

José Leonel Ferrari Leonardo

EL MONOLOGO INTERIOR  
EN LOS PASOS PERDIDOS

Licenciado Orlando Falla Lacayo  
Asesor



Universidad de San Carlos de Guatemala  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
Departamento de Letras

Guatemala, 1985

PROPIEDAD DE LA UNIVERSIDAD DE

Biblioteca

DL  
DL  
-07  
T(723)

Este estudio fue presentado  
por el autor como trabajo -  
de tesis, requisito previo  
a su graduación de Licencia-  
do en Letras.

Guatemala, abril 1985.

# I N D I C E

	Página
Introducción	i
I. Marco Teórico	
A. El enfoque	1
B. La técnica del fluir de la conciencia	3
C. El tiempo	10
II Carpentier y su obra.	
A. La localización de la obra y su autor	19
B. El argumento	21
C. La relación de la obra con la vida del autor	24
D. El mapa	26
III. <u>El uso del tiempo en <i>Los pasos Perdidos</i>.</u>	27
IV. <u>Los pasos perdidos y el tiempo verbal</u>	36
V. El fluir de la conciencia en la obra	
A. La prefiguración	52
B. El mito de Sísifo	57
C. El protagonista y sus frustraciones	62
VI. Conclusiones	67
VII. Bibliografía	69

VIII. Apéndices

A. El fluir del pensamiento	72
B. El fluir de la conciencia	74
C. El punto de vista en la ficción	76
D. Glosario de los términos psicoanalíticos	81

## INTRODUCCION

El objetivo de esta tesis es demostrar, mediante el análisis crítico, que en los Pasos perdidos, de Alejo Carpentier se utiliza el fluir de la conciencia para rememorar la edad perdida del protagonista por medio de regresiones constantes, situadas en un presente estático a través de experiencias sensoriales lo que se logra utilizando diversas técnicas temporales y una hábil aplicación del monólogo interior.

Para lograr comprender en su totalidad la obra de Carpentier es necesario tener en cuenta que ésta no es solamente una novela de tiempo, sino, en la opinión de varios críticos, la novela del tiempo dentro de la literatura hispanoamericana. Se hace necesario dejar completamente claro que queda fuera del presente trabajo monográfico el exponer todas las técnicas temporales utilizadas en la novela por el autor; pero sí se encuentra dentro de su marco teórico investigativo y contextual, la búsqueda y ejemplificación de los diversos recursos mentales (sensaciones, pensamientos, recuernos, asociaciones y reflexiones), que dan un patrón cronológico a la secuencia narrativa y que, en repetidas ocasiones, se inicia con una prefiguración del porvenir; también se encuentra el significado que como evasión de la realidad tiene el paisaje, que permanece estático, pero que tiene en cuenta que la mirada del prota-

gonista cambia, a través de percepciones sensoriales, como una barroca transcripción de la flora y la fauna psicológicas del mismo protagonista.

Tampoco podrá escapar a la atención de este trabajo la íntima relación que existe entre el evadirse de la realidad por parte del viajero del río y las tres mujeres que hacen repetible el tiempo interno del protagonista y lo afirman en su fracaso por alcanzar la realización de su ser pleno de hombre, de encontrar nuevamente las fuentes paradisiacas; en una palabra: la felicidad. Ruth -la esposa-, Mouche -la amante- y Rosario -la mujer primigenia-; hay abandono de la esposa y de la amante; hay encuentro, inconsciente y oscuro, de Rosario, para un abandono posterior. Al final, el protagonista se encontrará como al principio: se cierra la obra como se inició.

Aun cuando Alejo Carpentier es uno de los máximos exponentes de la nueva narrativa hispanoamericana, también es uno de los escritores que continúan dentro de la corriente de novelistas que utilizan la técnica del fluir de la conciencia, iniciada por Woolf y Joyce, Proust y Mann, Henry James y Faulkner; pero con la gran aportación de lo telúrico, lo sensual de la naturaleza americana, como la cima del realismo mágico y el barroco hispanoamericano. Para Carpentier, al igual que para Miguel Angel Asturias, el surrealismo representó, durante su permanencia en París, el encontrarse a sí mismo, no lo europeo, sino lo indígena y lo americano, ya que lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada favorecedora de las inadvertidas riquezas

de la realidad, o sea cuando la fantasía nos descubre una nueva dimensión de significado.

La experiencia (*rêverie*), el acto de fantasear, la memoria mecánica que se detiene y la memoria involuntaria, mediante la cual se revive, obligan a que el método psicoanalítico sea el utilizado aquí, fundamentalmente, pero sin perder de vista que, cuando las necesidades lo requieran, sean utilizadas otras formas metodológicas para demostrar lo que se afirma.

Gastón Bachelard llamó *rêverie* al fantasear en total e inconsciente libertad y nos lleva al descubrir la original e indivisible totalidad del niño con el universo y elimina la ruptura entre la infancia y la madurez, y que es característica de la edad adulta. La *rêverie* nos restituye al mundo mágico y permite revivir, repentinamente, una situación infantil olvidada (ver página 12). (1)

Al valerse de la técnica de las asociaciones libres, el contenido manifiesto revela un fondo de pulsiones reprimidas de sentimientos removidos o insatisfechos, pero al mismo tiempo no se puede prescindir de las asociaciones para encontrar el nexo entre la imagen recordada y el contenido latente, o sea lo que hay que interpretar o aclarar. Los actos del protagonista de una novela no se pueden

---

(1) "Cuando, soñando largo rato, en la soledad, nos alejamos del presente, para revivir los tiempos de nuestra vida, nos salen al encuentro numerosos rostros infantiles. (...) Las soledades de hoy nos restituyen las primeras soledades. Estas primeras soledades, soledades infantiles, dejan en ciertas almas, huellas indelebles. Toda la vida está insensibilizada por la *rêverie* poética, una *rêverie* que conoce el precio de la soledad. La infancia conoce la infelicidad a través de los hombres. En la soledad puede aliviar sus penas. El niño se siente hijo del cosmos cuando el mundo humano le deja la tranquilidad; así en sus soledades, cuando es dueño de sus reveries, el niño conoce la felicidad de soñar lo que será, posteriormente, la felicidad de los poetas."

Gastón Bachelard.

(Citado por Liano, Dante, en La crítica literaria, pág. 81)

referir únicamente al juego de la inconciencia sino también a los lapsus o actos frustrados. El inconsciente es una zona de la personalidad que permanece, siempre, ignorada para el individuo; allí se encuentran, debido a la censura o a la exclusión social a que se arriesga el individuo, los impulsos prohibidos, animales, asociales, que pugnan por salir. El inconsciente guarda el demonio o el monstruo que cada individuo lleva en sí y en aquel reinan la ambigüedad, la contradicción, la ilogicidad, la atemporalidad.

El acto de soñar es el acto de dos fuerzas opuestas: las pulsiones y la censura; las primeras son los impulsos de deseo que orientan al individuo, de manera exigente e inmediata, las necesidades básicas: hambre, sexualidad, agresividad; pero estos deseos tienen que ser reprimidos para poder vivir en sociedad. Es en ese momento cuando entra en juego la censura, que envía al inconsciente las pulsiones.

Requiere este trabajo una explicación del origen de la técnica del fluir de la conciencia, su evolución y los elementos que la componen: duración, punto de vista, el principio de memoria involuntaria, que será seguida de una revisión del concepto de tiempo (por su especial significación en la obra) a través de las distintas épocas y algunas ideas expuestas por Aristóteles, San Agustín y Bergson.

El tratamiento del tiempo -tiempo regresivo, tiempo circular, tiempo interior, deshumanización del tiempo, negación del tiempo, reminiscencia; "flash-back"-, en Los pasos perdidos ejemplifican lo que pretende el autor cuando utiliza las diversas modalidades tem-

porales y cómo intenta llegar hasta el hombre primitivo, al paraíso perdido -el Valle del Tiempo Detenido-, preocupado por su destino final y la consecución de su felicidad.

La lectura detenida de Los pasos perdidos revela la íntima relación que existe entre la experiencia del protagonista y sus sensaciones auditivas, visuales y táctiles que eliminan la ruptura entre la infancia y la madurez que caracteriza a la edad adulta; así también las mujeres -Ruth, Mouche, Rosario- y su relación con el tiempo y la búsqueda de la identidad perdida, presentan una de las facetas más interesantes de la obra. Ruth, la esposa, de quien el protagonista intenta escapar; Mouche, la amante, que es la única dueña de su tiempo, pero que sólo puede acompañar al protagonista en su viaje por el río del tiempo; Rosario, la mujer primigenia, que puede acompañar al navegante en su viaje hacia los confines de la humanidad y de la historia, la mujer que creyó que fue -el protagonista- un ser prestado, que lo vio como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido.

Se incluyen dos apéndices (A y B) que permiten clarificar diversos aspectos del fluir de la conciencia, sus bases desde el punto de vista psicológico, tomados textualmente de escritos de Willian James; el apéndice (C) da una idea clara de los diferentes puntos de vista que puede adoptar un autor. El apéndice (D) presenta un glosario de términos psicoanalíticos que permiten comprender con más claridad este trabajo de tesis.

## I. MARCO TEORICO

### A. ENFOQUE

Este trabajo de tesis lleva también la finalidad de mostrar, mediante diversos enfoques, la fuga que el protagonista de Los pasos perdidos trata de realizar y asentarse en un pasado remoto y en un lugar diferente al que ha habitado hasta el momento de iniciar su viaje, en busca de unos instrumentos primitivos; para lograrlo se utilizará fundamentalmente el método psicoanalítico; pero en sus diversas etapas, para demostrar la hipótesis planteada, se utilizarán otros recursos, como lo son la presentación temática, el análisis de los tiempos verbales -que nos conduce a lo semio lógico de la obra-, y el análisis arquetípico -la utilización del mito de Sísifo.

Se presenta un mapa, concepción del autor de esta tesis, que aclarará el recorrido del protagonista -desde su salida de la ciudad de Nueva York hasta su llegada al Valle del Tiempo Detenido- y para indicar con claridad los cambios de medios de transporte a través de la ruta, conforme se va alejando de la civilización. Los medios de transporte, desde el aeroplano hasta el caminar a pie o el viaje en embarcación de remos -pasando por la navegación a motor y a vela-, lo cual está en consonancia con la demostración de la hipótesis, puesto que reafirma al estudioso en la idea fundamental: el protagonista espera llegar a un mundo remoto, cuya luz y

cuyo tiempo no le son conocidos.

Los pasos perdidos y el tiempo verbal, lo cual se adentra en el campo semiológico, han sido incluidos por la necesidad de reforzar la idea fundamental de esta tesis y aclarar la profundidad de la obra y del estilo barroco del autor a aquellos desconocedores del estilo de Alejo Carpentier. Lo mismo puede decirse en cuanto a la relación que tiene la obra con la vida del autor pero con la finalidad de localizar la obra como producción literaria debida a la experiencia del propio novelista y que se expresa en la jornada XIX: "y esto da visos de realidad a la novela que, por la autenticidad del decorado, estoy fraguando."

Aún cuando en algunos pasajes de la novela pareciera que se utiliza la introspección, se considera que el monólogo interior sigue siendo utilizado, puesto que la primera tiene como característica el uso de la tercera persona y la explicación y aclaración de sucesos que se dan en la mente del o de los personajes y el segundo siempre se utiliza en primera persona y no aclara sino que deja fluir la conciencia libremente.

## B. LA TECNICA DEL FLUIR DE LA CONCIENCIA

### a) El Fluir

Les Lauries Sont Coupés<sup>(\*)</sup>, de Edouard Dujardin, se ha considerado como la precursora de la novela del fluir de la conciencia del siglo veinte. La conciencia, en este contexto, significa el campo total de conocimiento y respuesta emotiva-mental de un individuo, desde el nivel más bajo pre-lenguaje, hasta el nivel más alto, plenamente articulado de pensamiento racional. La base de la concepción del fluir de la conciencia consiste en que la mente de un individuo en un momento dado, es una mezcla de todos los niveles de conocimiento, un fluir interminable de sensaciones, pensamientos, recuerdos, asociaciones y reflexiones. Si se ha de describir en cualquier momento el contenido exacto de la mente ("conciencia"), estos elementos variados, inconexos e ilógicos deben encontrar la expresión en un fluir de palabras, imágenes e ideas similares al fluir desorganizado de la mente.

A pesar de las diferencias de técnicas empleadas, los narradores de la novela del fluir de la conciencia comparten ciertos supuestos que les son comunes:

1. que la existencia significativa del hombre se encuentra en sus procesos mentales-emocionales y no en el mundo exterior,
2. que la vida mental-emocional es desarticulada, ilógica y
3. que un modelo de asociación psicológica libre más bien que una relación lógica, determina la secuencia cambiante del pensa-

-----  
 (\*) Los laurzes han sido cortados.

miento y la sensación.

En un sentido amplio, la actual novela del fluir de la conciencia es producto de la psicología freudiana, con su estructura de niveles psicológicos, aunque apareció por primera vez en 1881, en Les Lauries sont coupés, donde el monólogo interior se utilizó por primera vez en el sentido moderno. La tendencia hoy consiste en que el fluir de la conciencia y la técnica del monólogo interior son herramientas utilizadas en la presentación de un personaje en profundidad, pero no como temas o procedimientos exclusivos de las NOVELAS completas.

b) La Duración

Es un estado mental que se describe como una zona movible, la cual comprende todo lo que pensamos o sentimos o determinamos -en pocas palabras, todo lo que somos en un momento dado. Estos estados no son elementos distintivos, ininterrumpidos, estables. Más bien, la conciencia es una masa fluida en la cual esos estados se continúan el uno al otro en un fluir interminable -un flujo de sombras fugaces que se fusionan una en la otra .

c) Punto de vista

El punto de vista es la posición desde la cual el narrador presenta la acción de la novela.

El concepto de Punto de Vista está estrechamente relacionado con el problema de encontrar un "centro dominante" o "foco" de narración para una novela. El uso consistente de un punto de vista definido, se considera como el medio a través del cual se podía alcanzar la intensidad, la vivacidad, coherencia y economía de tratamiento.

En su ensayo "Point of view in fiction: The Development of a Critical Concept", Norman Friedman ha aplicado realmente la distinción entre "narrar" y "mostrar" al análisis del punto de vista en la ficción ya que el punto de vista proporciona un modus operandi para distinguir los posibles grados de desaparición del autor en el arte de la narrativa y llega a la siguiente clasificación detallada de los puntos de vista: Omnisciencia editorial, omnisciencia neutral, "yo" como testigo, "yo" como protagonista, omnisciencia colectiva múltiple, omnisciencia selectiva, la modalidad del cuadro y la cámara. (ver apéndice C).

Para los efectos de este trabajo, sólo describiré la omnisciencia selectiva, que es la forma utilizada por Carpentier:

El lector aparentemente no escucha a nadie y la historia fluye directamente a través de la mente del personaje según deja su marca en él. Esta modalidad de presentación consiste en que transmite pensamientos, percepciones y sentimientos, mientras ocurren consecutivamente y en detalle, pasando a través de la mente, luego los resume y explica posteriormente, cuando ya han ocurrido. Como se transmite por medio de un personaje y no tiene ángulos de visión, el lector está en el centro fijo. Este tipo de novela se elabora en primera persona.

