

La máscara, el traje y lo teatral en "Los pasos perdidos" de Alejo Carpentier

Patrick Collard
Rijksuniversiteit Gent

Son bastante numerosas, en la obra narrativa de Alejo Carpentier, las escenas o los episodios que de manera más o menos explícita aluden a la teatralidad, al hecho de desempeñar un papel; o las descripciones en las que el traje cobra un significado simbólico. Entre muchos ejemplos, se podrían citar varios fragmentos de *El reino de este mundo* o de *El siglo de las luces*¹, para atenerme a textos de la primera parte de la producción literaria del autor. Es uno de los motivos del tema del contraste entre el hombre *esencial* y su *máscara* (impuesta por la sociedad o la Historia, si no es por voluntad propia); entre el ser y la apariencia; entre lo natural y lo artificial.

Quisiera examinar el desarrollo del tema de lo teatral en *Los pasos perdidos*², diciendo de antemano que la palabra "teatro" tendrá aquí un campo de aplicación amplio que abarca diversas formas de arte escénico y espectáculos dramáticos, en las que se incluyen el teatro, tanto en el sentido más usual como figurado de la palabra, la ópera o ciertas expresiones dramáticas y rituales de contenido religioso o mágico. Considerado así, lo teatral en *Los pasos perdidos* aparece como un elemento básico de la configuración temática del relato.

El espacio representado en las primeras páginas del primer capítulo es un teatro, aunque el narrador-protagonista no lo dice explícitamente en un principio. Al contrario, en las frases iniciales recrea la ilusión dramática y el lector podría creer que se evoca una escena situada en una época remota, puesto que se habla (p. 125) de "esclavos marcados al hierro"; de "amazonas de faldas enrolladas en el brazo" ... La realidad se instaura a partir de la octava frase (p. 125): se está representando una (mala) tragedia cuyo tema es la guerra de Secesión y el asesinato de Lincoln. En el teatro, el narrador encuentra a su esposa, Ruth, una actriz. El léxico (pp. 125-129) de la descripción del lugar y de los personajes insiste en lo artificial, lo decaído, la enajenación, la descomposición de un mundo: las sombras son "hediondas"; "viejos" los fieltros; "artificial" la rosa; "de mentira" los árboles; "oliente a polvo y maderas viejas" el aire; "de fingimiento" el oficio; "mohoso" el verde del diván; "falso" el pájaro, etc.

Los personajes son ocultados por el "maquillaje", el "disfraz", la "ostentación de ropas de luto" y lo genuinamente natural sólo se deja entrever para desaparecer instantáneamente:

"Al salir de aquellos encajes, su cuerpo claro se me hizo novedoso y grato, y ya me acercaba para poner en él alguna caricia, cuando la desnudez se vistió de terciopelo caído de lo alto que olía como los

retazos que mi madre guardaba cuando yo era niño, en lo más escondido de su armario de caoba" (pp. 128–129).

El escenario es una "prisión" de "tablas de artificio", de monotonía, con las apariencias del cambio, externo y superficial, producidas por los trajes; para los "personajes atados por contratos" el "mundo de evasión" es "transformado en Isla del Diablo por los empresarios". El oficio es para Ruth "un parasito que se alimentaba de su propio cuerpo". De la obra que obliga a repetir "los mismos gestos" se dice que "aniquilaba lentamente a los intérpretes [...] en sus ropas inmutables" por el "automatismo del trabajo impuesto".

Se trata en suma de la descripción de un mundo que es la perversión del arte y de la función de la obra de arte. El espacio de lo artístico ya no es más que un espacio invadido por y reflejo de la sociedad materialista y tecnificada que enajena al hombre en vez de ser el lugar de cumplimiento de un rito que ayude a los participantes a situarse en un espacio donde se reconozcan en sus dimensiones y aspiraciones y donde, precisamente, puedan escapar a la enajenación. El maquillaje y el traje son aquí signos de esta enajenación y del espacio del que el narrador intentará escapar regresando, a los orígenes de la humanidad, en un prodigioso viaje³ en el Orinoco que lo llevará a un lugar mítico donde, durante algún tiempo, hallará lo añorado y enunciado en la última frase del primer capítulo: "ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre" (p. 157). En el primer fragmento de *Los pasos perdidos* el teatro funciona como espacio metonímico y es el mundo rechazado por el narrador; el mundo poblado u organizado por seres designados – según un procedimiento frecuente en Carpentier – con mayúsculas que alegorizan el concepto (p. 131): el "Hombre-Avispa", "el Hombre-Ninguno", el "Contable", el "Cómitre" o "Eminencias Blancas" (p. 132). Y desde el punto de vista que nos ocupa, se trata de un viaje en el que el protagonista se acerca, paso a paso, a comunidades capaces de realizar el proyecto formulado por Antonin Artaud:

