

EN TORNO AL ESTILO DE ALEJO CARPENTIER EN «LOS PASOS PERDIDOS»

La idea central del ensayo «Problemática de la actual novela latinoamericana», en *Tientos y diferencias*, de Alejo Carpentier (México, 1964), se basa en la afirmación de que la tarea máxima que corresponde al novelista hispanoamericano de nuestra época es la de definir su continente para la humanidad, de manera que su visión del mundo, lejos de ser ruralista y local, también adquiera valor universal. Carpentier sostiene que el escritor sólo logrará este propósito desentrañando el concepto de los «contextos» propio de Jean Paul Sartre: «Contextos políticos, contextos científicos, contextos relacionados con una disminución constante de ciertas nociones de duración y de distancia (en los viajes, en las comunicaciones, en la información, en los señalamientos...), contextos debidos a la "praxis" de nuestro tiempo.» A menudo esto exige minuciosas descripciones de objetos desconocidos que el lector pueda «palpar, valorar, sopesar». Asimismo, el autor subraya que la tarea forzosamente resulta, en una prosa «barroca», estilo hispanoamericano por excelencia:

... ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo—todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de «contexto»—para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son «curiaras», «polleras», «arepas» o «cachazas». Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal ... Nuestro arte siempre fue 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 de nuestro continente. Hasta el amor físico se hace barroco en la encrespada obscenidad del «guaco» peruano. No temamos, pues, el barroquismo en el estilo, en la visión de los contextos, en la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo ... el barroquismo, arte nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos y altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos y hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo creado por la necesidad de «nombrar las cosas» ... El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es el barroco.

Ahora bien, ya que el escritor confiesa su afinidad por este estilo y sitúa su obra dentro de esta corriente redescubierta por sus coetáneos de la vanguardia, veamos cuáles son los elementos que constituyen el barroquismo de su prosa en *Los pasos perdidos* (México, 1953), una de sus novelas principales.

En el prólogo a la *Anthologie des Jeunes Auteurs*, de Raymond Queneau (París, 1955), Carpentier hace los siguientes comentarios acerca del lenguaje hablado y de la forma dialogada en las novelas modernas:

La conversation a un rythme, un mouvement, une absence de suite dans les idées avec, par contre, d'étranges associations, de curieux rappels, qui ne ressemblent en rien aux dialogues qui remplissent, habituellement, n'importe quel roman ... Je suis de plus en plus convaincu que le dialogue, tel qu'il s'écrit dans les romans et les pièces de théâtre, ne correspond nullement à la mécanique du vrai langage parlé (je ne parle même pas des mots, mais du mouvement, du rythme, de la vraie façon de discuter, d'engueuler, de la façon dont une idée s'enchaîne ou ne s'enchaîne pas à une autre). Peu à peu, depuis les premiers romans du genre réaliste, nous nous sommes habitués à une sorte de mécanisme du réalisme, à une sorte de fixation conventionnelle du parlé... Il y a dans le parlé quelque chose de beaucoup plus vivant, désaxé, emporté, avec des changements de mouvements, une syntaxe logique qui n'a jamais été saisie en réalité.

No es nada extraño, por tanto, hallar escaso uso del diálogo en las obras del autor a partir de «Viaje a la semilla» (1944). En *Los pasos*, por ejemplo, pone en boca del protagonista central observaciones que, o bien delatan el pensamiento de determinados personajes, o nos informan de conversaciones sostenidas por otros de entre ellos:

... Ruth me hablaba a través del espejo ... me explicaba que al terminarse la función, la compañía debía emprender ... una gira a la otra costa del país ... (p. 13).

La discusión duró más allá de la medianoche. Mouche de pronto se sintió resfriada; ... Hasta el último instante estuvo mi amiga hablando con la canadiense, disponiendo encuentros en la capital ... (p. 83).

Sin interesarse mayormente por saber quiénes somos, el herborizador nos agobia bajo una terminología latina que destina a la clasificación de hongos nunca vistos, de los que tritura una muestra con los dedos, explicándonos por qué cree haberlos bautizado acertadamente. De pronto repara en que no somos botánicos, se burla de sí mismo ... y pide noticias del mundo de donde venimos ... (p. 146).

Hoy, por vez primera, Rosario me ha llamado por mi nombre, repitiéndolo mucho; ... y mi nombre, en su boca, ha cobrado una sonoridad tan singular, tan inesperada, ... (p. 162) (1).

(1) Las citas son de la edición príncipe (México, EDIAPSA, 1953). En adelante todas las citas de *Los pasos perdidos* serán de esta edición, y me limitaré a indicar la página entre paréntesis.