En cada uno de nosotros, cuando estamos despiertos (y frecuentemente cuando estamos dormidos), siempre está en funciones alguna clase de conciencia. Existe una corriente, una sucesión de estados, u onda, o campos -o como se les quiera llamar-, de conocimiento, de sentimiento, de deseo y deliberación, etc., que constantemen-

te pasan y repasan y que constituyen nuestra vida interior.

Otro aspecto que es necesario tener en cuenta para el análisis de la novela contemporánea es el principio de memoria involuntaria, que como indica Marcel Proust, tan pronto como muere cada hora de nuestra vida, se encarna a sí misma en algún objeto material como lo hacen las almas de los muertos en ciertas historias populares y se esconde allí. Lo que el intelecto nos reintegra bajo el nombre del pasado, no es el pasado, por lo que cada hora muerta ahí permanece cautiva, cautiva para siempre, a menos que tropecemos con el objeto, reconozcamos lo que está oculto, lo llamemos por su nombre y así le demos libertad. Pero pensemos que es muy probable que nunca tropecemos con el objeto (o la sensación, ya que aprehendemos cada objeto como sensación) donde se oculta; por lo mismo algunas horas de nuestra vida nunca serán resucitadas, porque este objeto tan diminuto, tan pequeño, está tan perdido en el mundo y existen muy pocas probabilidades de que lo encontremos.

El mismo Proust dice que pasó varios veranos de su vida en una casa de campo y que de vez en cuando pensaba en ellos, pero que no eran los mismos; ya estaban muertos y que permanecerían así. Su resurrección dependía del azar. En sus propias palabras la experiencia es mucho más viva: "Una tarde de nieve, no hace mucho, llegué medio helado y me había sentado en mi habitación para leer a la luz de la lámpara y como no podía calentarme, mi vieja cocinera me ofreció hacerme una taza de té, algo que nunca bebo. Y como casualidad, me trajo algunas rebanadas de pan tostado. Mojé la tostada en la taza de té y tan pronto como la puse en mi boca sentí su textura suavizada, saborizada con el té, contra mi paladar,

algo me invadió -el aroma de geranios y flores de naranjo, una sensación de extraordinario esplendor y felicidad; me quedé sentado casi inmóvil, temeroso de que el más ligero movimiento pudiera reducir este incomprensible proceso que estaba teniendo lugar en mí, concentrado en el trozo de tostada que parecía responsable de todas estas maravillas; entonces, súbitamente, las debilitadas divisiones de mi memoria cedieron y acudieron a mi mente consciente los veranos que había pasado en la casa antes mencionada en el campo, con sus tempranas mañanas y la sucesión, el incesante inicio, de felices horas en su tren. Y entonces recordé. Cada mañana, después de vestirme, bajaba a ver a mi abuela en su habitación donde acababa de despertarse y estaba tomando su té. Mojaba un biscocho en él, y me daba el biscocho para que lo comiera. Y cuando esos veranos terminaron y murieron, el sabor de un biscocho mojado en té era uno de los refugios de las horas muertas -muertas en cuanto concernía al intelecto- se ocultaron y donde ciertamente nunca las hubiese encontrado de nuevo sí, en esa tarde de invierno cuando llegué helado por la nieve, mi cocinera no me hubiese ofrecido la poción a la cual, por virtud de un pasado mágico del cual no sabía nada, se debía su resurrección." (1)

Dujardin indica que el término monólogo interior, como técnica del fluir de la conciencia fue inventado por Valery Larbaud, pero la presentación de un análisis detallado de sus diversos aspectos, junto con un estudio comprensivo de su teoría y práctica en la historia literaria pertenece a Víctor Egger, quien publicó en 1881 su tratado especializado La parole intérieure. El define

---

(1) En STEINBERG, Erwin R., La Técnica del Fluir de la Conciencia en la Novela Moderna, p. 29

el monólogo interior como "uno de los elementos más importantes de nuestros actos; la serie de motivos interiores que forman una sucesión casi continua... el yo y la duración son ideas equivalentes... Yo soy una pura sucesión." (2)

El punto importante es que ambos comentarios -Dujardin y Egger- enfatizan el elemento de fluidez en nuestros estados de conciencia. Agrega Dujardin: "La novedad esencial que aporta el monólogo interior consiste en que tiene por objeto evocar el flujo ininterrumpido de los pensamientos que atraviesan el espíritu (mente) del personaje." Es precisamente ese flujo ininterrumpido interior lo que Bergson designó como la duración, un proceso de evolución creativa que no se presta a ningún análisis lógico o intelectual. Así la duración se convierte en el rasgo distintivo de la novela psicológica.

Marcel Proust enfatizó muchísimas veces y claramente en su obra A la recherche du temps perdu, (\*) su teoría determinante de la memoria involuntaria; sin ella muchos de sus libros habrían carecido de la composición esencial en la cual él insistió; toda su obra está basada en ese descubrimiento dentro de sí mismo.

El fluir de la conciencia puede ser presentado por el propio protagonista, en su modalidad de monólogo interior, que se expresa en primera persona, pero no habla con otros que le escuchen; es una mente que fluye espontáneamente, impulsada por imágenes en libertad y hace penetrar al lector en los más profundos procesos mentales del personaje; da al lector la ilusión de estar en contacto inmediato con los más escondidos pensamientos del personaje. Así-

-----

(2) Ibidem

(\*) A la búsqueda del tiempo perdido.

mismo, el principio de memoria involuntaria es activado por las experiencias sensoriales del momento y libera un campo que vuelve a ser presente.

"Monólogo interior, es el fluir de la conciencia presentado por el propio personaje. Este se expresa en primera persona, pero no habla para que otros lo escuchen. Es una mente que fluye espontáneamente, impulsada por imágenes en libertad.

De esta manera el autor, sin aparente intervención, nos hace penetrar en los más profundos procesos mentales de sus personajes. No es introspección, puesto que el personaje no está plenamente consciente de sí mismo. Es un monólogo interior que da al lector la ilusión de estar en contacto inmediato con los más escondidos pensamientos del personaje."  
(3)

Las operaciones más íntimas de la mente humana, sus ansiedades y motivaciones, siguen su propio curso; los objetos o los sucesos del mundo exterior las ponen en movimiento, pero después trabajan con lógica y secuencia totalmente diferentes de las que siguen los sucesos exteriores, que siguen un orden cronológico lineal.

---

(3) Carrera, Margarita. La novela. Curso L5.7A Narrativa Actual II, USAC. Facultad de Humanidades, 1982.

Quid est tempus?  
San Agustín.

### C. EL TIEMPO

Posiblemente una de las palabras más difíciles de definir, lo cual siempre presenta un problema tautológico, es la palabra tiempo. Generalmente nos referimos al tiempo en términos de relojes, calendarios y, quizás, metrónomos, ya que dicha palabra es de uso cotidiano; pero si reflexionamos, comprenderemos que ninguna de las cosas mencionadas representan realmente el tiempo; todas son invenciones del hombre para medirlo.

Desde hace 2,400 años, el tiempo es un tema apasionante y un problema inextricable para los grandes pensadores de la humanidad, desde Platón y Aristóteles, cuatrocientos años antes de Cristo, hasta Alberto Einstein en este siglo. La curiosidad científica de estos sabios ha hecho comprender al hombre la importancia del concepto de tiempo y nos ha hecho comprender la fascinación y el misterio que lo envuelve, llevándonos a aceptar la íntima relación que existe entre el espacio y la materia y el universo, así como el lugar que ocupa en nuestras vidas.

"Si concebimos algún punto del tiempo que no pueda ser dividido en la más pequeña parte de un momento, escribe San Agustín, ese

es el único punto que puede ser llamado presente, y ese punto se fuga a tan relampagueante velocidad de ser futuro a ser pasado, que no tiene magnitud de duración en modo alguno." Solamente el tiempo pasado y el tiempo futuro pueden ser llamados largos o cortos; solo ellos tienen duración. "Pero en qué sentido, pregunta Agustín, puede, lo que no existe, ser llamado largo o corto. El pasado no lo es más, el futuro no es todavía. ¿Qué es entonces el tiempo? pregunta Agustín nuevamente. Si nadie me pregunta, yo lo sé; si yo quiero explicárselo a alguien que me lo pregunte, no lo sé." (4)

Por el contrario Aristóteles dice: "El ahora es principio y fin del tiempo, no del mismo tiempo, sin embargo, sino el fin de eso que es pasado y el principio de eso que está por llegar." (5)

El psicólogo, que estudia nuestros procesos mentales, dirá, probablemente, "que el tiempo representa el orden en que adquirimos conocimiento de hechos o sucesos por medio de nuestros sentidos. El tiempo es para él inseparable de lo que llamamos "yo", porque somos nosotros mismos quienes advertimos que las cosas cambian en un cierto orden: de antes a después." (6) Este orden representa el tiempo que nosotros sentimos, percibimos personalmente y nos da la sensación de avanzar, de ir hacia adelante en la vida.

Es necesario advertir que no hay una única definición del -- tiempo y que ésta abarque todos los aspectos. Claro que existe un tiempo, pero hay distintas maneras de percibirlo. Algunas veces el tiempo pasa a velocidad de vértigo y otras pareciera arrastrarse con lentitud exasperante, a veces lo sentimos y a veces repeti-

(4) Agustín de Hipona, Confesiones. XI, 15 (Traducción del autor)

(5) Aristóteles, Metafísica, Libro IV, Cap. 12. (Trad. del autor)

(6) Harrington Bell, Theima, El enigma del tiempo, pág. 12

mos con San Agustín "mi alma arde en deseos de entender este enigma." (7)

El tiempo es una categoría que se ha originado en la elaboración mental del hombre y como fruto de su experiencia y de la observación de los acontecimientos, por lo que podemos repetir con Emanuel Kant: "Yo creo el tiempo". También podemos repetir con Henri Bergson: "El tiempo me crea", lo que también puede ser cierto, -- porque como hombres nos hemos formado en el tiempo, porque el tiempo es una representación necesaria, que yace en el fundamento de toda nuestra intuición, como entes vivientes y pensantes.

"A medida que el hombre acumuló experiencia y contempló ese algo misterioso que llamaba tiempo comprendió que el espacio de existencia y cambio que era para él la línea del tiempo no tenía la simplicidad que le había atribuido en un principio. Más aún, descubrió que podía dividirlo en tres partes. A estas tres partes las definió como presente, pasado y futuro". (8)

Nos dice Pedro Ramírez Molas que hay un tiempo categorial que podemos llamar tiempo-línea y que nos da la razón del ahora, del fugaz presente, que nunca se detiene, que por un momento es futuro y al instante es tiempo pasado. El ahora es el sí del tiempo, intercalado entre las dos negaciones del "ya no" y del "aún no":

NO	SI	NO	
.... <u>(ya no)</u>	<u>(ya + aún)</u>	<u>(aún no)</u>	.... (9)

El hombre, a través de los tiempos, se ha contentado con una magnitud divisible en partes continuas y exactamente iguales, y es

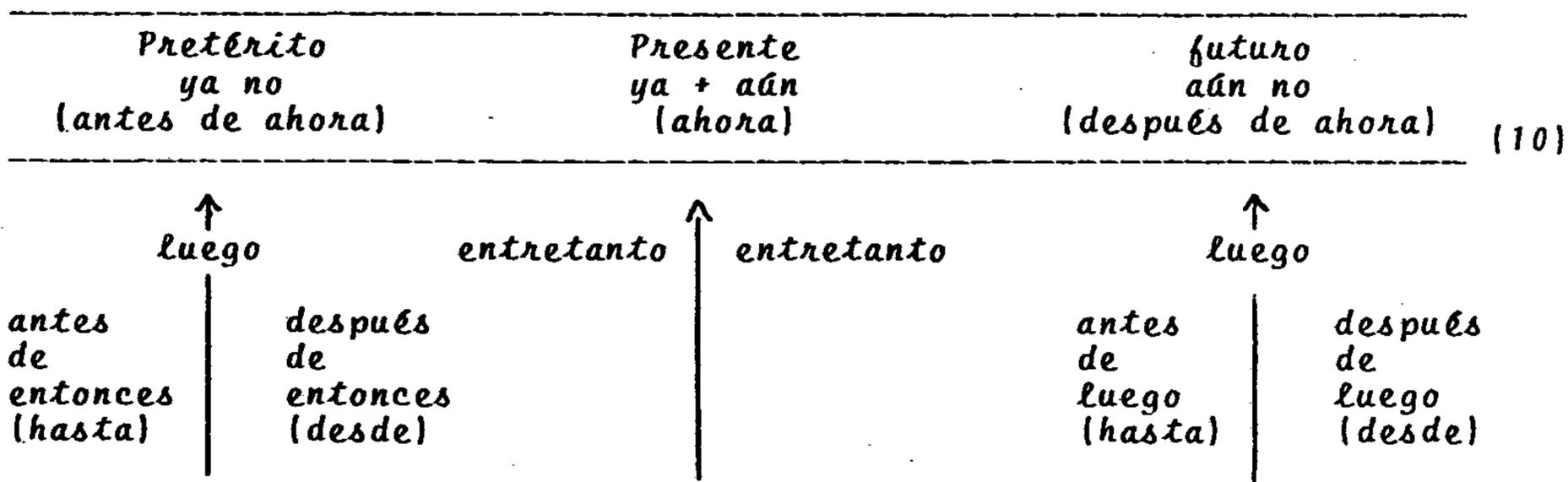
(7) Agustín de Hipona, Confesiones. XI, 16

(8) Ramírez Molas, Tiempo y narración, 1978. pág. 18.

(9) Ibid. Págs. 17 y 19

necesario indicar cierta verosimilitud en ello, la cual se encuentra en los fenómenos naturales, el día y la noche, el sístole y el diástole, el sueño y la vigilia, el hambre y la satisfacción del apetito.

En este tiempo lineal, cada uno de sus instantes (entonces, ahora, luego) es un punto de referencia que quiebra el transcurso en un "antes" y un "después".



Los dos cuadros anteriores demuestran lo profundamente enraizada que se encuentra la idea del tiempo en la mente y la fantasía del hombre, pues, en muchos aspectos, el tiempo es una línea y la sucesión de movimientos de un punto sobre esa línea.

Lo más importante para nosotros es descubrir y profundizar en la nueva novela hispanoamericana el uso del tiempo, si es usado como motivo, como tema y, algunas veces, como personaje principal; asimismo es necesario determinar el uso que cada autor le da, su interpretación personal en relación con la narrativa y las influencias filosóficas que han prevalecido en cada uno de ellos.

