectador, que asumirá un papel de primera importancia, interviniendo en la interpretación final de la obra.**

## BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTINE, M. M., *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Lausana: Éditions Âge d’Homme 1970.
- CARPENTIER, A., *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza 1988.
- DÄLLENBACK, L., *The Mirror in the Text*. Trad. de J. Whiteley y E. Hugues. Chicago: The University of Chicago Press 1989.

- DONIZETTI, G., *Lucie de Lammermoor*. París: Librairie Théâtrale 1900.
- DUBOIS, C. G., *Le baroque, profondeurs de l'apparence*. París: Larousse 1973.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R., *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*. Nueva York: Cornell University Press 1977.
- HUTCHEON, L., *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press 1980.
- PÉREZ FIRMAT, G., «El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*», *Modern Language Notes* 99.2 (1984), 342-57.
- PONCE, N. (COORD.), *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain*. París: Éditions du Temps 2002.
- RICOEUR, P., *Temps et récit I*. París: Seuil 1983.
- SOBEJANO, G., «La novela poemática y sus alrededores», *Ínsula* 1.26 (1985), 464-465.
- UNRUH, V., «The Performing Spectator in Alejo Carpentier's Fictional World», *Hispanic Review* 66.1 (1998), 57-77.
- VALDEZ MOSES, M., «The Lost Steps: The Faustian Artist in the New World», *Latin American Review* 12.24 (1984), 7-21.