Cuando Carpentier emplea el diálogo y reproduce el modo de hablar del héroe y de los personajes secundarios, se limita a sencillas frases explicativas o a cortas exclamaciones donde predomina el sentimiento: «Te buscaba—dice—, pero había perdido tus señas» (p. 21); «¿Te das cuenta? ¿Te das cuenta?» Y me explica que el gorjeo no es de pájaro...» (p. 23); «Además—gritaba yo ahora—, ¡estoy vacío! ¡Vacío! ¡Vacío!...» (p. 26); «El Adelantado me dice...: "Esta es la Plaza Mayor... Esa la casa de gobierno... Allí vive mi hijo Marcos... Allá mis tres hijas... En la nave tenemos granos y enseres, algunas bestias... Detrás, el barrio de los indios..." Y añade, volviéndose hacia fray Pedro: "Frente a la casa de gobierno levantaremos la catedral"» (p. 198); «...Mouche estaba asomada sobre nosotros... "¡Cochinos—grita—, cochinos!"...» (pp. 157-158). Pero cuando se trata de locuciones más largas los discursos de los personajes pierden su carácter oral y cobran el aire inconfundible de una redacción escrita:

«Luego—arguye Montsalvatje—, hay un macizo central que desconocemos, un laboratorio de alquimia telúrica, en el inmenso escalonamiento de montañas de formas extrañas, todas empavesadas de cascadas, que cubren esta zona—la menos explorada del planeta—, en cuyos umbrales nos hallamos. Hay lo que Walter Raleigh llamara "la veta madre", madre de las vetas, paridora de la inacabable grava de material precioso arrojada a centenares de ríos» (p. 148). «En ese texto sagrado de los antiguos quitchés—afirma el fraile—, se inscribe ya, con trágica adivinación, el mito del robot; más aún: creo que es la única cosmogonía que haya presentado la amenaza de la máquina y la tragedia del Aprendiz Brujo» (p. 212).

Al igual que ocurre en *El reino de este mundo* y en *El siglo de las luces*, los personajes en *Los pasos* frecuentemente expresan su estado de ánimo aludiendo a obras literarias. Así, el protagonista central en distintas ocasiones recita poesía de Santa Rosa de Lima: «¡Ay de mí! ¿A mi querido / quién le suspende? / ...» (p. 16); repite versos del *Prometheus Unbound*, de Shelley: «... regard this Earth—Made multitudinous with thy slaves...» (p. 18); el poema de Rodrigo Caro: «Estos, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora...» (p. 54); el párrafo inicial del *Quijote*: «En un lugar de la Mancha...» (p. 87); o parafrasea a San Agustín: «inter faeces et urinam nascimur», o sea «... esa ley según la cual todo lo que ha de engendrarse se engendrará en la vecindad de la excreción, confundidos los órganos de la generación con los de la orina, y lo que nace nacerá envuelto en baba, serosidades y sangre...» (p. 236). El griego Yannes a menudo declama versos de *La odisea*: «¡Ah, miseria! Escuchad cómo los mortales enjuician a los dioses...» (p. 160); fray Pedro salmodia un canto gregoriano: «Sumite psalmum,

et date tympanum...» (p. 126); Rosario entona un romancillo: «Yo soy la recién casada / que lloraba sin cesar / ...» (p. 170); y Marcos canta un viejo romance de ritmo negro: «Soy hijo del rey Mulato / y de la reina Mulatina; / ...» (p. 234).

La relativa ausencia de diálogo en un texto, apenas interrumpido por breves interjecciones, así como de citas literarias, produce la impresión de una prosa esmeradamente trabajada en que predomina el lenguaje escrito, en contraste con el lenguaje popular, o hablado. Además, el autor aporta un gran número de palabras de «la parte olvidada del diccionario» a su extenso vocabulario general ya rico y matizado: cultismos, tecnicismos vinculados a la música y a la arquitectura, americanismos compuestos de palabras provenientes de voces indígenas, o sea indigenismos en el español de América, y palabras españolas tradicionales que han cobrado un nuevo sentido americano con relación al español peninsular. A continuación ofrecemos por separado algunos ejemplos representativos de *Los pasos*, ya que ilustran la acumulación de estos términos que recarga la prosa.

Cultismos: hebdomadaria, hagiografía, solutrense, sílex (sílice), foliácea, malaxar (triturar, mezclar), cinocéfalo, coéfora, cenotafio, plancton, holoturria, cínife, nartex, aurignaciense, demiurgo, clepsidra.

Tecnicismos, música: particella, tresillos, organografía, guimbarda, litófono, idiofono, luthier, redowa, fioritura, clavicémbalo, sistema modal, buxines, olifantes, añafles, tiorba, treno, gamas pentáfonas, rincerare, discantus.

Tecnicismos, arquitectura: entablamiento, cimborrio, denticulo, pilastra, ménsula, escagliola, modillón, acanto, crestería, tímpano (espacio triangular), jamba, balcón ajemizado, archivolta, menhir, arquitrabe, ábside, arbotante, bucráneo, triglifo.

Americanismos: a) palabras españolas con nueva semántica: carátula (portada de libro), garañón (caballo semental), garapiña (bebida de corteza de piña, agua y azúcar), tinajero (la tinaja que contiene el agua potable), contén (encintado, borde de la acera). b) indigenismos: quena, sinsontle (sinsonte), conuco, váquiro (saíno), budare, taguara, bahareque, peyotl, yopo, guayuco, moriche, botuto, teponaxtle, comal, yagua.

Semejante selección permite afirmar que nos hallamos frente a una aglomeración de palabras que reflejan un enfoque universal de la realidad hispanoamericana, topográficamente indefinido, una creación individual, culta, cuyas dificultades lexicológicas no siempre se resuelven con el fácil recurso de acudir al *Diccionario de la Real Academia*.