"Borges es considerado como precursor, no precisamente porque haya iniciado la presentación de un problema tan importante en la

(10) *Ibid.* Pág. 17 y 19

literatura como lo es el planteamiento de la problemática del tiempo, y que luego de su planteamiento haya sido superado posteriormente; todo lo contrario; Borges ha presentado ese gran problema, pero en la actualidad no han sido superados sus planteamientos desde ningún punto de vista." (11)

Mallarmé, a partir de cierto momento, al igual que Descartes, al querer borrar el mundo mediante la duda y reconstruirlo mediante el espíritu, pensó escribir El libro, lo que significaba abolir la realidad. "Tanto Mallarmé como Valéry quisieron alguna vez escribir El libro. Ni la tentación ni el halago son nuevos. Todos los escritores y pensadores que han soñado con una interpretación total del mundo han intentado, conscientemente o no, este género de escritura. Leer el libro era, desde tiempos antiguos, reproducir el libro de la naturaleza; escribirlo era leer la realidad y como la realidad es el camino que conduce a Dios, escribir un libro podía constituir una aproximación modesta a los dos libros que nos hablan de Dios: las Escrituras, el mundo." (12)

En la narrativa de Jorge Luis Borges se muestra el fallido intento, como pocas veces en la obra de un autor, de erigirse en "poeta-dios". Es bueno recordar que la palabra tentación no es un invento de los escritores decimonónicos. La tentación implica una prueba y el ofrecimiento de un don inalcanzable, como se ven en las palabras de la serpiente bíblica: "Seréis como dioses". Borges desea renunciar al "color local", a la creación de personajes de carne y hueso e intenta, hasta donde sea posible, eliminar el tiempo. Y Borges sabe que en el corazón del libro late el tiempo, pero... el tiempo no existe, como aparece en varias refutaciones de

(11) Enfoques de algunos críticos y ensayistas sobre narrativa hispanoamericana. Seminario sobre literatura Hispanoamericana, 1983.

(12) Xirau, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. 1979. Pág. 44.

la Historia de la eternidad, Discusión, Otras inquisiciones.

Para Borges, la Historia del mundo deja de ser historia progresiva para convertirse en movimiento circular y retorno eterno, como se detecta en Las ruinas circulares, la Historia de la eternidad, La esfera de Pascal.

Rodríguez Monegal señala que "no sólo los escritores contemporáneos han descubierto el uso del tiempo, como elemento dramático, dinámico y subjetivo -"un mundo de tiempo tiene que ser hecho de tiempos"- sino que, ya el Hamlet de Shakespeare no tenía una edad determinada sino la edad que cada escena distinta le exigía tener". (13)

Juan Rulfo es un escritor típicamente contemporáneo que da al tiempo un tratamiento especial, lo cual determina el significado final de sus obras. Rulfo libera el tiempo de su ordenación tradicional. Como sucede en A la Recherche du temps perdu de Proust, la libre asociación se convierte en una constante, los momentos y los sucesos de cierta significación llevan la narración del presente al pasado y al futuro con la misma naturalidad con que funcionan los moldes interiores del pensamiento; se mezclan los distintos tiempos, se superponen de acuerdo con su significado y el movimiento de un momento determinado (así en Pedro Páramo y en Diles que no me maten). En Pedro Páramo la mención del nombre de un personaje como Susana o Miguel Páramo lleva la narración al pasado, permitiendo mayores desarrollos en la presentación del mismo o de sucesos que le conciernen, lo que es un recurso típico en la narración de Faulkner. Pedro Páramo es una fantasía hecha de monólogos

(13) Rodríguez Monegal, Emir. "Diario de Caracas", Mundo Nuevo, 1967

visiones, voces que susurran y alientan desde el pasado; es una visión, una ilusión y una experiencia poética.

Hace años decía Azorín: "Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado; una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes. En la narrativa de nuestro siglo, especialmente en la hispanoamericana, es habitual que el tiempo sea impreciso. La razón fundamental no es otra que el subjetivismo; no interesan ya el -- tiempo o el espacio físico mensurables objetivamente, linealmente, del pasado al presente y al futuro, sino el tiempo y el espacio vitales, real y efectivamente vividos por los personajes de la narración. En nuestra vida cotidiana, una hora no se parece en nada a otra hora ni un lugar a otro lugar, porque están unidos íntimamente a nuestras vivencias, sean éstas banales o inolvidables, trascendentes o intrascendentes." (14). El reloj o el metro no sirven para medir momentos y lugares que han hecho la vida palpitante, esa vida que recordamos siempre con temblor y con emoción, con estupor y, algunas veces con terror.

Cada lugar, cada momento, cada vivencia, son el centro de una madeja llena de complicaciones y relaciones, las cuales carecerían totalmente de sentido y que el novelista se ve obligado a evocar. En la actual narrativa hispanoamericana, el narrador no puede limitarse a darnos un cronógrafo, un calendario o un mapa, porque toda su creación se convertiría en una aburrida sucesión de espacios y horas, aún cuando el mapa pueda ser el resumen y el recuerdo de muchos momentos de la vida. Martín Heidegger, en su obra Ser y tiempo, nos dice que la conciencia de la temporalidad humana es u-

---

[14] Citado por: Amorós, Andrés. Introducción a la novela contemporánea. 1976. Pág. 258.

na de las grandes vivencias de nuestro siglo, lo que no puede dejar de reflejarse en la literatura y que se da mucho más en la novela, un género radicalmente temporal. Para Jean Hytier, el tiempo es el único elemento necesario para la definición de la novela.

La novela contemporánea ha tomado conciencia, decididamente, del elemento tiempo. Según Barquero Goyanes, "el tiempo es muchas veces el único personaje de la novela moderna". Para Jean Paul Sartre, "la mayoría de los grandes escritores contemporáneos, Proust, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gide, Virginia Woolf, han intentado mutilar el tiempo." Y, en efecto, a partir de Proust, la novela significa un reencuentro con el tiempo pasado. Es tan íntima la conexión entre los recuerdos y las vivencias actuales, que el novelista pasa muchas veces de uno a otro plano sin anunciarlo claramente al lector.

Es un recurso habitual en la novela de la actualidad el --- "flashback" o vuelta atrás en el tiempo. Para Mary Mac-Carthy, el "flashback" constituye la técnica más característica de la novela americana moderna y se puede afirmar que la novela es en sí misma un gran "flashback" que incluye otros flashbacks internos.

La técnica de los saltos en el tiempo no es absolutamente nueva. Henry Fielding, autor de Tom Jones, decía: "Mi lector no se sorprenderá si, en el curso de la obra, encuentra algunos capítulos muy cortos, y otros muy largos; algunos contienen sólo el tiempo de un día y otros comprenden años; en una palabra, mi historia parece a veces detenerse y a veces volar."

La secuencia narrativa estará sujeta a ese fluir de la concien-

cia, por lo que ni el principio ni el fin de la novela tienen que ser el principio o el fin de una serie de acontecimientos (dentro de lo que se llama el tiempo categorial). La novela puede interrumpirse, entrecruzar planos temporales, obliterar el tiempo.

Dentro del marco teórico se hace necesario localizar al autor y su obra en un contexto socio-cultural, así como presentar el argumento de Los pasos perdidos.

## II. CARPENTIER Y SU OBRA

### A. Localización de la obra y su autor

Alejo Carpentier nació en la Habana en 1904, el 26 de diciembre, hijo de un arquitecto francés. Fue miembro fundador del llamado "Grupo Minorista". A partir de 1924, organizó varios Conciertos de Música Nueva. Se dedicó al periodismo y dirigió la revista Carteles. En 1928 fue encarcelado por motivos políticos, bajo el gobierno de Machado. Allí escribió en prisión su primera novela: Ecue-Yamba-O (Dios sea alabado). Poco después viajó a París, donde dirigió la revista Imán. En 1937 participó en el Congreso de Escritores celebrado en Madrid y Valencia. Regresó a Cuba en 1939 y trabajó en la radio y llevó a cabo diversas investigaciones musicológicas. En 1945 se trasladó a Caracas, donde permaneció hasta 1959, año en que, con el triunfo de la revolución castrista, regresó a su país natal. Allí fue nombrado director de la Editora Nacional y estuvo íntimamente relacionado con la Casa de la Cultura de las Américas. Posteriormente fue Agregado Cultural de la Embajada Cubana en París, donde murió en 1980.

Los surrealistas tuvieron una profunda influencia en el pensamiento de Carpentier, aun cuando no se adaptó a todas sus ideas. Mientras ese grupo de escritores utilizó "lo maravilloso de una manera artificial", Alejo Carpentier pronto se dio cuenta que

en América Latina, lo maravilloso era un elemento cotidiano de la naturaleza y de la realidad. Por lo consiguiente, llegó a la completa comprensión de que este realismo mágico, como él lo llamó, era la expresión del alma latinoamericana.

Los años de Carpentier en Europa fueron solamente un prelude de su regreso a América, donde él trató de descubrir el realismo mágico que hizo del continente un mundo aparte.

"Yo me dediqué a investigar, desde las cartas de Cristóbal Colón hasta los trabajos del Inca Garcilaso de la Vega. Vi el continente americano como una nube que yo suspiraba por capturar, porque percibía que éste iba a ser la esencia de mi trabajo" (15), dice el mismo Carpentier.

Alejo Carpentier, que empezó su obra de ficción como etnólogo y folclorista, con Ecue-Yamba-O en 1933, descubrió una veta que se acomodaba a su alucinante visión de la realidad: la aventura histórica al margen de toda cronología y envuelta en un lenguaje barroco. La "trascendencia" y "universalidad", tan apetecibles para los novelistas de mediados de siglo, las consiguió a base de simbolismos, particularmente en Los pasos perdidos (1953) y El siglo de las luces (1962). En la medida que Carpentier se desligaba de la realidad, experimentaba con la concepción del tiempo y se atrevía a monologar líricamente, pareció coincidir con las avanzadas de la antiliteratura. Sin embargo, Carpentier no dinamitó el edificio de su estructura barroca; por el contrario, pareció estilizarlo cada vez más y en narraciones como El acoso y Viaje a la semilla crece su preocupación por crear diseños de ordenación indirecta pero funcional.

(15) Citado por Gory Wohl, Hispanic Personalities. pág. 46 (traducción del autor)

La obra total de Carpentier refleja su pensamiento: "Nuestro arte siempre fue barroco, desde la espléndida cultura precolumbina y 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 es el estilo, la visión de los contextos, es la visión de la figura humana enlazada por las enredaderas del verbo... el barroquismo nuestro, nacido de árboles, de leños, de retablos, de altares, de tallas decadentes y retratos caligráficos hasta neoclasicismos tardíos; barroquismo por necesidad de nombrar las cosas..." [16]

En su tercera novela, Los pasos perdidos, el motivo central es el retorno de un viajero que se ha convertido en un extraño para sí mismo. Sabiendo que ha perdido su identidad, regresa a recoger los pedazos dispersos. La obra fue escrita en Venezuela y en la opinión de Carpentier es "la síntesis del continente entero, con sus enormes ríos, sus inmensas montañas, sus selvas vírgenes".

#### B. Argumento

El protagonista innominado de Los pasos perdidos, un musicólogo casado con una actriz, Ruth, lleva una vida ficticia llena de frustración. Sin amar a su esposa, obligado a conservar un matrimonio de práctica hebdomadaria sexual, siente conroído

[16] En América Latina en su literatura. Edit. Siglo XXI, Pág. 459.

su poder creador. Casualmente se encuentra con el Curador del Museo Organográfico, bajo una recia lluvia, y éste lo lleva a su vieja casa, y le ofrece la oportunidad de ir a buscar unos instrumentos musicales aborígenes de América, lo que le presenta la ocasión de huir de ese mundo que comparte entre la esposa, la amante Mouche y el alcohol. Los instrumentos se encuentran en plena selva virgen, en el curso superior del Orinoco. El protagonista es acompañado por su amante, descubre la naturaleza primitiva, y sufre un enervamiento que, a su vez, le hace sentir que nace nuevamente, pues allí encuentra su infancia, su animalidad, una sociedad sin convencionalismos.

Mouche, la amante, y Rosario, la mujer primigenia, juegan un importante papel en el viaje de retorno al pasado del protagonista. Mouche, la dueña de su tiempo, en el contexto de la vida del río, es un personaje absurdo, está de más en ese escenario. Derribada por una crisis palúdica, después de una pelea con Rosario, en la que ha llevado la peor parte, no puede continuar el viaje y debe volver a sus comodidades citadinas. Rosario, rescatada en el camino que va de Los Altos a la aldea, empieza a ser parte de la vida del protagonista y será la mujer (tu mujer como se llama a sí misma) que le acompañe en el viaje al Valle del Tiempo Detenido, donde el viajero innominado gozará de una vida de total libertad, rodeado por la naturaleza, realizando actos cotidianos como ritos, desde comer hasta dormir o amar. Conoce a personajes pintorescos que viven en un tiempo fuera del conocido por el protagonista: El Adelantado, que ha

fundado una ciudad; Fray Pedro de Henestrosa, misionero que pareciera vivir y hacer vivir a los demás en el tiempo de los descubridores; Yannes, un buscador de oro; Marcos, el hijo del Adelantado.

Se inicia el viaje, remontando el río, y luego llega a la ciudad que ha fundado el Adelantado, Santa Mónica de los Venados. Vive una vida paradisíaca y desea permanecer allí, fugado de su realidad, de su pasado; desea permanecer al lado de Rosario. Repentinamente, un avión que ha salido en su busca, aterriza en San Mónica e interrumpe, bruscamente, todos los sueños del protagonista.

Llega a Nueva York, donde su esposa y su amante, sin estar de acuerdo, lo llenan de oprobio, una por la petición de divorcio que le presenta el protagonista y la otra porque no le perdona el haberse visto obligado a regresar; ambas se le aparecen bajo una luz repugnante.

Nuevamente se siente impelido a huir, a fugarse de su realidad aplastante. Sólo desea volver a San Mónica de los Venados.

Huye de la gran ciudad y, cuando llega a Puerto Anunciación, el río ha crecido; debe esperar, al parecer durante meses, a que baje la crecida; pero mientras tanto Yannes, el buscador de oro, le cuenta que Rosario se ha casado y se encuentra preñada. Para todos, al igual que para Rosario, el compositor sólo había sido un visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido.

C. Relación de la obra con la vida del autor.

Alejo Carpentier se trasladó en 1945 a Caracas, Venezuela, donde permaneció hasta 1959 y fechó la terminación de Los pasos perdidos en la capital venezolana el 6 de enero de 1953. Aun cuando no hubiera existido la data anterior, a través de toda la obra nos sentimos ante un narrador que ha conocido de vista y de primera mano los lugares y personajes que tan hábilmente describe.

Además, es necesario tomar en cuenta la nota que se encuentra al final de la novela, que, paulatinamente va llevando al lector desde lugares que no necesitan mayor ubicación a la capital latinoamericana y a las ciudades provincianas que son meros prototipos y a las que no les ha dado una situación precisa puesto que los elementos que las integran son comunes a muchos países.

Más adelante hace énfasis en el hecho de que a partir del lugar llamado Puerto Anunciación, el paisaje se ciñe a visiones muy precisas de parajes casi desconocidos y que posiblemente nunca fueron fotografiados, si es que lo fueron alguna vez. Asimismo, el río que se mantiene impreciso en su descripción y que pudo ser cualquier gran río de América, se convierte en una vía fluvial, muy exactamente, en el Orinoco en su curso superior.