"El problema que ahora está planteado consiste en saber si en este mundo que se desliza, que se suicida sin darse cuenta, se hallará un núcleo de hombres capaces de imponer esa idea superior del teatro que nos devolverá a todos el equivalente natural y mágico de los dogmas en los que ya no creemos".⁴

La llegada del narrador a la capital latinoamericana, primera etapa del viaje, es un reencuentro con el ambiente cultural y sobre todo lingüístico de la infancia. Es significativo que también en este segundo capítulo se halla la descripción de un teatro, en el que el narrador asiste a una función de ópera (*Lucía de Lammermoor* de Donizetti) cuyo ambiente contrasta radicalmente con el del teatro en Nueva York:

"ese complejo de tradiciones, comportamientos, maneras de hacer, imposible ya de remozar en una gran capital moderna, era el mundo mágico del teatro" (p. 168).

Esta vez, en la descripción, todo es animación, alegría y vida. Es un primer paso en el regreso a los orígenes puesto que "el mundo mágico del teatro" se relaciona directamente con el recuerdo de la infancia, de los padres, de la abuela, un recuerdo que produce la dolorosa sensación de quedarse excluido: la ópera romántica y el comportamiento de los espectadores son

"juegos cuyas reglas me eran desconocidas, pero que yo observaba con envidia de niño dejado fuera de un gran baile de disfraces" (p. 168).

Sólo la presencia de Mouche, la mujer que es la última atadura del protagonista con el mundo de *allá*, lo impide gozar del encanto hasta el final.

La segunda etapa del viaje es la del encuentro con la *raza*, personificada por Rosario. Mouche desaparecerá de la escena, suplantada por Rosario, es decir por la portadora de los valores naturales y auténticos.

En el mismo capítulo – el tercero – se oponen dos tipos de espectáculos. Uno que pertenece al recuerdo, y dos otros: una fiesta religiosa en un pueblo de las llamadas Tierras del Caballo y el luto por la muerte del padre de Rosario. En el primer caso se trata del recuerdo de un intento, decepcionante, para "conocer" sus "raíces" (p. 215) europeas: los acontecimientos se sitúan en los años treinta; y se alude entre otras cosas a la teatralidad del nazismo:

"arcos de triunfo de carpintería y mástiles totémicos ornados de viejos símbolos solares. La transformación del mármol, del bronce de las antiguas apoteosis en gigantescos despilfarros de pinoteca, tablas de un día, y emblemas de cartón dorado [...]. Yo había visto a las parejas ascender, en noches de solsticio, al Monte de las Brujas para encender viejos fuegos votivos, desprovistos ya de todo sentido" (p. 216).

Algunas páginas más lejos, siempre en el contexto del recuerdo de la experiencia europea, se evoca la presencia del narrador en el teatro de Bayreuth, en los días que siguen a la derrota del nazismo, después de haber visto la "Mansión del Calofrío" (p. 221), es decir un campo de concentración:

"Nuestra victoria me dejaba vencido. No logró admirarme siquiera la noche pasada en la utilería del teatro de Bayreuth, bajo una wagneriana zoología de cisnes y caballos colgados del cielo raso, junto a

un Fafner deslucido por la polilla, cuya cabeza parecía buscar amparo bajo mi camastro de invasor" (p. 223).

La abominación y el horror que el protagonista había visto de cerca, invalidan lo wagneriano por el lugar que ocupa en el contexto histórico descrito: no el arte wagneriano en sí, sino más bien el culto de que ha sido objeto y la mitología que crearon en torno de él los edificadores de la "Mansión del Calofrío". Así se explica una reflexión anterior del narrador – en el primer capítulo – que rebaja lo wagneriano incorporándolo al ámbito del teatro de lo artificial:

"Pero también – rabiaba yo – el Curador era hombre de una generación atosigada por 'lo sublime', que iba a amar a los palcos de Bayreuth en sombras olientes a viejos terciopelos rojos..." (p. 149).