La tendencia hacia la abstracción y en cierta manera hacia la des-

humanización del hombre se evidencia en los nombres de poblaciones o lugares que aparecen en *Los pasos*, o bien la humanización de las cosas por medio de metáforas, imágenes y comparaciones en que se atribuyen a objetos, acciones y cualidades propias de seres animados o racionales, así como espantosas descripciones patológicas de la miseria humana. Haciendo una lista parcial de los lugares representativos que el héroe recorre en sus andanzas por Hispanoamérica se aprecia la advertencia final del autor que los tales son «meros prototipos, a los que no se ha dado una situación precisa, puesto que los elementos que los integran son comunes a muchos países». Y en los mismos acontecimientos importantes que el protagonista rememora, observamos que Carpentier elude el nombre propio, como si la palabra concreta o específica implicara cierto grado de materialización: Venusberg, Convivencia del Séptimo Día, Casa de las Constelaciones, Campaña de los Riscos, Guerra de Fronteras, Los Altos, Calvario de la Cumbre, Calvario de las Nieblas, Distrito de las Tembladeras, Selva del Sur, Mansión del Calofrío, Valle de las Llamas, Puerto Anunciación, Tierras del Caballo, Tierras del Perro, Tierras del Ave, Santiago de los Aguinaldos, Caño El Pintado, Los Recuerdos del Porvenir, Santa Prisca-San Priapo, Capital de las Formas, Santa Mónica de los Venados, Cerro de los Petroglifos.

Todos los términos o son nombres genéricos, comunes a muchos lugares, aplicables a muchas especies, o están cargados de valor simbólico y metafórico. Casa de las Constelaciones es el estudio astrológico de Mouche; la Convivencia del Séptimo Día, el acto sexual con la esposa Ruth; Venusberg, monte de Venus, o pubis de mujer, centro de reunión en una sociedad obsesionada con el sexo; Mansión del Calofrío, un campo de concentración; Puerto Anunciación, presagio de portentosas maravillas en la selva; Santa Prisca-San Priapo, isla donde fornican las parejas del pueblo; Santiago de los Aguinaldos, alusión al apóstol, Campus Stellae, lugar de peregrinación y tal vez el comienzo de la redención del género humano, si se acepta una definición de «aguinaldo» del *Diccionario de la Real Academia*: bejuco silvestre que florece en Cuba por Pascua de Navidad. Santa Mónica de los Venados como lo explica fray Pedro: «... tierra del venado rojo; y Mónica se llamaba la madre del fundador: Mónica, aquella que parió a San Agustín, santa que fuera "mujer de un solo varón, y que por sí misma había criado a sus hijos"» (p. 199). Por medio de esta técnica reveladora la prosa ha quedado enriquecida con un nuevo sentido simbólico, donde según asegura Carlos Santander en su excelente estudio «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier» (*Atenea*, Universidad de Concepción, Chile, núm. 409, julio-septiembre 1965):

un perfecto equilibrio entre el signo y el significado colabora al enriquecimiento estilístico, de una parte, y al punto de vista reverente ante la realidad, por otra. De este modo, toda mención simbólica es solemne, de una solemnidad saintjohnpersiana ... y que se refleja, gráficamente, por el uso de los complementos del hombre y, poéticamente, por su modo metafórico ... esta mención simbólica ... alude a un significado que no empalidece en ninguno de los atributos de su existencia, sino que por el contrario queda presentado con una dignidad ontológica que ordinariamente no posee. Carpentier, al renombrar lo habitual, crea «una segunda realidad» que emerge como insólita, desde la aplanada significación de costumbre, con toda la novedad de un nombre reciente, deslumbrante en la revelación de una naturaleza distinta.

Si tenemos en cuenta que la función de la metáfora, la imagen y la comparación consiste en establecer una relación o síntesis novedosa entre dos aspectos de la realidad aparentemente inconexos, veremos que el texto de *Los pasos* presupone una nueva visión del mundo en que se confunden orden y grado de los objetos, plantas, animales y seres humanos en la jerarquía de la creación, y en que el hombre ya no se arroga el privilegio de dueño de la tierra. Sea de esto lo que fuere, uno de los rasgos estilísticos fundamentales, común a otras obras, es una palpable corporeización donde seres inanimados, objetos, plantas y árboles cobran vida animada comportándose como criaturas de carne y hueso que padecen bajo el peso de sus propias deficiencias orgánicas. En *¡Écue-Yamba-Ó!* (Madrid, 1933), encontramos en un ingenio azucarero junto al concepto incorpóreo del paso del tiempo una profusión de imágenes de máquinas e instrumentos musicales que tienen vida sexual: «Hay acoplamientos grasientos de hierro con el hierro»; «Los instrumentos casi animales y las letanías negras se acoplaban bajo el signo de una selva invisible»; «El día tropical se desmayaba en lecho de brumas decadentes, agotado por catorce horas de orgasmo luminoso.» En «El Camino de Santiago», uno de los cuentos de *Guerra del tiempo* (México, 1956), un barco que acaba de atracar en la desembocadura del río en Amberes se humaniza y parece respirar. Los árboles en la naturaleza americana donde se refugia el presunto peregrino viven y padecen enfermedades singulares: «... aquel barco traía una tal tristeza entre las bordas, que la bruma de los canales parecía salirle de adentro, como un aliento de mala suerte ... tenía pelos en los cordajes ..., y de los flancos sin carenar le colgaban andrajos de algas muertas ...»; «... los árboles cargan flores moradas, o se enferman, en la horquilla de un tronco, del tumor de una comejenera hirviente de bichos.» La animación de plantas y de objetos muertos llega al punto más inquietante al fin de «Viaje a la semilla»,