De la misma manera continúa el autor esta explicación y ubica exactamente una aldea piaroa, donde se celebra la Misa de los Conquistadores y los indios descritos en la jornada XXIII como shirishanas del Alto Caura.

Los personajes que puede encontrar todo viajero en esos lugares de la América, responden a una realidad. Y "en cuanto a Yannes, el minero griego que viajaba con el tomo de La Odisea por todo haber, baste decir que el autor no ha modificado su nombre siquiera. Le faltó apuntar, solamente, que junto a la Odissea, admiraba sobre todas las cosas La Anábasis de Jenofonte." (17)

Otro aspecto importante entre el autor y su obra, se refiere al hecho indiscutible del uso de términos musicales, experiencias sobre la 9a. Sinfonía y su interés por los instrumentos primitivos que les son comunes, como lo es el Treno del Hechicero.

Después del estudio sobre el tiempo y el fluir de la conciencia que presentan el marco teórico y son elementos importantísimos en la narración, entramos al estudio directo de Los pasos perdidos.

---

[17] Carpentier, Alejo. Los pasos perdidos, Barcelona, Editorial Bruguera, 3a. Edición. Julio 1980, pág. 282.

### III. EL USO DEL TIEMPO EN LOS PASOS PERDIDOS

El tratamiento del tiempo muestra el constante esfuerzo que realizará el protagonista para huir de su realidad, realidad en la que se encuentra inmerso, aprisionado. Una y otra vez, en el contexto de la obra, desde el mismo título, Los pasos perdidos, hasta las últimas líneas de la jornada XXXIX, se afirma la idea de que el protagonista, dentro de la secuencia narrativa, terminará como principió su vida; esto nos proporciona las pruebas - para considerar que nos encontramos en un tiempo circular o, lo que viene a ser lo mismo, ante una novela que se cierra en sí misma.

Asimismo, existe una íntima relación entre la negación y la afirmación del tiempo, entre el SÍ y el NO de la existencia humana, que por momentos pareciera quedarse detenida y otras veces pareciera moverse vertiginosamente. Se presenta el problema del protagonista en relación de la vida que ha llevado, la cual se encuentra gobernada, no por el Diablo, sino por el Contable o el Comité. La anábasis hacia su meta se verá interrumpida por el súbito regreso a la civilización, meta que el protagonista encuentra y pierde.

Otra afirmación que se hace es que, cuanto más pareciera avanzar la narración, el protagonista retrocede en su viaje por el tiempo, al igual que nos encontramos con prefiguraciones del porvenir, lo que involucra una especie de cuenta regresiva del tiempo.

Carpentier reconoce la insuficiencia de la noción lineal del tiempo categorial, que puede ser medido, o tiempo sucesivo, y recurre a la imagen del tiempo fluvial, que desde el embarcadero del Valle en Llamas hasta llegar a Santa Mónica de los Venados -el Valle del Tiempo Detenido-, marcará la vida del protagonista y de todos aquellos que viajan por el mismo río.

También, dentro del itinerario seguido, en su viaje a los confines de la humanidad, los medios de transporte varían de acuerdo con la época que vive el protagonista, desde el avión - hasta el caminar o navegar en embarcaciones primitivas.

El río del tiempo y el río de la vida; el tiempo que se puede medir y el tiempo interior del protagonista. La vida que el protagonista lleva en la ciudad de su residencia, no le permite alcanzar su realización personal, vida que se disipa entre el ejercicio de una profesión que le esclaviza y el alcohol que le envuelve en sus vapores. Afirma el propio protagonista:

"Había grandes lagunas de semanas y semanas en la crónica de mi propio existir; temporadas que no dejaban un recuerdo válido, la huella de una sensación excepcional, una emoción duradera; días en que todo gesto me producía la obsesionante impresión de haberlo hecho antes en circunstancias idénticas -de haberme sentado en el mismo rincón, de haber contado la misma historia,..." (18)

Inútil y frustrante repetición, que será la constante que se mantendrá durante el desarrollo de la narración. Su alma está vendida al Contable o al Comité y esta esclavitud le hace

(18) Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Barcelona, Editorial Bruguera, 3a. edición. Julio 1980, pág. 12. (Todas las citas de la novela en mi texto se refieren a esta edición).

sentirse atado a su técnica entre relojes, cronógrafos y metrónomos, para buscar

"Los placeres que me hacían olvidar el paso de las horas. Bebía y me holgaba de espaldas a los relojes, hasta que lo bebido y holgado me derribara al pie de un despertador,..." (pág. 13)

Cuando el musicólogo ya se encuentra en la capital latinoamericana después de iniciar su viaje en compañía de Mouche y dedicarse a beber durante la revolución que derrocó al gobierno recién electo, vuelve al pasado que pretende dejar:

"una forma conocida me hizo detenerme, titubeando con la sensación extraña de que no había viajado y de que siempre estaba allá, en alguno de mis tránsitos cotidianos, en alguna mansión de lo impersonal y sin estilo." (pág. 61)

Conforme se va avanzando en la narración se profundiza en la preterición que a su vez conlleva un alietargamiento de la conciencia. Ya cerca de los confines de la Humanidades piensa que el misterio de Rosario era

"emanación de un mundo remoto, cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos. En torno mío cada cual estaba entregado a las ocupaciones que le fueran propias, en un apacible concierto de tareas que eran las de una vida sometida a los ritmos primordiales." (págs. 175-6)

Y otra vez, cuando en la aldea primitiva el Adelantado le llama jubiloso para indicarle que allí, junto al suelo de una choza estaban los instrumentos musicales, tan íntimamente ligados al Curador, vuelve al pasado vertiginosamente:

"El objeto crecía en mi propia estimación, ligado a mi destino, aboliendo, en aquel instante, la distancia que me separaba de quien me había confiado la tarea, y que tal vez pensaba en mí

ahora, sopesando algún instrumento primitivo con gesto parecido al mío. Permanecí en silencio durante un tiempo que el contento interior liberó de toda medida." (pág. 177)

También en la cita anterior, hay una preparación en el tal vez pensaba en mí ahora, para desembocar en el tiempo sin medida categorial, con lo que se logra la permanencia en la situación que el protagonista ya ha vivido en la gran ciudad.

Pero siempre se mantiene en la conciencia del musicólogo la idea que le ata al pasado, aun cuando su espíritu se rebela contra esa sujeción, como podemos notar en las siguientes citas:

"Pero de pronto, me enojo conmigo mismo, al verme entregado a tales cavilaciones. He tomado la decisión de quedarme aquí y debo dejar de lado, de una vez, esas vanas especulaciones de tipo intelectual." (pág. 204).

"Vine a estas selvas, solté mi fardo, hallé mujer, gracias al dinero que debo a estos -- instrumentos que no me pertenecen. Por evadirme, estoy atado desde aquí a mi fiador."  
(pág. 205)

Ya en la placidez de Santa Mónica de los Venados, el musicólogo ha iniciado la composición de un treno, que le obliga a consumir papel y tinta, tan escasos, y monologa interiormente y se enoja por la tentación de verse ejecutado, lo que subconscientemente le retorna al pasado. Y su rebeldía surge con fuerza ante esa atadura,

"Mi renuncia no sería verdadera nunca, mientras pudiera sorprenderme en tales resabios."  
(pág. 221)

Pero la atadura al pasado es fuerte y las necesidades de

la vida en Santa Mónica de los Venados son más perentorias que escribir música; el papel se necesita para llevar registros de bautizos, entierros, casamientos. Se presenta, sutilmente, la excusa que le obligará a volver al punto de donde partió:

"Acabo de tener una desagradable sorpresa. El Adelantado, a quien fui a pedir otro cuaderno, me preguntó si me los tragaba. Le expliqué -- por qué necesitaba más papel. "te doy el último", me dijo, de mal humor..." (pág. 224)

La vida es dura, es primitiva, en el Valle del Tiempo Detenido; quien atente contra la seguridad, contra la estabilidad de los demás, debe ser castigado, por que está de más allí. Nicasio, el leproso, había tratado de violar a una niña, de unos ocho años. El protagonista, con un fusil en la mano, y Marcos salen en busca del leproso. Cuando lo encuentran, Marcos le apremia para que dispare; pero una fuerza en él se resistía a hacerlo

"como sí, a partir del instante que apretara el gatillo, algo hubiera de cambiar para siempre. Hay actos que levantan muros, cipos, -- deslindes, en una existencia. Y yo tenía miedo al tiempo que se iniciaría para mí a partir del segundo en que yo me hiciera ejecutor." (pág. 233)

Marcos sí aprieta el gatillo; él sí pertenece a aquel mundo y no tiene miedo al tiempo que se inicie, él es parte del tiempo detenido de Santa Mónica de los Venados. El protagonista no puede romper con el pasado, con aquella civilización cuyos hombres arrasan una ciudad desde el cielo.

Y siempre el Sí y el No que han de acompañar al protagonis-

ta durante su tiempo existencial, la negación y la afirmación, que tan pronto parece moverse vertiginosamente como al momento pareciera quedarse estacionaria, en determinada época, en determinado lugar. La antítesis del Sí y el No presenta el conflicto del protagonista, que no admite que su tiempo existencial sea marcado por el mazo de un cómitre. La anábasis hacia su meta se verá interrumpida por el súbito regreso a la civilización.

La galería, que era un museo de reproducciones, fotográficas y de vaciados en yeso, le hace recorrer la historia hasta llegar a los confines de la Humanidad. (pág. 35-37). Súbitamente se interrumpe el recorrido, como un presagio de la acción posterior, que es un viaje en el tiempo, donde el novelista recurre a la imagen heraclítica del tiempo fluvial, reconociendo la insuficiencia de la noción lineal del tiempo sucesivo.

El Cronos de Goya devuelve al protagonista innominado a la realidad de su época, en un intento profético de indicar su fracaso al intentar quedarse viviendo definitivamente en un pasado remotísimo; Cronos de Goya devuelve al protagonista innominado a la realidad de su época, en un intento profético de indicar su fracaso al intentar quedarse viviendo definitivamente en un pasado remotísimo; Cronos es el largo trueno percutiente que lo devuelve a la realidad de su tiempo personal; del que ha tratado de fugarse. Los hombres del neolítico huyen del futuro remoto, ante la presencia del avión que busca al musicólogo, como este mismo ha huído del pasado remoto ante la presencia del Cro-

nos de Goya.

La afirmación, el deseo íntimo y profundo del protagonista de permanecer, reinician el drama de la falta de papel para escribir. Pronto se le hará imperiosa la necesidad de trabajar sobre el Prometheus Unbound y recuerda el verso de Shelley:

"Ah, me! pain, pain, ever, for ever." (pág. 237)

La negación, la existencia humana que está regida por su pasado, del cual no puede escapar, le hace exclamar, después de un condicionamiento subconsciente, con desesperación:

"No me quiero marchar, sin embargo. Pero admito que carezco de cosas que se resumen en dos palabras: papel, tinta." (pág. 237)

Y un poco más adelante:

"Pero no puedo carecer de papel y de tinta: de cosas expresadas o por expresar con los medios del papel y de la tinta. A tres horas de aquí hay papel y tinta, y hay libros hechos de papel y tinta, y cuadernos, y resmas de papel, y pomos, botellas, bombonas de tinta, a tres horas de aquí..." (pág. 237)

Y, además del papel y la tinta, ya cuando viaja de regreso en el avión, adormecido por el licor y la altura, ha pensado que debe romper el último vínculo legal, su matrimonio con Ruth, que lo une a ese mundo que ha tratado de abandonar y al que vuelve ahora.

Ya varado en el tiempo -el presente- el protagonista afirmará:

"Buscando la resquemante verdad a través de las palabras que mi compañero (Simón) escucha sin entenderme digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instan-

te de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envane- cido por los privilegios de los descu- bierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga -dueño del rumbo negado a los demás-. Un día come- te el error de desandar lo andado, cre- yendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisa- jes trastocados, los puntos de referencia barridos,entanto que los informadores han mudado el semblante..." (pág. 273)

Con esta nostálgica expresión, su angustia por el pasado perdido, que también ha sido presente, casi se materializa, por- que sabe que lo que fue, no lo será más. El griego, Yannes, rea- firma ese pensamiento, sacado de sus diamantes por el timbre que- brado, implorante de una voz

"que pretende hacer retroceder el tiempo y lo- grar lo que lo consumado no hubiese ocurrido nunca." (pág. 277)

El griego lo mira con una sorpresa que se hace compasión:

"Ella no Penélope. Mujer joven, fuerte, hermosa. Naturaleza mujer aquí necesita varón..." (pág. 277)

Finalmente, se cierra la narración cuando el protagonista reconoce y acepta su fracaso, que la gente de esas lejanías no ha creído en él, que fue un ser prestado, incapaz de permanecer en el Valle del Tiempo Detenido:

"Seré ensordecido y privado de voz por los mar- tillazos del Cómitre que en algún lugar aguar- da." (pág. 279)

Ha surcado la corriente del río, que es el río del tiempo; ha viajado en el tiempo al pasado remoto, negándose a ser gover- nado por el mazo de un cómitre que marque su tiempo existencial.

Es la antítesis, el Sí y el No. Todo se ha realizado, pero no será posible nuevamente. El mismo río del tiempo le ha cubierto la entrada al pasado, le ha vedado el regreso. La anábasis hacia su meta se ha interrumpido súbitamente y tendrá que, al igual que Sísifo, seguir "subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro." (pág. 12), porque "hoy terminaron las vacaciones de Sísifo" (pág. 279)

El uso del tiempo en la novela nos lleva necesariamente a uso de la técnica del fluir de la conciencia, como recurso necesario para presentar las experiencias sensorias del protagonista y su relación con la realidad que escapa a la búsqueda del protagonista.

## IV. LOS PASOS PERDIDOS Y EL TIEMPO VERBAL

El cronista de Los pasos perdidos reconoce que ha barajado las nociones del pretérito, presente y futuro, que puede relacionarse con lo que Vargas Llosa llamó el "punto de vista temporal" del relato, o sea, "la relación entre el tiempo desde el que se narra y el tiempo narrado". (19) El tiempo verbal de Los pasos perdidos, a diferencia de la mayor parte de la narrativa de Carpentier, parece seguir un movimiento casi pendular entre el pretérito y el presente.