La otra escena se sitúa en el pueblo de Santiago de los Aguinaldos, donde el narrador presencia una fiesta religiosa que incluye una procesión con danzas, máscaras, diablos y la figura del apóstol Santiago que, en su caballo blanco derrota a los demonios. El comentario al espectáculo resume un tema de novela:

"Una sensación de miedo me demudó ante aquellos hombres sin rostro, como cubiertos por el velo de los parricidas; 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" (p. 243).

En el espectáculo, el narrador puede ver el reflejo de su propio itinerario de hombre que se está distanciando del disfraz y del Falso Semblante; como luego veremos, la escena también tiene un carácter profético.

El luto por la muerte del padre de Rosario tiene aspectos profundamente teatrales. Los parientes del difunto se transforman en *actores* que, vestidos del traje de escena (las ropas de luto) desempeñan un papel impuesto por una tradición secular relacionada, en la visión del narrador, con el teatro de la antigüedad griega:

"Impresionado por la violencia de ese dolor, pensé, de pronto, en la tragedia antigua. [...] Frente al cadáver, esas campesinas clamaban en diapasión de coéforas [...]: perras sublimes, aullantes troyanas, arrojadas de sus palacios incendiados. La persistencia de esa desesperación, el admirable sentido dramático con que las nueve hermanas [...] fueron apareciendo por puerta derecha y puerta izquierda, preparando la entrada de una Madre que fue Hécuba portentosa, [...] me hicieron sospechar que había bastante teatro en todo ello, [...] Y, sin embargo, me sentía envuelto, arrastrado, como si todo ello despertara en mí oscuras remembranzas de ritos funerarios que hubieran observado los hombres que me precedieron en el reino de este mundo.

[...] Pudieron sonreír algunos ante la tragedia que aquí se representaba. Pero, a través de ella, se alcanzaban los ritos primeros del hombre" (pp. 257-259).

El cuarto capítulo es el de la penetración en la selva y de la revelación del secreto del personaje apodado el Adelantado, fundador de la ciudad, algo edénica, de Santa Mónica de los Venados. Antes de poder compartir el secreto – la existencia de la ciudad –, el narrador debe superar dos Pruebas: el pasaje por un "angosto túnel" (p. 290) en medio de una naturaleza viva, inquietante e incluso agresiva y una tormenta en el río. En este capítulo figuran dos escenas de carácter ritual y litúrgico: una misa (pp. 307-309) y el rito mágico del Hechicero ante el cadáver de un indio (pp. 315-316). Por una parte, ambos episodios son complementarios: en un lugar de encuentro de dos culturas se describen dos rituales, uno cristiano e *importado*, otro animista e indígena. Por otra, los dos episodios representan momentos distintos en el fabuloso viaje a través del tiempo. La misa es la que pudieron escuchar los Conquistadores.

En cuanto al rito del hechicero – un espectáculo completo con danza, melodía, aullidos, ronquidos, gemidos y vociferaciones – el narrador lo define como "lo más desgarrado de un furor imprecatorio que ya es la verdad profunda de toda tragedia" (p. 316).⁵ La escena se sitúa casi al final del capítulo; y entre las frases finales, figura ésta: "Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación" (p. 318).

El quinto capítulo, que relata – al menos hasta el penúltimo subcapítulo – los momentos de mayor felicidad y armonía en la vida del narrador, carece de descripciones de espectáculos teatrales humanos: como si en el lugar privilegiado fueran menos necesarias la acción ritual y simbólica, la *mímesis* de la vida a través de la expresión artística, por haber llegado el hombre a la intuición de un grado superior de conocimiento al que remiten el rito, el símbolo, la expresión artística. En el ámbito de Santa Mónica de los Venados, la propia naturaleza contiene, entre los elementos que la componen, *actores* que le ofrecen al narrador un espectáculo contemplado como algo hondamente artístico:

"Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles. [...] Y es todo un ritmo el que se crea en las frondas; [...] Nada hay más hermoso que la danza de un macizo de bambúes en la brisa. Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado" (p. 344).