otro cuento de la misma colección donde, por medio de la técnica cinematográfica de la inversión del tiempo, las cosas existen, viven, nacen y mueren, metamorfoseándose en estados de vida anteriores: «Las palmas doblaron las pencas, desapareciendo en la tierra como abanicos cerrados. Los tallos sorbían sus hojas y el suelo tiraba de todo lo que le perteneciera ... Crecían pelos en la gamuza de los guantes. Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armarios, los vargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas ... Todo se metamorfoseaba regresando a la condición primera.» Y en *El acoso* (Buenos Aires, 1956), y en *Los pasos* la animación de edificios y detalles arquitectónicos llega a tal grado que presenciamos su desmoronamiento progresivo por achaque de llagas y absesos que los llevan agónicamente a la muerte: «... villas renacentistas ... cuyos entablamientos eran sostenidos por columnas enfermas ... capiteles cubiertos de pústulas reventadas por el sol; fustes cuyas estrías se hinchaban de absesos levantados por la pintura de aceite.» «En todas partes veo columnas enfermas y edificios agonizantes, con los últimos entablamientos clásicos ejecutados en este siglo ... que acaban de secarse en órdenes que la arquitectura nueva ha abandonado, sin sustituirlos por órdenes nuevos ... (p. 261). Pero a diferencia de *El acoso*, en *Los pasos* la visión enfermiza de decadencia orgánica de los objetos se limita a la civilización moderna. Por lo demás, encontramos la misma relación recíproca entre objetos, cosas inanimadas y seres vivientes en la naturaleza americana:

El vehículo, en ascensión tenaz, se minimizaba en el fondo de los desfiladeros, más hermano de los insectos que de las rocas, empujándose con las redondas patas traseras (p. 84).

... los filos andinos, medialunados entre sus picos flanqueantes, con algo de boca de pez sorbiendo las nieves, rompían y diezmaban los vientos ... (p. 85).

... escombros geológicos, de pavorosas negruras o crizados de peñas tristes como animales petrificados (p. 85).

... unas máquinas cuyo volante tenía el perfil de una gran ave negra, con pico que hincaba isócronamente la tierra, en movimiento de pájaro horadando un tronco ... (p. 108).

Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa ... Los caimanes ... parecían maderos podridos, vestidos de escaramujos; los bejucos parecían reptiles y las serpientes parecían lianas, cuando sus pieles no tenían nervaduras de maderas preciosas; ojos de ala de falena, escamas de ananá o anillas de coral; las plantas acuáticas se apretaban en alfombra tupida ... fingiéndose vegetación de tierra muy firme; las cortezas caídas cobraban muy pronto consistencia de laurel en salmuera ...

Mundo del lagarto-cohombro, la castaña-erizo, la crisálida-ciempiés, la larva con carne de zanahoria ... (pp. 172-173).

... ciertos árboles retorcidos, de lianas hundidas en el légamo, tenían algo de naves ancladas, en tanto que otros troncos ... blanquecidos, más mármol que madera, emergían como los obeliscos cimeros de una ciudad (p. 171).

Es decir, Carpentier aquí nos confronta con un mundo natural mimético, donde un autobús se convierte en insecto, máquinas para la extracción de petróleo parecen pájaros, los desfiladeros recuerdan peces; las rocas, animales petrificados; el bosque, una ciudad. Plantas y árboles selváticos cambian constantemente de apariencia de tal manera que se confunde el reino vegetal y animal.