La novela está dividida en seis capítulos, a su vez subdividida en 39 jornadas. El autor utiliza el pretérito de la jornada I a la XV, aun cuando esporádicamente salta el relato al presente verbal, como sucede en los siguientes pasajes:

- la entrevista del protagonista con el Curador del Museo Organográfico, (págs. 18-21),
- Cuando el avión ha aterrizado en la capital hispanoamericana prototípica. (pág. 43-44),
- El despertar del primer día en la capital mencionada, (pág. 46-47),
- La vuelta a la infancia provocada por la Novena Sinfonía, (págs. 96-97)
- La parte final de la jornada IX, cuando el protagonista apaga la radio, (pág. 101)
- El remontar del río, (pág. 112-116)

---

(19) En García Márquez: Historia de un deicidio, Barcelona, Barral editores, 1971. Pág. 545. Vargas Llosa señala: "el narra-

Cuando el viajero llega a las Tierras del Caballo, retorna el uso del pretérito (págs. 116-118), y las jornadas XII a XV siguen en pretérito, exceptuando la breve descripción que hace de la Iglesia de Puerto Anunciación, (págs. 136-137). Hasta aquí el presente ha sido una especie de interludio, pero a partir del encuentro con Montsalvatje, el botánico, se convierte en el tiempo fundamental. Paulatinamente el pretérito va pasando a convertirse en el tiempo de los excursos:

-La mitología del Dorado (págs. 144-147)

-La enfermedad de Mouche, la amante, que abandona la expedición desde ese momento, (págs. 149-151)

Ya en el capítulo cuarto, hay un breve retorno al pretérito de la narración; el relato se inicia en tiempo presente para contar la navegación por el cauce del Orinoco, pero repentinamente, y no sin cierta brusquedad, vuelve al pretérito cuando el Adelantado descubre el estrecho pasaje que conduce al Valle del tiempo detenido (págs. 162-165). Continúa el pretérito, excepto cuando se describe el amanecer en la selva. Después sigue todo el viaje descrito en presente, con la excepción del momento en el que el musicólogo encuentra los instrumentos musicales primitivos que han motivado su viaje. Después, el relato se realiza donde se halla en un presente para narrar los hechos pasados (Juan ha salido de su casa, lo ha atropellado un auto y lo ha matado), o se halla en un futuro para narrar hechos pasados (Juan salía de su casa, un auto lo atropeló y lo mató), o el tiempo del narrador y de lo narrado coinciden (Juan sale de su casa, un auto lo atropella y lo mata), o el narrador se halla en un pasado para narrar hechos futuros (Juan saldrá de su casa, un auto lo atropellará y lo matará." En estas relaciones, admite Vargas Ilosa, pueden presentarse diversas combinaciones intermedias.

zará en presente hasta terminar el capítulo cuarto y el principio del quinto, donde ya desaparecen las fechas.

En la jornada XXIX, donde se describe la lluvia que ha durado días y sus estragos, el romper de la rutina diaria y se dan una serie de digresiones musicales por parte del protagonista, llama mucho la atención el vaivén entre el presente y el pretérito y una vez el futuro; el protagonista evoca su experiencia del opio y cómo concibe la idea de su Treno, la composición musical que él considera será su obra maestra, pero que quedará inconclusa (ver esquema de la jornada XXIX).

La jornada XXX nos presenta cómo se va formando el proyecto del Treno, pero hay un mayor desarrollo en la utilización de los tiempos verbales; oscilan, no sólo entre el presente y el pretérito, sino entre estos y el futuro, que es introducido por el monólogo interior del musicólogo, que marca el momento en el que da forma al discurso musical.

El final del capítulo quinto utiliza el tiempo presente para describir la llegada del avión que lo retornará a la civilización y la claudicación y retirada del protagonista.

Al iniciarse el capítulo sexto reaparecen las fechas de la narración, que habían desaparecido en la jornada XXVII -cuando ya se encontraba instalado en el Valle del Tiempo Detenido-, y esto marca su regreso a la vida citadina; toda la narración oscila entre el presente y el pretérito, pero contiene un breve pasaje en futuro cuando el cronista especula acerca de su actitud frente a la nueva situación (pág. 255). En la jornada XXXVI nue-

vamente oscila la narración entre el presente y el pretérito y presenta la estancia del protagonista en el mundo civilizado.

Las jornadas finales (XXXVII a XXXIX) se detienen en el presente y refieren la vuelta al Orinoco y la frustración definitiva de los sueños del protagonista, los pasos perdidos, que nunca recobrará.

A través de toda la novela hemos encontrado que la línea del tiempo gramatical se quiebra constantemente; la desinencia verbal nos transmite constantemente la repercusión del tiempo que en vano ha buscado el protagonista y constantemente, también, ha perdido; que no es un tiempo lineal, representado por la corriente del río, sobre la que se puede navegar con la corriente o contra, con el poder de andarse por el tiempo, como otros tienen la capacidad de hacerlo en el espacio.

Por eso, la oscilación continua de los tiempos verbales nos presentan un tiempo pendular, que da la idea exacta de ir de un lado a otro, en busca de lo perdido, para, finalmente, terminar, el protagonista, donde empezó: Cargando la pesada peña de los días.

En cada una de las jornadas de Los pasos perdidos se encuentra marcada profundamente la búsqueda del pretérito, desde el mismo momento que el colapso del calendario ha seguido a la premonición de un reloj parado, simbolizada por la marcha en contra de la corriente del río. Una preterición que va en busca de edad remotas y que, a su vez, representa la búsqueda de la felicidad que el protagonista encuentra y vuelve a perder.

Cuando el protagonista cumple la misión que le fue encomendada -encontrar los instrumentos musicales primitivos-, cree haber entrado en una nueva etapa de su existencia, la cual antes le había parecido vacía:

"...me dirigía hacia donde estaba Rosario, cuando el Adelantado apareció en la puerta de una choza, llamándome con jubilosas exclamaciones. Acababa de dar con lo que yo buscaba en este viaje: con el objeto y término de mi misión. Allí, en el suelo, junto a una suerte de anafo, estaban los instrumentos musicales cuya colección me hubiera sido encomendada al comienzo del mes. Con la emoción del peregrino que alcanza la reliquia por la que hubiera recorrido a pie veinte países extraños..."

"...me pareció que entraba en un nuevo ciclo de mi existencia. La misión estaba cumplida."  
(pág. 177)

La predilección del autor por el uso de los tiempos pretéritos y presente y la escasez del tiempo futuro, simbolizan la búsqueda del pasado, bastando muchas veces un experiencia sensoria, un estímulo insignificante, la insinuación de un contraste cronológico, para iniciar una oscilación del tiempo, un cambio del "punto de vista temporal".

En la jornada II (ver esquema), la oscilación del tiempo se mantiene constante y el pasado, como dominio de la memoria, permite al protagonista la narración de su experiencia; recurrir al presente cuando narra los hechos rutinarios, que son ataduras para su tiempo existencial:

"Ahora me veo en la calle nuevamente. En busca de un bar." (pág. 18)

"...y me hace sentirme como preso en un ámbito

*sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno." (pág. 19)*

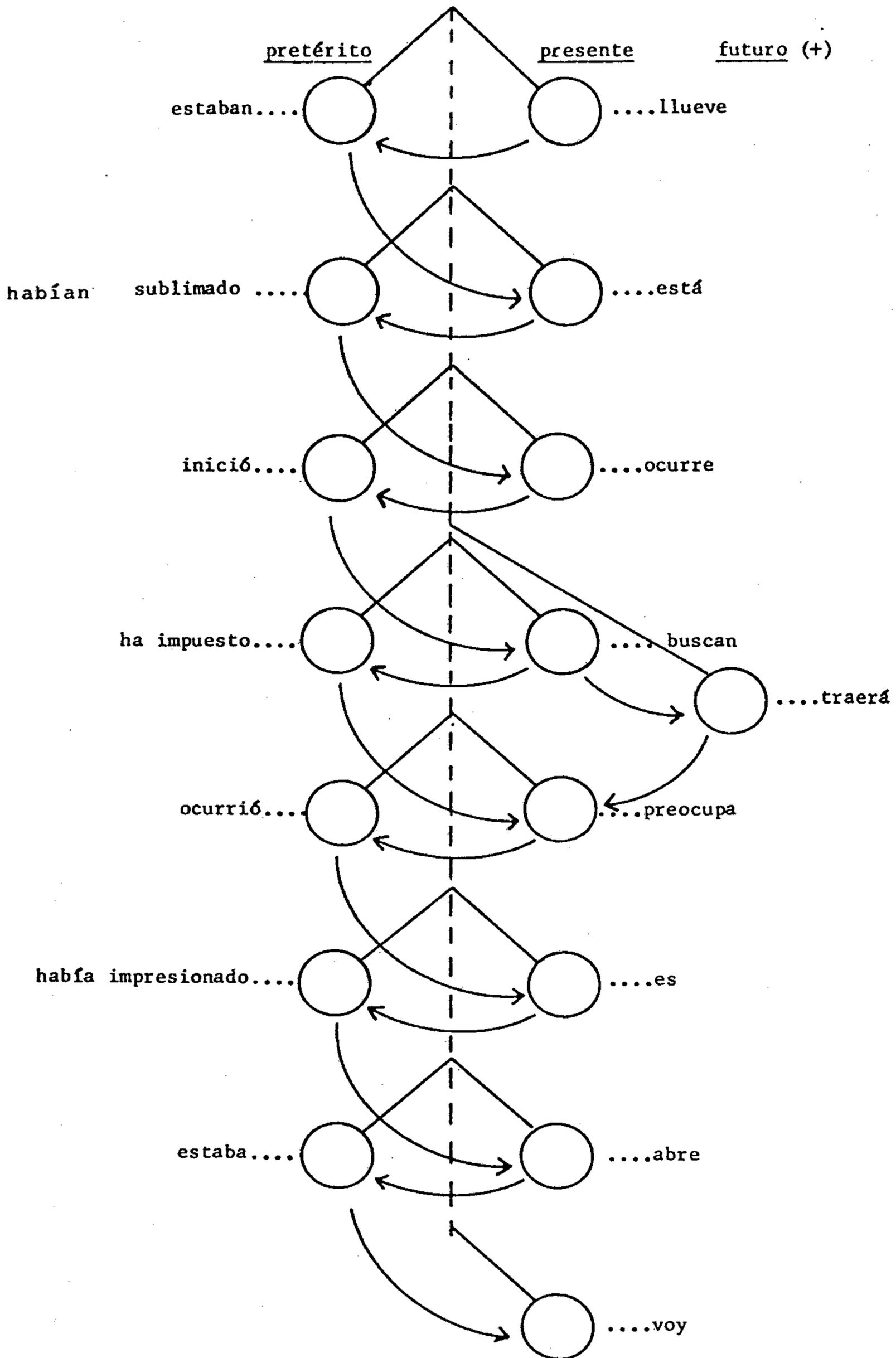
El futuro verbal sólo es usado una vez y con idea de presentar un hecho que puede ocurrir -más como una posibilidad que como una certeza-

*"Al doblar la esquina doy de cabeza en un paraguas abierto: el viento lo arranca de las manos de su dueño y queda triturado bajo las ruedas de un auto, de tan cómica manera que largo una carcajada. Y cuando creo que me responderá el insulto, una voz cordial me llama por mi nombre..." (pág. 19)*

En la jornada III (ver esquema) se da nuevamente el fenómeno del tiempo pendular, pero enfatizando la preterición; el presente se utiliza como simple recurso narrativo y el futuro solamente una vez, con la idea de premonición o un hecho profético, pero sin la certeza de que lo anunciado suceda alguna vez:

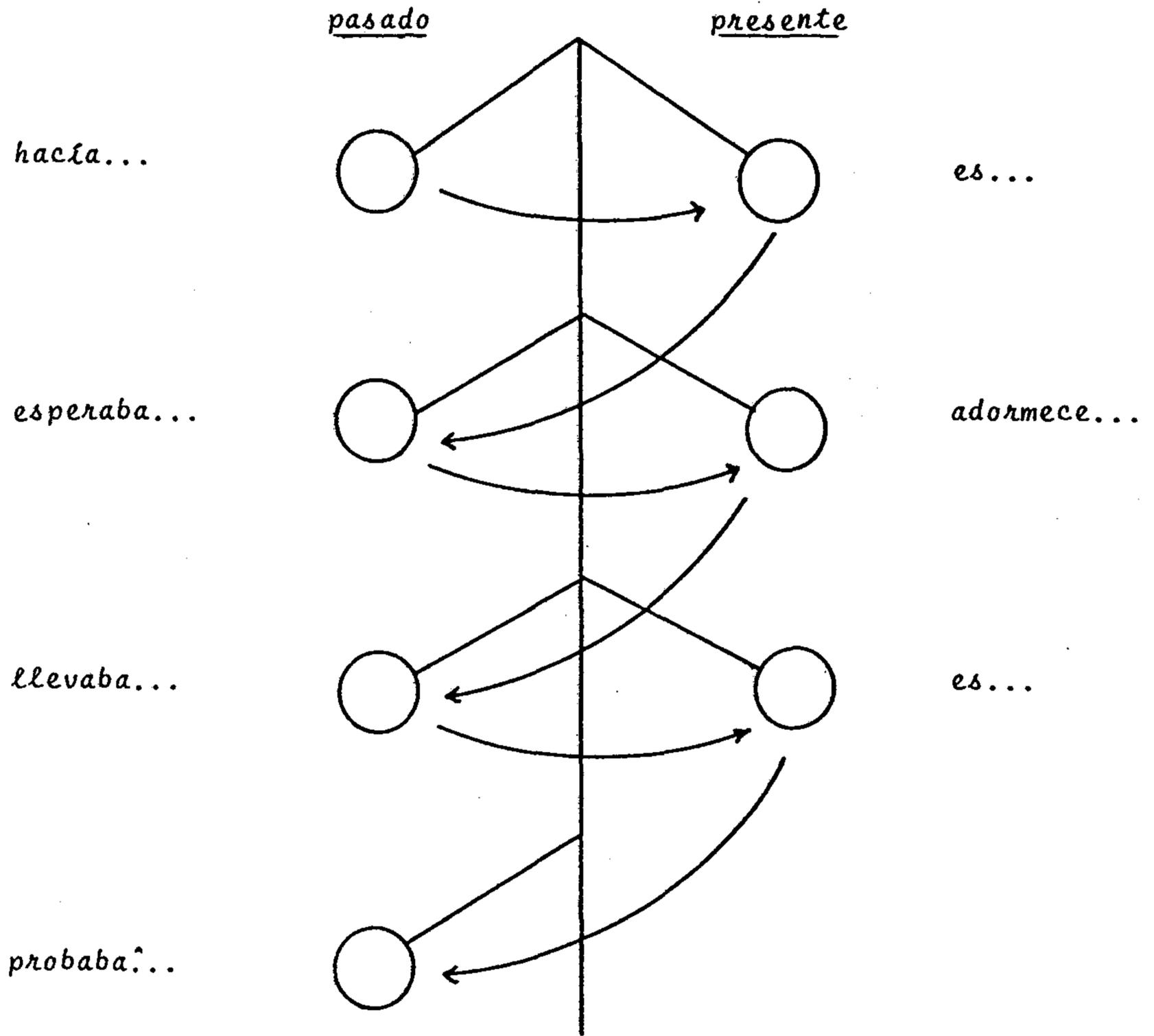
*"el arte del futuro será un arte de equipos." (pág. 30)*

ESQUEMA PENDULAR DE LA JORNADA XXIX



(+) Se indica la forma verbal con la que se inicia el movimiento pendular de los tiempos verbales.

JORNADA IV



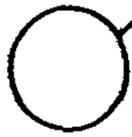


pasado

presente

futuro

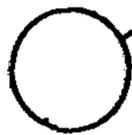
Había reventado...



me veo...



Te buscaba....



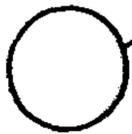
dice...?



responderá...



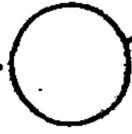
había perdido...



me dice...