Desde el punto de vista del tema considerado aquí, el itinerario ascendente, descrito en los capítulos de I a V, es un viaje que lleva al protagonista desde el teatro *banalizado* y mentiroso hasta la Danza de los Árboles. Entre estos dos momentos el relato nos hace retroceder hasta los orígenes del teatro y de la expresión dramática de contenido sagrado: la ópera romántica (segundo capítulo); el teatro religioso cristiano y la tragedia antigua (tercer capítulo); la liturgia y el rito mágico (cuarto capítulo).

Por culpa propia, es decir por no haber podido arrancarse completamente de su pasado, el narrador será devuelto al mundo de la mentira, donde los hombres son "ignorantes de la simbólica milenaria de sus propios gestos" (p. 387).

El episodio de la *contemplación maravillada* de la Danza de los Árboles, hay que relacionarlo con una visión, presente en comparaciones o metáforas a lo largo de esta novela y desde su principio: el mundo como teatro. Ya ha sido definido el teatro que aparece en el primer capítulo como un espacio metonímico. En el segundo vemos que el teatro donde el narrador asiste a una función de ópera, se extiende, por así decir, a la totalidad de la ciudad latinoamericana, contemplada, de noche, desde un lugar elevado. En la larga descripción (pp. 189–191) la ciudad se hace "aleluya de ciudad" (p. 189) y se divide en quince estampas iluminadas por los focos del alumbrado municipal:

"Pero aquellos quince focos, siempre aleteados por los insectos, tenían la función aisladora de las luminarias de retablos, de los reflectores de teatros, mostrando en plena luz las estaciones del sinuoso camino que conducía al calvario de la Cumbre" (p. 189).

En el tercer capítulo, surge la palabra "escenografía" (p. 246) para definir la naturaleza y las ruinas de Santiago de los Aguinaldos; en la iglesia de Puerto Asunción, ante el Cristo de madera, el narrador halla "la atmósfera de auto sacramental" (p. 263); los habitantes del lugar son comparados con actores:

"Como en los más clásicos teatros, los personajes eran en este gran escenario presente y real, los tallados en una pieza de Bueno y el Malo, la Esposa Ejemplar o la Amante Fiel, el Villano y el Amigo Leal, la Madre digna o indigna" (p. 277).

La escena teatral religiosa de Santiago de los Aguinaldos no es sólo, como ya queda dicho el reflejo del itinerario del narrador que se está distanciando del disfraz y del falso semblante. Es también el anuncio de un episodio, relatado en el cuarto capítulo, el episodio de la penetración en la selva. En el léxico de la descripción aparecen correspondencias, a veces literales, con el comentario a la ceremonia religiosa del capítulo anterior:

"Lo que más me asombraba era el inacabable mimetismo de la naturaleza virgen. Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad. poniendo muchas verdades en entredicho. [...] La selva era el mundo de la mentira, de la trampa y del falso semblante; allí todo era disfraz, estratagema, juego de apariencias, metamorfosis" (pp. 296–297).

En este ambiente, Santiago bien podría ser la luz del amanecer que produce "el término" de los "espantos nocturnos, el retroceso de los rugidos, el despeje de las

sombras, la confusión de los espectros, el deslinde de lo malévolo" (p. 294). Retrospectivamente el espectáculo religioso se convierte en alegoría del espacio natural descubierto en la etapa siguiente del viaje.

Las costumbres indígenas revelan

"la presencia de un ser humano llegado a maestro en la totalidad de oficios apropiados por el teatro de su existencia" (pp. 304-305).

La creación entera aparece como el espacio del drama:

"La creación no es algo divertido, y todos lo admiten por instinto, aceptando el papel asignado a cada cual en la vasta tragedia de lo creado. Pero es tragedia con unidades de tiempo, de acción y de lugar, donde la misma muerte opera por acción de mandatarios conocidos (...)" (p. 327).

Y, finalmente, hasta en la *Nota* que Carpentier añade a su novela, se lee que sus personajes son los que "encuentra todo viajero en el gran teatro de la selva" (p. 416).