En *Los pasos*, junto con atribuir vida o cualidades propias de criaturas de carne y hueso a seres inanimados, objetos y vegetación, se destaca un proceso de animalización o tendencia a describir al hombre poniéndolo al nivel de bestias, plantas o seres inferiores. Rasgo característico que también aparece en «Viaje a la semilla», «Los fugitivos» y *El acoso*. En especial el hombre, que frecuentemente se aproxima al animal y al vegetal, goza de las mismas sensaciones instintivas, come, copula y evacua como la criatura irracional. A medida que el protagonista de «Viaje a la semilla» regresa en el tiempo y vuelve a su niñez cobra fuertes rasgos del perro, compañero de su infancia: «Canelo y Marcial orinaban juntos ... Ambos comían tierra, se revolcaban al sol, bebían en la fuente de los peces, buscaban sombra y perfume al pie de las albahacas». Y en «Los fugitivos», que aparece en la antología *20 cuentos* (Caracas, 1953), observamos la misma identificación de hombre y perro dominados por imperiosas necesidades físicas: «Cimarrón se abrió la bragueta, dejando un reguero de espuma entre las raíces de una ceiba. Perro, alzó la pata sobre un guayabo tierno ... Perro, recordaba los huesos, vaciados por cubos, en el batey al caer la tarde; Cimarrón añoraba el congrí, traído en cubos a los barracones ... Cuando Cimarrón daba con un árbol de mango o de mamey, Perro también se pintaba el hocico de amarillo o de rojo.» Además, es significativo que en este cuento en último análisis la bestia victoriosa derrota al hombre. El personaje central de *El acoso*, hambriento, perseguido, se describe a sí mismo en imágenes de gallina y de perro y por fin se siente como un cerdo culpado de la muerte de su nodriza negra: «... agarrado de mis muñecas, las siento palpar como las aves desnucadas que arrojan al suelo de las cocinas ...»; «... las uñas de un gallo viejo ... retorcidas, con algo humano en las arrugas de sus pieles ...»; «... cayendo sobre los puños vomitó, hasta quedar en un espasmo seco, que le hundía el vientre, ... arqueándole el espinazo como el de un perro que espumarajea el veneno»; «... la lengua, ansiosa, pre-

surosa ... la que limpió el plato con gruñido de cerdo ...»; «... he devorado su alimento de enferma, ... sorbido con avidez de marrano sus caldos de Domingo ...». En *Los pasos perdidos*, frutas, flores, árboles, animales y el fuego muestran innegables atributos orgánicos del ser humano, y lo mismo ocurre en *El año 59*:

... la redondez, la madurez de las frutas, eran mentidas por bulbos sudorosos, terciopelos hediondos, vulvas de plantas insectívoras ... un tulipán de esperma azafranado ... (p. 173).

Son como gramíneas membranosas, cuyas ramas tienen una mórbida redondez de brazo y de tentáculo. Las hojas enormes, abiertas como manos, parecen de flora submarina, por sus texturas de madrépora y de alga, con flores bulbosas, como faroles de plumas, pájaros colgados de una vena, mazorcas de larvas, pistillos sanguinolentos [sic] que les salen de los bordes por un proceso de erupción y desgarre, sin conocer la gracia de un tallo. Y todo eso, allá abajo, se enrevesa, se enmaraña, se anuda, en un vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruoso y orgiástico, que es suprema confusión de las formas (p. 213).

Arboles que dejaban muy abajo, como gente rastreada, a las plantas más espigadas por las penumbra. ... A veces ... uno de esos árboles perdía las hojas, secaba sus líquenes, apagaba sus orquídeas. Las maderas encanecían ... con su ramazón monumental en silenciosa desnudez ... un buen día, el rayo acababa de derribarlo ... Entonces el coloso ... acababa por desplomarse, aullando por todas las astillas ... (página 172).

Era tal el zumbido que dentro de la carroña resonaba, que, por momentos, alcanzaba una afinación de queja dulzona, como si alguien —una mujer llorosa tal vez— gimiera por las fauces del saurio (p. 169).

... alegres monos araguatos que, de repente, escandalizaban las frondas con sus travesuras, indecencias y carantoñas de grandes niños de cinco manos (p. 174).

... — astas de ese fuego enjambre, de ese fuego árbol ... El aire las transformaba, de súbito, en luces de exterminio ... para reunir las luego ... en un solo tronco rojinegro que tenía fugaces esguinces de torso humano (p. 107).

De pronto la sangre, la carne, el yodo prehistórico, ocultos, soterrados, de criaturas gigantescas, anteriores al hombre, metidos entre humus, selvas podridas, deshielos y enterramientos, habían empezado a brotar, como por surtidores, en las bocas de los taladros de prospección ...

O sea, en *Los pasos* una naturaleza donde se destacan carnosas y sudorosas frutas con órganos palpitantes, árboles cuyo ciclo de vida se asemeja al de los hombres, enjambres de moscas dentro de la carroña de un caimán que producen gemidos de mujer, monos que son caricaturas de niños feos, y llamas de los escapes de gas que recuerdan torsos humanos. Y en el primer capítulo de *El año 59* (*Casa de*

las Américas, La Habana, IV, 26, octubre-noviembre 1964, 45-20), el petróleo viene a ser el humor seroso de la descomposición orgánica de tejidos de animales enterrados hace siglos. A nuestro entender un mundo movedizo que no asegura al hombre el lugar cimero en la creación, especialmente si tomamos en cuenta que la humanidad, junto con todo lo vivo, está sujeta a enfermedad, mutilación, vejez, muerte y putrefacción. Es decir, la amarga idea del desengaño presente en el tercer capítulo, versículo 19, del *Eclesiastés*, autor favorito del padre del protagonista central de *Los pasos*: «... la suerte de los hijos del hombre y la suerte de las bestias es una misma para ambos; cual la muerte del uno, así es la muerte del otro; un mismo hálito tienen todos; y no existe ventaja alguna del hombre sobre la bestia, pues todo es vanidad. Todo camina a un mismo paradero. Todo procede del polvo y todo retorna al polvo.»