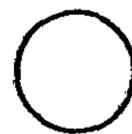
No he dado cuerda...



me percató...



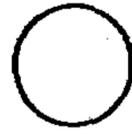
se ha pasado...



pregunto...



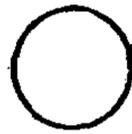
asustaban...



me pregunto...



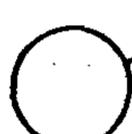
sabía...



me mira...



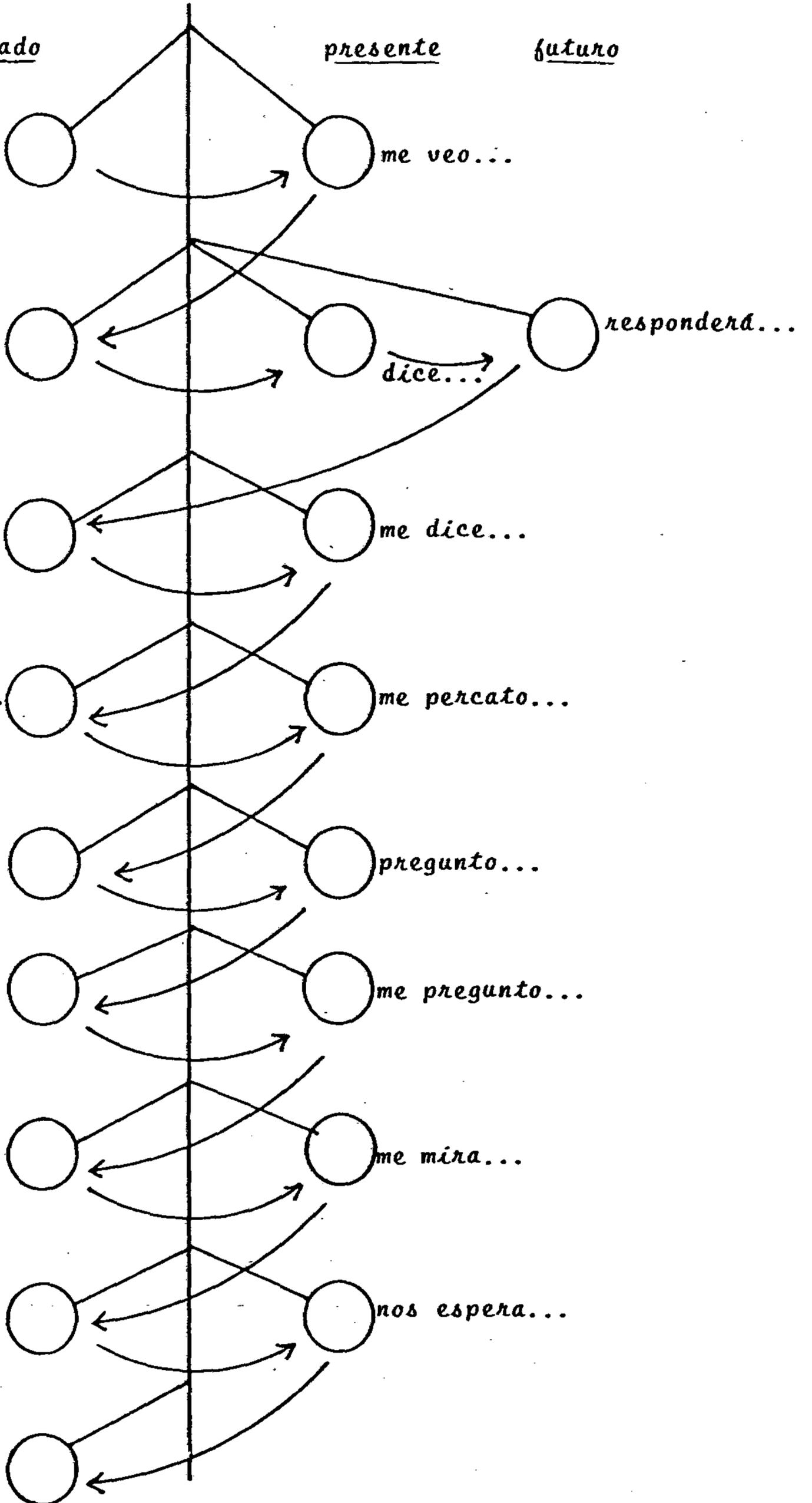
parecía...



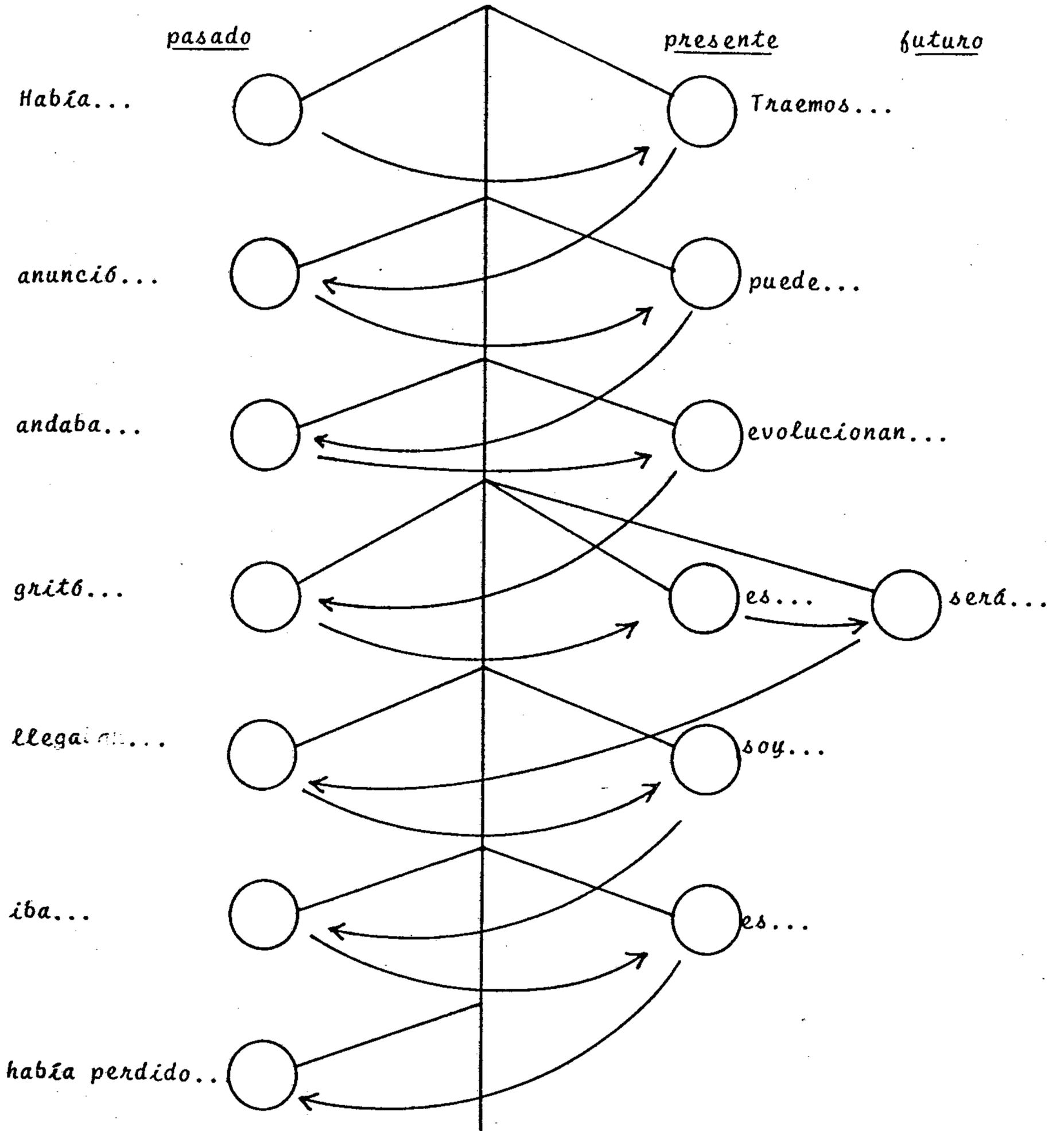
nos espera...



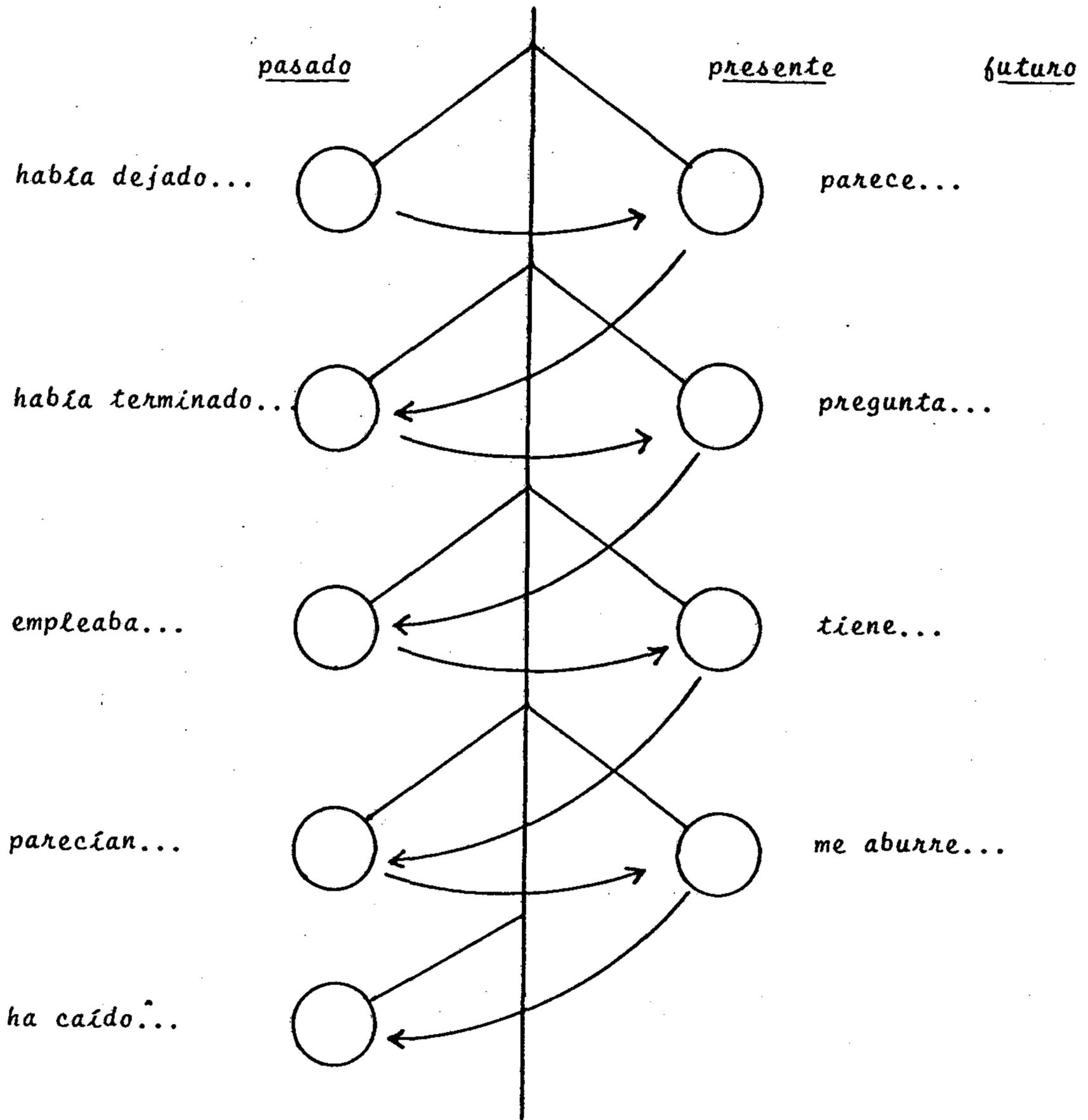
pareció...