En el gran teatro del mundo que es el de *Los pasos perdidos*, gestos, actitudes, ademanes, palabras o cosas, se definen frecuentemente por su aspecto teatral; y generalmente en el sentido peyorativo de la palabra, es decir mediante términos referentes al teatro de lo falso – el del primer capítulo – que en el segundo y en el tercer capítulo aún persigue, personificado por Mouche, al narrador dispuesto a comportarse "como un marido de melodrama" (p. 194). Frente a Mouche aparece Rosario, otra "viajera" (p. 208). Rosario es la mujer sin máscara, mientras que Mouche pertenece al teatro de *allá* y va perdiendo su falso brillo. El desmoronamiento de Mouche puede seguirse paso a paso en el tercer capítulo: se produce "una suerte de decoloramiento de su persona" (p. 225); ya no puede "pintar debidamente sus labios" (p. 225); el pelo se le vuelve "como de estopa" (p. 250); "su cobrizo relumbre habitual" se debía "al manejo de inteligentes coloraciones" (p. 250) etc. Está condenada a desaparecer del escenario; hay un "creciente desajuste entre su persona y cuanto nos circundaba" (p. 253):

"Mouche, aquí, era un personaje absurdo [...]. Era evidente que Mouche estaba demás en tal escenario" (p. 247).

En el último capítulo, que narra el regreso al mundo de la mentira y de la máscara, los subcapítulos de 34 a 38 están como invadidos por el léxico de la teatralidad (en el sentido de efectista, exagerado, falto de sinceridad) a partir de la frase "Mi esposa ha dejado el teatro para interpretar un nuevo papel: el papel de esposa" (p. 375): Ruth, la esposa, se convierte en "patética figura de actualidad" (p. 376) interpretando "el mejor papel de su vida" (p. 379) en su "sublime teatro conyugal" (p. 382) y "ha tenido el mejor papel en la gran comedia armada" (p. 392) etc. Unos quince ejemplos⁶ de este tipo se hallan al filo de la lectura de menos de veinte páginas que concluyen con

las siguientes palabras del narrador que espera todavía volver al lugar donde está Rosario:

"Vuelvo a ella más consciente que antes, por cuanto he pasado por nuevas Pruebas; por cuanto he visto el teatro y el fingimiento en todas partes" (p. 402).

Las referencias al arte dramático no deben hacer olvidar las otras referencias artísticas, muy numerosas: las picturales, las literarias y, especialmente, las musicales. Pero es en *Los pasos perdidos* donde Alejo Carpentier desarrolló del modo más completo, insistente y coherente el tema del teatro como uno de los soportes básicos de la composición del relato.

NOTAS

- 1 Para el traje y la teatralización, en *El Siglo de las luces*, véanse Jacques Leenhardt (1982: 84–85) – que trata también del tema en *El arpa y la sombra* – y Marie-Anne Macé (1983: 197–198).
- 2 De 1953; se utiliza la edición de las *Obras completas*, volumen II (1983: 120–416). Colocamos, entre paréntesis, el número de la página en seguida después de la cita.
- 3 Para el simbolismo del viaje en *Los pasos perdidos*, véase, en particular, Esther P. Mocega-González (1980: 35–52).
- 4 Epígrafe en: François Laplante (1974: 10). La traducción es mía.
- 5 Aíslo la dimensión teatral, *espectacular*, no olvido por supuesto que la escena termina con las palabras: "acabo de asistir al Nacimiento de la Música" (p. 316).
- 6 Otros ejemplos (pp. 375–392): "expresión dramática", "el mejor papel de su vida"; "el hermoso papel"; "la materia yesosa de las máscaras trágicas"; "imprevisto personaje"; "en medio del drama"; "una gran trágica"; "teatro de un creciente malentendido"; "escenografías"; "castillos wagnerianos".

BIBLIOGRAFIA

- Carpentier, Alejo
1983 *Obras completas*. Vol. II, Madrid-Bogotá-México.
- Laplante, François
1974 *Les trois voix de l'imaginaire*. París.
- Leenhardt, Jacques
1982 "Ecrire l'histoire". En Benito Pelegrin y otros: *Alejo Carpentier et son oeuvre*, pp. 77–89. París, Université de Paris-Sorbonne (Paris IV).
- Macé, Marie-Anne
1983 "Le Siècle des Lumières ou les turbulences baroques". En Daniel-Henri Pageaux y otros: *Quinze études aujour de "El Siglo de las Luces" de Alejo Carpentier*, pp. 187–204, París.
- Mocega-González, Ester P.
1980 *Alejo Carpentier: estudios sobre su narrativa*. Madrid.