De aquí brota, pues, la preocupación por tremendos y repugnantes detalles de la realidad que se asoman tanto en *Los pasos* como en las demás obras. Basta citar uno de los muchos escalofriantes episodios de la rebelión de esclavos en la cuarta jornada del capítulo segundo de *El reino de este mundo* (México, 1949): «La cabeza del jamaicano Bouckman se engusanaba ya, verdosa y boquiabierta, en el preciso lugar en que se había hecho ceniza hedionda la carne del manco Mackandal.» En «El Camino de Santiago» abundan ejemplos de asquerosas enfermedades y sangrientas ejecuciones: «... gente que se rasca las sarnas, muestra los muñones y se limpia las llagas con el agua del aljibe. Hay quien ... jinetea un banco para descansar del estorbo de partes tan hinchadas que parecen las verijas del gigante Adamastor»; «El gemido de un anciano con media cara comida por un tumor...»; «... hachazos que venían a caer en lo empinado del espinazo sonando a trinchante de carnicero ... A uno, de un mandoblazo, le llevaron el hombro izquierdo con la cabeza. Otro empezó a gatear, ya sin cabeza, con el pescuezo hecho un cuello de odre...» Y en *Los pasos perdidos* hallamos escenas no menos monstruosas. La descomposición del cadáver de un caballo y de un caimán, la crueldad del hombre civilizado y del primitivo, la perversión y la muerte atroz de un leproso también moralmente enfermo:

Los barrenderos de calles procedían a llevarse la carroña cuyo hedor se hiciera sentir tan abominablemente durante nuestro encierro, y como las patas del caballo, descarnadas por los buitres, no cabían en el carro, las cortaban a machetazos, haciendo volar los cascotes, con huesos y herraduras, en los enjambres de moscas verdes que revoloteaban en el asfalto ... (p. 74).

El Adelantado me llamó ... para hacerme mirar una cosa horrenda:

un caimán muerto, de carnes putrefactas, debajo de cuyo cuero se metían, por enjambres, las moscas verdes... (p. 169).

... la Mansión del Calofrío, donde todo era testimonio de torturas, exterminios en masa, cremaciones entre murallas salpicadas de sangre y de excrementos, montones de huesos, dentaduras humanas arrinconadas a paletadas, sin hablar de las muertes peores, logradas en frío, por manos enguantadas de caucho, en la blancura aséptica, neta, luminosa, de las cámaras de operaciones (p. 100).

El Adelantado ... me hace asomarme a un hueco fangoso, suerte de zahurda hedionda, llena de huesos roídos, donde veo erguirse las más horribles cosas que mis ojos hayan conocido: son como fetos vivientes, con barbas blancas, en cuyas bocas belfudas gimotea algo semejante al vagido de un recién nacido; enanos arrugados, de vientres enormes, cubiertos de venas azules como figuras de planchas anatómicas, que sonríen estúpidamente ... (p. 189).

... la gran lepra de la antigüedad ... la lepra del Levítico, que aún tiene horribles depositarios en el fondo de estas selvas. Bajo un gorro puntiagudo hay un residuo, una piltrafa de semblante, una escoria de carne que aún se sujeta en torno a un agujero negro, abierto en sombras de garganta, cerca de dos ojos sin expresión, que son como de llanto endurecido, prestos a disolverse también, a licuarse, dentro de la desintegración del ser que los mueve y despiden por la tráquea una suerte de ronquido bronco ... (pp. 234-235).

Aunque esta afición a detalles chocantes se encuentra en todas las obras, tal vez la tendencia culmine en la sucesión de terribles escenas en clarooscuro, trazos de aguafuerte goyesco, de *El siglo de las luces* (México, 1962). Citamos a continuación el fin de un revolucionario francés en la jornada veintinueve del capítulo cuarto:

A mediodía ... aparecieron varios cochinos, de los plumizos, pelados, orejados; de los de trompa afilada y hambre perenne, que metieron el hocico en la sepultura, encontrando buena carne tras de una madera ya vencida por el peso de la tierra. Empezó la inmundicia ralea, sobre un cuerpo removido, empujado, hurgado por la avaricia de las bestias. Alguna se llevó una mano que le sonaba a bellotas entre los dientes. Otras se ensañaron en la cara, en el cuello, en los lomos. Y los buitres que ya esperaban, posados en las tapias del cementerio, acabaron con lo demás. Así terminó la historia de Jean Marie Collot d'Herbois bajo el sol de La Guayana.

La necesidad de atrapar y definir múltiples y recónditas manifestaciones de la realidad latinoamericana, a que aludimos al comienzo, explica, en la opinión de Carpentier, la calidad de su prosa y su propensión por construcciones ornamentadas. Las frases complejas, según Marcel Cressot, en su introducción a *Le Style et Ses Techniques* (París, 1953), y Roberto Fernández Retamar, en *Idea de la estilística* (Santa Clara, Cuba, 1958), corresponden a un modo expresionista o cau-

sal de apereibir la realidad y estructurarla por el lenguaje, que distingue entre la causa y el elemento agente:

En ce qui concerne la structure de la phrase ... La phrase expressionniste est une phrase méditée, préoccupée de rattacher les faits à leurs causes et à leurs conséquences. Ceci nous fait prévoir une phrase assez importante, riche en subordonnées, vigoureusement articulée. En outre, la pensée ayant atteint sa maturité, les éléments en étant soigneusement classés et fondus, nous aurons une phrase continue, se développant régulièrement, sans heurt, d'où la séquence progressive et la cadence majeure et finalement la prépondérance du rythme concordant, le plus propre à suggérer l'équilibre, l'unité des faits et de la pensée qui les organise.