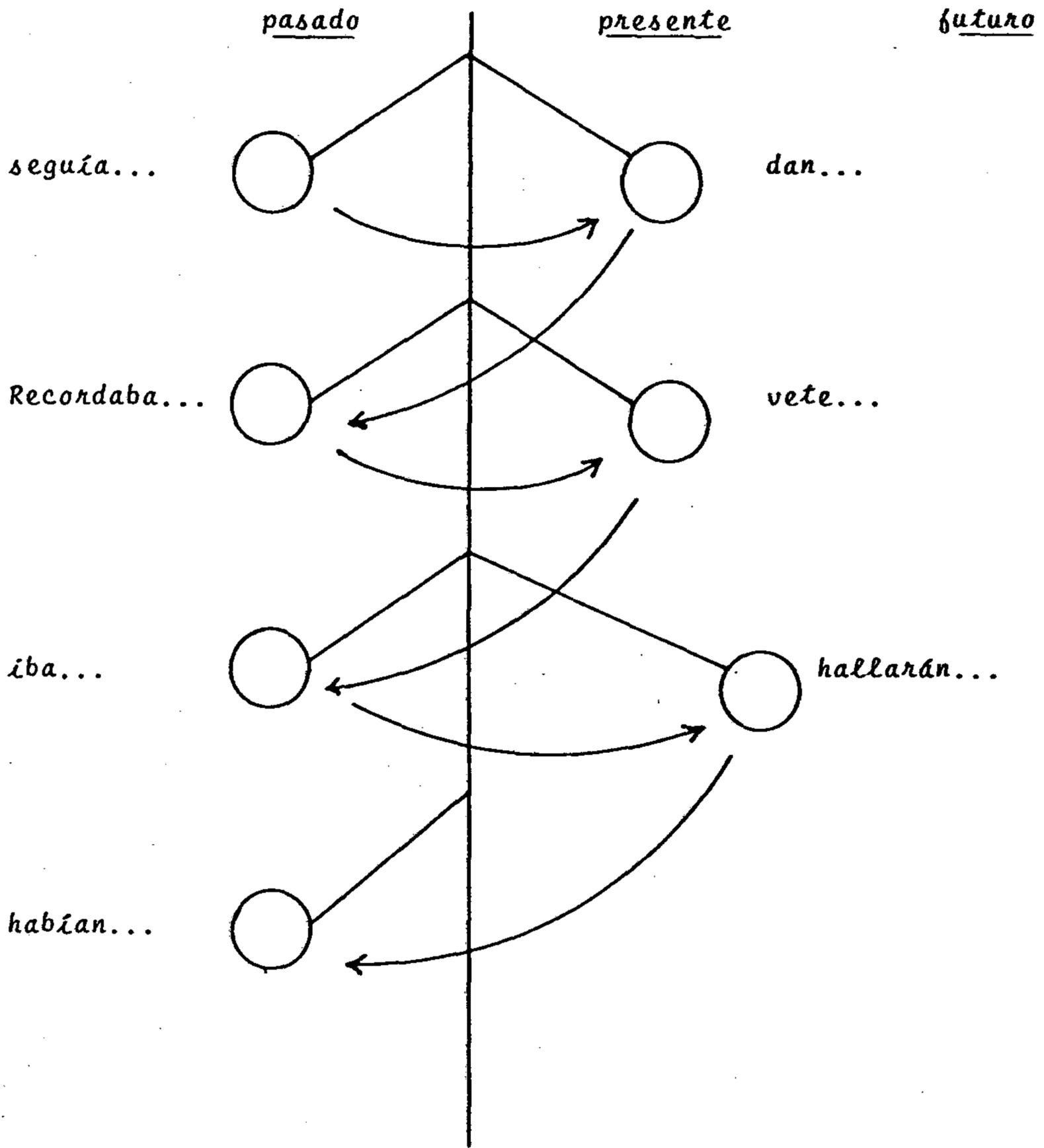
JORNADA III



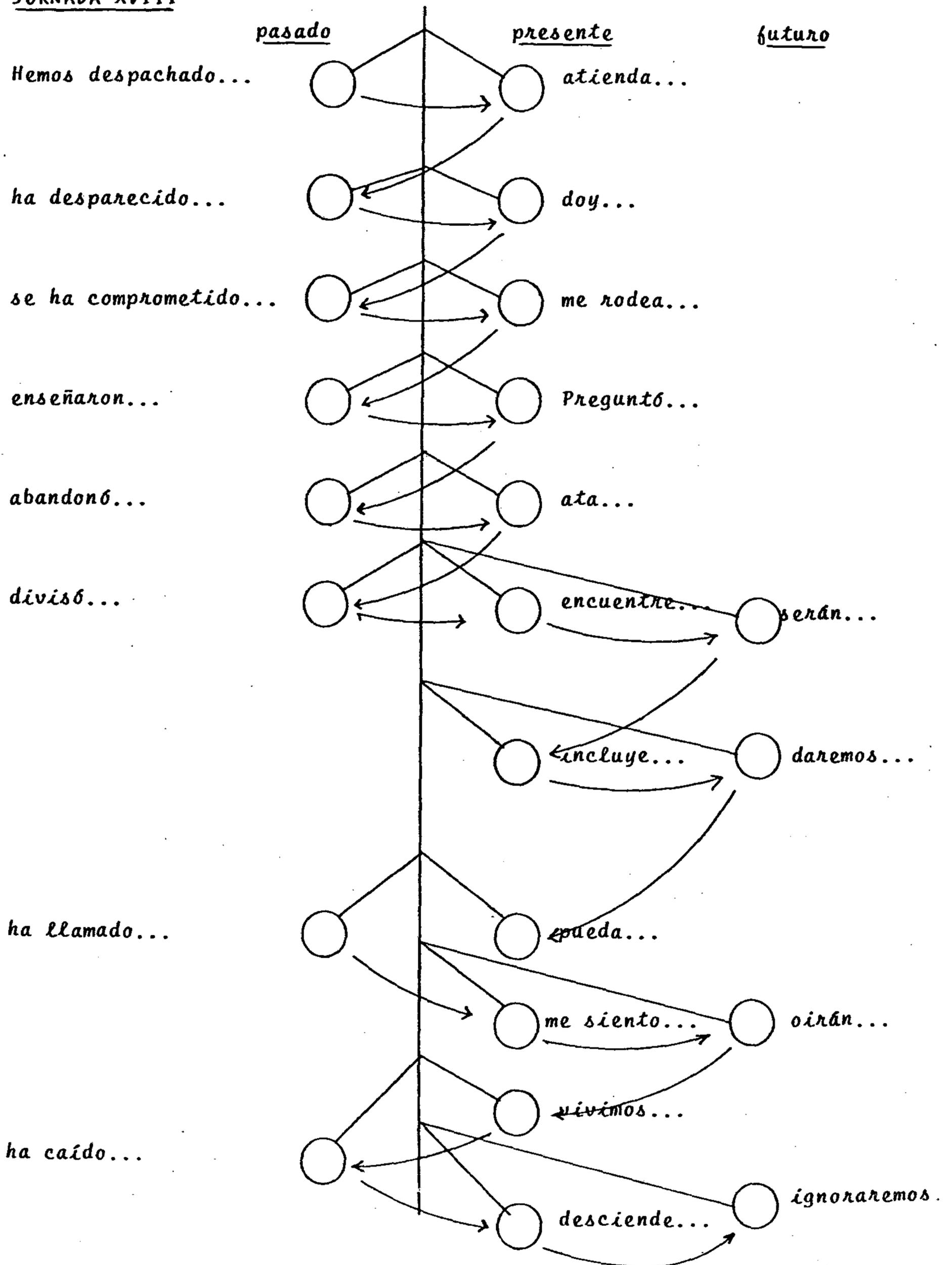
JORNADA IX



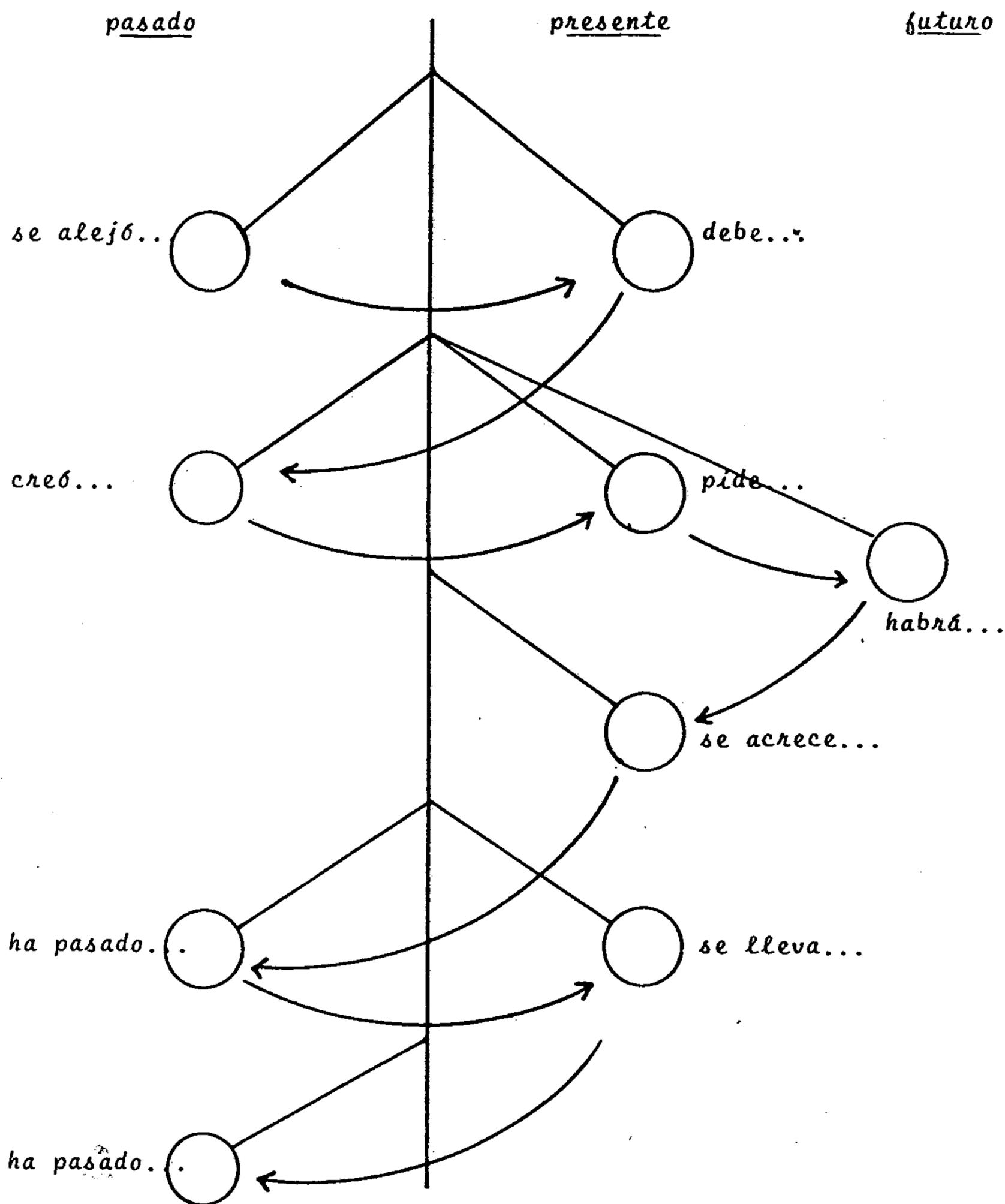
JORNADA XIV



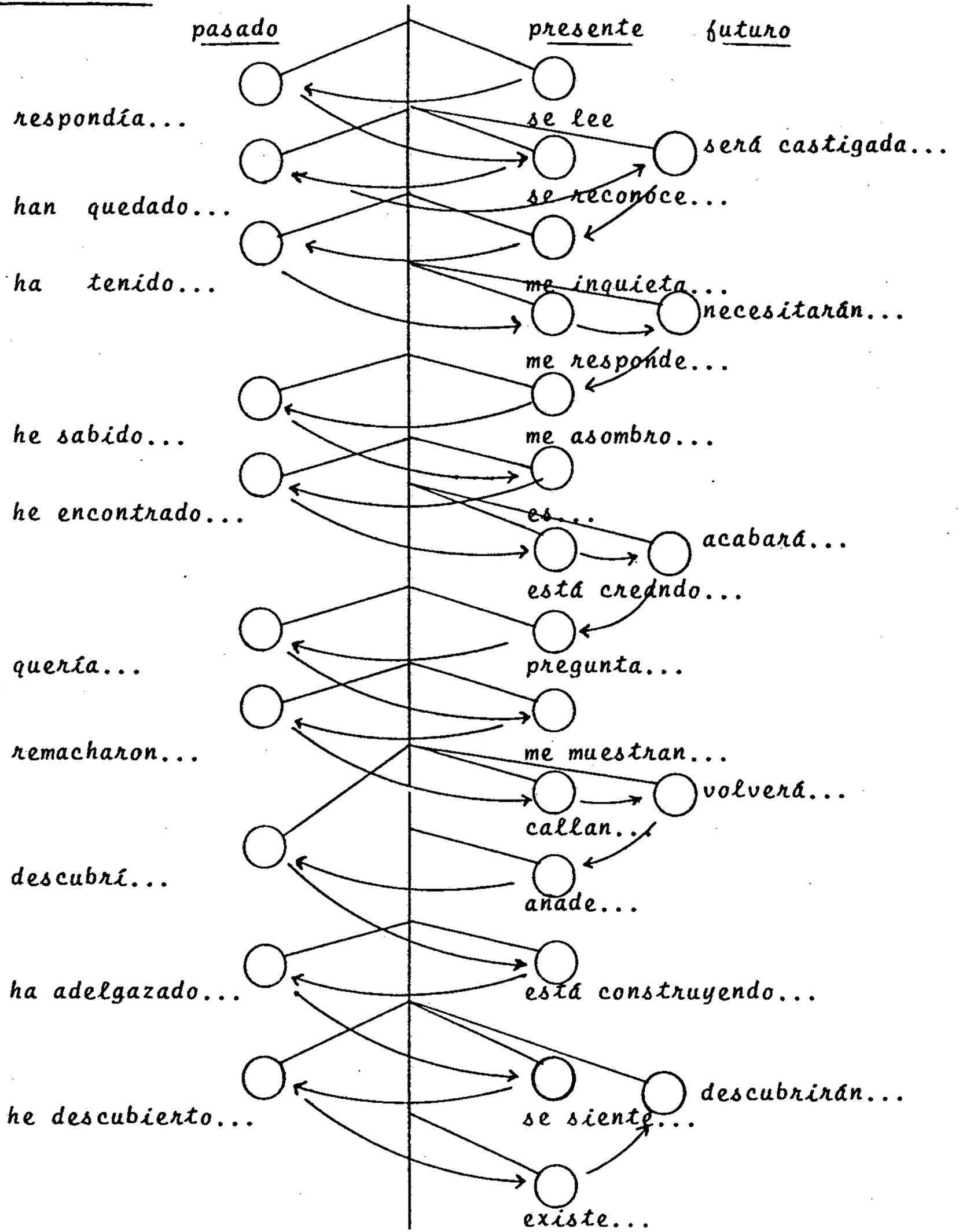
JORNADA XVIII



JORNADA XXI



JORNADA XXVIII



V. EL FLUIR DE LA CONCIENCIA EN LA OBRA.

A. La prefiguración.

La duración, como elemento del fluir de la conciencia, tiene en Carpentier ciertas características especiales, que en diversas oportunidades y a través de Los pasos perdidos se descubren en algunas de las jornadas del principio y después tiene su desarrollo pleno en una o más jornadas que aparecen posteriormente. En esa masa fluida hay un flujo de sombras fugaces que se fusionan una en la otra, la cual debe expresarse a través de las diversas formas verbales, tiempos compuestos y tiempos simples, situados en ahora, ya no o aún no. Cuando se inicia el juego de la duración no cambia el punto de vista.

En la jornada II, que ha sido antecedida por una prefiguración (1), el protagonista entra a una sala de conciertos y escucha y observa los preparativos de los músicos para iniciar la ejecución de una obra:

"Sentía una aguda expectación de que el tiempo dejará de acarrear sonidos incoherentes para verse encuadrado, organizado, sometido a una previa voluntad humana, que hablaba por los gestos del Medidor de su Transcurso." (Pag. 17)

---

(1) "Al cabo de un tiempo cuya medida escapa, ahora, a mis nociones, -por una aparente brevedad de transcurso en un proceso de dilatación y recurrencia que entonces me hubiera sido insospechable-, recuerdo esas gotas cayendo sobre mi piel en deleitosos alfilerazos, como si hubiesen sido advertencia primera -ininteligible, para mí, entonces- del encuentro. Encuentro trivial, en cierto modo, como son, aparentemente todos los encuentros cuyo verdadero significado sólo se revelará más tarde, en el tejido de sus implicaciones... Debemos buscar el comienzo de todo, de seguro, en la nube que reventó en lluvia aquella tarde, con tan inesperada violencia que sus truenos parecían truenos de otra latitud." (pág. 16)

Y más adelante, cuando se inicia la ejecución:

"Me levanté con disgusto. Cuando mejor dispuesto me encontraba para escuchar al guna música, luego de tanto ignorarla, tenía que brotar esto que ahora se inchaba en crescendo a mis espaldas. Debí suponerlo, al ver entrar a los coristas al escenario. Pero también podía haberse tratado de un oratorio clásico. Por que de saber que era la Novena Sinfonía lo que presentaban los atriles, hubiera seguido de largo bajo el turbión." (pág. 18)

El protagonista no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia y menos podía soportar el Freude, Schöener Gotterfunken, Tochter aus Elysium! que habla esquivado, desde entonces, como quien aparta los ojos, durante años, de ciertos objetos evocadores de la muerte. Rechaza la Oda de Schiller, como muchos hombres de su generación. Inmediatamente, el pretérito cede el paso al presente, como un intensificador de la reminiscencia que está teniendo lugar en la mente del protagonista. Más tarde, en la jornada IX, se realiza lo que en la jornada II sólo ha sido una prefiguración del futuro. Cuando el protagonista se encuentra sentado frente al fuego escucha algo como pequeñas voces. Han dejado encendido un aparato de radio y de repente sonó una quinta de trompas que le era harto conocida. Era la misma que la hiciera huir de una sala de conciertos no hacía tantos días. Y se inicia, en ese preciso momento, una experiencia sensoria -auditiva y visual- que será, al mismo tiempo, una vuelta al pasado, a su niñez, en un remedo de pasos perdidos, ecos hallados en sí mismo. Hay evocación que empieza presentando a su padre, a quien creía ver, "con su barbita puntiaguda", y, cada vez más, se va intensificando la reminiscencia.