En este sentido, pues, podemos calificar como expresionista el estilo de *Los pasos* y de las últimas obras del autor. Observamos la abundancia de preposiciones que enlazan palabras, de conjunciones que unen oraciones enteras y elementos desempeñando oficios equivalentes dentro de la frase. Conjunciones copulativas y causales, indispensables para establecer relaciones de causa y efecto, desarrollar procesos racionales del pensamiento. También se destaca la tendencia de fijar y matizar características esenciales y accesorias de seres y cosas. En *Los pasos* notamos, por consiguiente, la determinación del sustantivo mediante el uso certero del adjetivo, la adjetivación del sustantivo o la oración adjetival subordinada en descripciones de la vegetación, de los insectos, del monte Autana, la capital de las formas y de los pájaros en el interior del continente americano:

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 el 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. 167).

Esto que miraba era algo como una titánica ciudad—ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas—, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre ... En las proporciones de esas formás rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo fuera de lo real—morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final—que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpreta-

ción de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable (pp. 178-179).

De sol a sol nos escoltaron los guacamayos fastuosos y las cotorras rosadas, con el tucán de grave mirar, luciendo su peto de esmalte verdeamarillo, su pico mal soldado a la cabeza—el pájaro teológico que nos ha gritado: ¡Dios te ve!, a la hora del crepúsculo, cuando los malos pensamientos mejor solicitan al hombre—. Vimos a los colibries, más insectos que pájaros, inmóviles en su vertiginosa suspensión fosforescente, sobre la sombra parsimoniosa de los paujús vestidos de noche; alzando los ojos, conocimos la percutiente laboriosidad de los carpinteros listados de oscuro, el alborotoso desorden de los silbadores y gorgejadores metidos en los techos de la selva, asustados de todo, más arriba de los comadros de pericos y catalnicas, y de tantos pájaros hechos a todo pincel, que a falta de nombre conocido—me dice fray Pedro—fueron llamados «indianos girasoles» por los hombres de armaduras (p. 211).

En las citas anteriores se define un asombroso número de objetos en solo cinco frases de extremada complejidad. Un estilo, pues, que tiene como uno de sus propósitos describir y echar luz sobre cosas desconocidas, americanas, de manera que se puedan «palpar, valorar, sopesar»: «Si se anda con suerte—literariamente hablando, en este caso—el propósito se logra», observa Carpentier en *Tientos y diferencias*. «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, como toda prosa que ciñe el detalle, lo menudea, lo colorea, lo destaca, para darle relieve y definirlo.»

Para cerrar estas disquisiciones acerca del estilo hagamos resaltar las peculiares construcciones verbales de *Los pasos*, o sea la variedad de estratos de tiempo y su función expresiva y la inconsistencia del valor temporal del subjuntivo. Ya indicamos que la novela está concebida de una forma muy subjetiva, puesto que el relato se desarrolla en la primera persona por boca del protagonista principal. Aunque en las escenas iniciales adverbios de tiempo y expresiones temporales, «ahora, hoy, esta mañana», dan a entender que la acción narrada por el personaje es contemporánea a la del relato, notamos el predominio del pretérito imperfecto de indicativo, el gran tiempo indefinido de la añoranza, cargado de fuerza intuitiva y evocaciones de carácter durativo, en vez del presente de indicativo:

Hacía cuatro años y siete meses que no había vuelto a ver la casa de columnas blancas ... y ahora, ante muebles y trastos colocados en su lugar invariable, tenía la casi penosa sensación de que el tiempo se hubiera revertido (p. 9). Desde hacía algunos minutos, nuestros oídos nos advertían que estábamos descendiendo. De pronto las nubes quedaron arriba, y el volar del avión se hizo vacilante, como desconfiado

de un aire inestable que lo soltaba inesperadamente, lo recogía, dejaba un ala sin apoyo, lo entregaba luego al ritmo de olas invisibles. A la derecha se alzaba una cordillera de un verde de musgo, difuminada por la lluvia (p. 43).

Aunque también se usa el pretérito indefinido en momentos en que se quiere expresar un matiz del pasado más instantáneo, tajante y dinámico, tanto como el presente histórico, que nos traslada al momento del suceso en muchas escenas donde aparecen cortos diálogos, siempre se vuelve al uso del imperfecto. El presente propiamente dicho no aparece hasta el día en que el personaje despierta y siente el intenso pulsar de la vida en la capital hispanoamericana. Si bien este tiempo se emplea con más frecuencia, en lapsos cada vez más extensos, a medida que el protagonista prosigue su viaje a tierras desconocidas, nunca llega al primer plano comparado con el imperfecto, hasta la residencia en Santa Mónica de los Venados, que para el personaje viene a ser un momento de máxima intensidad emotiva en un eterno presente frente a las «luminarias del génesis»: «... los cincuenta y ocho siglos que median entre el cuarto capítulo del Génesis y la cifra del año que transcurre para los de *allá*, pueden cruzarse en ciento ochenta minutos, regresándose a la época que algunos identifican con el presente—como si lo de acá no fuese también *el presente*—por sobre ciudades que son hoy, en este día, del Medievo, de la Conquista, de la Colonia o del Romanticismo.» Además, como bien ha observado Carlos Santander en su artículo, la importancia primaria del imperfecto permite al personaje mayor flexibilidad en la representación de la actividad reflexiva y corresponde a una actualización de acontecimientos pasados y a un borrar de fronteras bien marcadas entre pasado, presente y porvenir:

Su uso permite ampliar bastante los límites de experiencia del narrador, desplazándose la perspectiva personal, muchas veces, a un punto de vista casi omnisciente, posibilitado por la abundante actividad reflexiva del personaje y la amplitud y profundidad de su erudición. Por otra parte, el aspecto durativo de la forma verbal empleada con mayor frecuencia posibilita los desplazamientos temporales hacia el pasado o el futuro. Este juego está en perfecta consonancia con la actitud voluntariosa del narrador, ya que le permite desprenderse de la transitoriedad a que el presente suele aludir e imponer un tiempo con notas de permanencia (presente), de orígenes (pasado) y potencialidades (futuro).

Por último, es muy notable el uso inusitado del pretérito imperfecto o del pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo cuando a nuestro

entender corresponde el pretérito imperfecto, el pretérito pluscuamperfecto o tal vez el pretérito indefinido de indicativo:

El éxito de la obra aniquilaba lentamente a los intérpretes, que iban envejeciendo a la vista del público dentro de sus ropas inmutables, y cuando uno de ellos *hubiera muerto* de un infarto, cierta noche, a poco de caer el telón, la compañía, reunida en el cementerio a la mañana siguiente, había hecho—tal vez sin advertirlo—una ostentación de ropas de luto que tenían un no sé qué de daguerrotipo (p. 11).

... buscaba probablemente un alivio al complejo de culpabilidad ... luego de que Ruth y yo *hubiéramos destrozado*, con nuestra fuga, la existencia de un hombre excelente (p. 24).

De súbito, el nombre de Los Altos me enfureció, recordándome la turbia solicitud con que la pintora canadiense *hubiera rodeado* a mi amiga (p. 131).

... Formas de roca desnuda, reducidas a la grandiosa elementalidad de una geometría telúrica. Son los monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre, cuando aún no *hubiera* ojos que *podieran contemplarlos* ... (pp. 191-192).

M. Criado de Val, en el capítulo IX y XIII de su *Fisionomía del idioma español* (Madrid, 1962), nos asegura que el pluscuamperfecto de indicativo «temporalmente ... expresa siempre un pasado, sin posible transición a otras escalas temporales. Dentro del pasado, su nota característica es la expresión de la anterioridad o de la coexistencia relativa.» Carpentier cambia, pues, un pasado concreto, sin posible transición a otras escalas temporales, por el pluscuamperfecto de subjuntivo, un tiempo portador de un matiz hipotético, que en los ejemplos citados corresponde a una especie de desrealización o imprecisión de un pasado teñido de emotividad.

El análisis de los rasgos estilísticos esenciales que acabamos de desarrollar nos permite aseverar que la prosa «barroca» de Carpentier muestra las siguientes características generales. El predominio de la expresión indirecta de pensamientos y emociones de los personajes, por boca del protagonista central que narra la historia; tanto el uso limitado del diálogo, como las frecuentes alusiones literarias, indican un estilo predominantemente culto del lenguaje escrito. A esto se añade un rico vocabulario inscrustado de cultismos, tecnicismos y americanismos. Nombres de lugares e instituciones cargados de valor simbólico y metafórico también señalan un concepto de la realidad abstracto. Por lo demás, se destaca una visión desolada del mundo en que se confunde orden y grado de la creación. Objetos inanimados,

plantas y árboles cobran vida y consistencia orgánica. La condición del hombre se iguala a la de todos los seres vivientes en un consciente proceso de animalización y degradación por terribles fases sucesivas de decadencia física, muerte y putrefacción. Minuciosas descripciones determinan y dan relieve a los sustantivos, revelando un modo expresionista de percepción y una preferencia por complejas construcciones sintácticas. Una gran variedad de tiempos verbales de singular función expresiva, tanto como la afinidad por el uso inusitado del subjuntivo, matizan el valor del transcurso del tiempo y borran las fronteras entre pasado, presente y porvenir. En suma, una prosa ornada, frondosa, plena de dificultades y escollos de arquitectura verbal, que presupone un vasto conocimiento de corrientes culturales europeas y americanas y exige atención y no poco esfuerzo al lector. En cambio recompensa la dedicación con asombrosas intuiciones de América, echa al aire el rico aluvión de la lengua, donde relucen giros y voces olvidadas, sacude con sombríos dibujos de monstruosa fealdad y conmueve con luminosos cuadros de deslumbrante belleza.

KLAUS MÜLLER-BERGH
Universidad de Yale
ESTADOS UNIDOS