Conforme va avanzando la ejecución de la Novena Sinfonía el protagonista rememora la historia de su padre y su propia niñez y los lugares que lo albergaron. Aparece su madre, relacionada con la figura del padre. Y... de pronto, fue el silencio. Un silencio reconquistado por el alborozo de los grillos y el crepitar de las brasas. Posteriormente habrá una reminiscencia de su adolescencia, dos veces vivida; una de ellas en busca de aquellas grandezas europeas que su padre le había contado y que él no encuentra.

Y sigue:

"Los leños eran rescoldos. En una ladera, más arriba del techo y de los niños, un perro aullaba en la bruma. Alejado de la música por la música misma, regresaba a ella por el camino de los grillos, esperando la sonoridad de un si bemol que ya cantaba en mi oído. Y ya nacía, de una queda invitación de fagote y de clarinete la frase admirable del Adagio, tan honda dentro del pudio de su lirismo. Este era el único pasaje de la Sinfonía que mi madre -más acostumbrada a la lectura de habaneras y selecciones de ópera- lograba tocar a veces, por su tiempo pausando, en una transcripción para piano que sacaba de una gaveta de la tienda. Al sexto compás, plácidamente, rematado en seco por las maderas, acabo de llegar del colegio, luego de mucho correr para resbalar sobre las pequeñas frutas de los álamos que cubren las aceras." (pags. 95-96)

Nótese el cambio de tiempo verbal, del pretérito al presente simple, éste último sirviendo como intensificador de la reminiscencia, en la que el punto de vista ha cambiado, el recuerdo se sincroniza con los compases de la Novena Sinfonía de Beethoven.

Finalmente llega el canto de la Oda de Schiller; "levantados por un lejano gesto del director, cantaban los del coro:

¡Alegría! el más bello fulgor divino,  
hija del Elíseo, Ebrios de tu fuego pe-  
netramos, ¡Oh celestial!,  
en tu santuario...  
Todos los hombres serán hermanos  
donde se cierne tu vuelo suave." (pag. 100)

Y nuevamente, como en la Jornada II, se inicia el rechazo, el no poder soportar cierta clase de música, en oraciones que lo expresan clara y dolorosamente:

"Las estrofas de Schiller me laceraban a sarcasmos."

"...como la noche aquella en que perdí la fe en quienes mentían al hablar de sus principios, invocando textos cuyo sentido profundo estaba olvidado."

"Y fue un hombre sin esperanza quien regresó a la gran ciudad y entró en el primer bar para acorazarse de antemano contra todo propósito idealista." (pag. 100)

"Y me aburre de pronto esta Novena Sinfonía con sus promesas incumplidas, sus anhelos mesiánicos, subrayados por el feriante arsenal de la 'música turca' que tan populachosamente se desata en el prestissimo final."

"Corto la transmisión, preguntándome cómo he podido escuchar la partitura casi completa, con momentos de olvido de mí mismo, cuando las asociaciones de recuerdos no me absorbían demasiado." (pág. 101).

Beethoven concibió su Novena Sinfonía como la agonía de un corazón humano que, en medio de fatigas y sufrimientos constantes, suspira por un día de alegría auténtica, que no ha podido vivir todavía por entero y en su total pureza; toda ella se encamina hacia un ideal concreto del perfeccionamiento del hombre, en el anunciado evangelio de la liberación de la humanidad a través del amor universal. Todo esto desemboca en el contraste con que se enfrenta el protagonista, que es un musicólogo, entre el júbilo

de la Oda de Schiller y las masacres y atrocidades de la segunda guerra mundial.

El rechazo, pues, de la Novena Sinfonía, dentro de todo el marco que el monólogo interior ha proporcionado, nos presenta la situación del hombre que huye de aquella vida que en Nueva York, lo aniquila y lo somete y le ha hecho perder sus más caros ideales, junto con las experiencias vividas en la última guerra europea. El cronista de Los pasos perdidos, en su fuga, no puede aceptar el anunciado evangelio del amor universal, debe aceptar que no ha tenido un día, completo y puro, de felicidad.

En la jornada II, el protagonista ya había prefigurado los sucesos del porvenir:

"como si hubiesen sido advertencia primera -ininteligible para mí, entonces- del encuentro. Encuentro trivial, en cierto modo, como son, aparentemente todos los encuentros cuyo verdadero significado sólo se revelaría más tarde, en el tejido de sus implicaciones."  
(pág. 16)

Carpentier usa en diversas ocasiones este fenómeno de la prefiguración, como en la jornada III, cuando el protagonista hace una evocación de la historia del arte:

"Observé con agrado que aquella galería era un museo de reproducciones fotográficas y de vaciados en yeso, destinado a los estudiantes de Historia del Arte."  
(págs. 35 y 36)

Va en el capítulo anterior he explicado con más amplitud el fenómeno, que es un presagio de la acción posterior y desarrollo de la novela y un viaje retrospectivo en el tiempo. El Cronos de Goya devuelve al musicólogo a su época y a la vez anuncia el fracaso de quedarse asentado para siempre, en un pasa-

do remoto, que en determinado momento se convertirá en su presente:

"Este vivir en el presente, sin poseer nada, sin arrastrar el ayer, sin pensar en el mañana..." (pag. 183)

B. El mito de Sísifo.

"Los dioses habían condenado a Sísifo a rodar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña desde donde la piedra volvía a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza..."

El mito de Sísifo

Albert Camus.

El mito de Sísifo se relaciona con la búsqueda de los pasos que no llegan a término, es cuanto que es la imagen concreta del destino del protagonista -subir la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro.

La introducción al uso del mito se presenta con una previa experiencia sensoria que, conforme se acerca el fin de la novela, es más intensa y definitiva, no deja de percibirse en las alusiones a Sísifo, la rebeldía que surge de lo más profundo de la conciencia del protagonista.

El mito de Sísifo se nos presenta en la obra en diversas circunstancias que se van desarrollando paulatinamente, desde el simple mencionar, casi como de pasada, hasta el reconocimiento final de que todo intento de evasión ha sido inútil, que terminaron las vacaciones de Sísifo, pasando por el intenso deseo de

sustraerse al destino que el mito le ha marcado.

Cuando el protagonista y su amante ya han iniciado el viaje, su primera escala se da en una ciudad dispersa, que es una capital latinoamericana prototipo; se alojan en un hotel y estalla una revolución que derroca al gobierno recién establecido. Esta circunstancia les obliga a permanecer encerrados durante varios días, sin prácticamente nada que hacer, "la tensión nerviosa de las últimas horas se había transformado, para los demás, en un desaforado afán de beber." (pág. 60). Busca a su amante por el hotel:

"Creía que Mouche hubiera regresado a su silla de extensión; al no verla allí, pensé que se estaría vistiendo. Pero tampoco estaba en nuestro cuarto. Luego de esperarla un momento, el licor bebido tan de mañana, en vasos cargados, me impuso la voluntad de buscarla." (pág. 60)

"La añadidura de un aguardiente local, de sabor amelazado, a los alcoholes conocidos, le tenía el rostro como insensible, súbitamente ebrio, yendo del pasamanos a la pared con manos de ciego que tiente en la oscuridad." (págs. 60-61)

Y se inicia el regreso al pasado en el que el estado de embriaguez prefigurará su retorno al lugar de donde ha partido:

"De pronto, una forma conocida me hizo detenerme, titubeando, con la sensación extraña de que no había viajado, de que siempre estaba allá, en alguno de mis tránsitos cotidianos, en alguna mansión de lo impersonal y sin estilo. Yo conocía este extinguidor de metal rojo, con su placa de instrucciones; yo conocía, de muy largo tiempo también, la alfombra que pisaba..." (pág. 61)

Se ha iniciado ya la fuga del pasado, pero los efectos del alcohol han desencadenado la resurrección de horas que estaban

muestras; los objetos comunes -extinguidores, alfombras, escobas- a tantos hoteles y edificios de "otra ciudad" han reintegrado un pasado que permanecía cautivo.

El mito de Sísifo se expresa claramente en las siguientes líneas:

"Era como si estuviera cumpliendo la atroz condena de andar una eternidad entre cifras, tablas de un gran calendario empotradas en las paredes -cronología de laberinto, que podía ser la de mi existencia, con su perenne obsesión de la hora, dentro de una prisión que sólo servía para devolverme cada mañana, al punto de partida de la víspera."  
(pág. 61)

"El absurdo me recordó la Teoría de Gusano, una explicación del trabajo de Sísifo, con peña hembra cargada en el lomo, que yo estaba cumpliendo." (pág 62).

Al igual que Sísifo, el protagonista se atreve a intentar escapar a su destino y "se dedica a disfrutar sus delicias y en descarada alevosía, se niega a retornar a los infiernos..." (2)

El protagonista ya "ha llegado" al Valle del Tiempo Detenido y monologa:

"No hay alarde, no hay fingimiento edénico, en esta limpia desnudez, muy distinta de la que jadea y se vence en las noches de nuestra choza (la de Rosario y él), y que aquí liberamos con una suerte de travesura, asombrados de que sea tan grato sentir la brisa y la luz en partes del cuerpo que la gente de allá muere sin haber expuesto alguna vez al aire libre." (pág. 201)

"Y el sol me entra por entre las piernas, me calienta los testículos, se trepa a mi columna vertebral, me revienta por los pectorales, oscurece mis axilas, cubre de sudor mi nuca, me posee, me invade, y siento que en

---

(2) Carrera, Margarita. Ensayos, contra el reloj, pág. 109

su ardor se endurecen mis conductos seminales..." (pág. 201)

La intensa experiencia sensorial que experimenta le hace rebelarse, escapar de la frustración y

"Hoy he tomado la gran decisión de no regresar allá. Trataré de aprender los simples oficios que se practican en Santa Mónica de los Venados y que ya se enseñan a quien observa las obras de edificación de su iglesia. Voy a sustraerme al destino de Sísifo que me impuso el mundo de donde vengo, huyendo de las profesiones huera, el girar de la ardi-lla presa en tambor de alambre, del tiempo medido y de los oficios de las tinieblas."  
(pág. 202)

El protagonista ha tomado una decisión que es para él mucho más grave de lo que parece, puesto que implica una renuncia, y más aún, un acto de rebeldía contra las cifras, los calendarios, la prisa, los lugares comunes de un pasado que rechaza.

La llegada del avión a Santa Mónica de los Venados interrumpe la estancia del protagonista, su necesidad de "papel y tinta" le sirven de pretexto para volver allá, y ese allá significa encontrarse nuevamente con la esposa y con la ex-amante. Le significa desprestigio, después de haber sido recibido como un héroe; desprestigio, porque pide el divorcio a Ruth, que posiblemente se encuentre en estado de gravidez; desprestigio porque Mouche revela que fue su compañera de viaje y, esto -que posteriormente la ex-amante afirma ser inocente del escándalo armado en la prensa que había sido víctima de un abuso de confianza por parte del periodista-, le hace monologar: "Me fugaré de aquí." (pág. 260)

Y en su fuga nuevamente, vuelve a Puerto Anunciación y se dice:

"...que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo: se llega tan lejos, más allá de lo trillado, más allá de lo repartido, que el hombre, envanecido por los privilegios de los -descubierto, se siente capaz de repetir la hazaña cuando se lo proponga- dueño del rumbo negado a los demás-. Un día comete el irreparable error de desandar lo andado, creyendo que lo excepcional puede serlo dos veces, y al regresar encuentra los paisajes trastocados, los puntos de referencia barridos, en tanto que los observadores han mudado el semblante..."

(Pág. 273)

Han vuelto en busca de los pasos perdidos; como se lee en el epígrafe del capítulo primero: "Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de tí, de hierro.

"Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad", que está tomado del libro del Deuteronomio, capítulo 28, versículos 23 y 29, este último cortado por el autor y que termina así:

"Y tus pasos no llegarán a término".

El protagonista tiene un encuentro fortuito con Yanes, el minero griego, lo agarra por los hombros y le grita que le hable de Rosario, que le diga algo de ella, de su salud, de su aspecto, de lo que hace. "Mujer de Marcos -le responde el griego-, Adelantado contento, porque ella preñada recién..." (pág. 277). Después de estas palabras queda como ensordecido, la piel se le eriza de alfileres fríos, salidos de dentro; percibe su cuerpo

vacio a través del espejo colocado delante de él: no está seguro de que se movería y echaría a andar si él se lo ordenara. El protagonista saca a Yanes del ensimismamiento que le produce su mina de diamante, hace poco descubierta por:

"...el timbre quebrado, implorante de una voz que pretende hacer retroceder el tiempo y lograr que lo consumado no hubiese ocurrido nunca," (pág. 277)

Al final de la narración, el protagonista monologa y recuerda cuanto ha vivido en el Valle del Tiempo Detenido; las reminiscencias, la memoria involuntaria que ha sido provocada por la verdad, la agobiadora verdad de que la gente de esas lejanías no ha creído en él, le hace comprender que fue un ser prestado. Y termina con las palabras que lo encadenan, que lo harán seguir condenado a rodar sin cesar la roca de su existencia vacía:

"Falta saber ahora si no seré ensordecido y privado de voz por los martillazos del Comité que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo."  
(pág. 279)

### C. El protagonista y sus frustraciones

En dos momentos del desarrollo de la narración se puede detectar cómo el protagonista sufre una abreacción al momento de escuchar la Novena Sinfonía de Beethoven:

En el capítulo V ya se ha explicado como el protagonista no toleraba ciertas músicas, pero en forma de monólogo interior, se dice:

"Si tuviera que andar mucho para alcanzar una copa de licor, me vería invadido muy pronto por el estado de depresión que he conocido algunas veces, y me hace sentirme como preso en un ámbito sin salida, exasperado de no poder cambiar nada en mi existencia, regida siempre por voluntades ajenas, que apenas si me dejan la libertad, cada mañana, de elegir la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno." (pág. 19)

El protagonista ni explica ni se explica por qué se da esta reacción emotiva que neutraliza su carga emotiva acumulada y bloqueada en una época anterior, posiblemente su infancia. Esa música, despreciada, le hace revivir una situación originaria, que apenas se vislumbra en:

"Si no toleraba ciertas músicas unidas al recuerdo de enfermedades de infancia, 'menos' podía soportar el Freude, Schöner Gotterfunken, Tochter aus Elysium! que había esquivado desde entonces, como quien aparta los ojos durante años, de ciertos objetos evocadores de una muerte." (pág. 18)

La carga, o sea el potencial de energía psíquica ligada a ese elemento afectivo en que se ha convertido la Novena Sinfonía, no logra liberarse, y queda en el subconsciente del protagonista, causándole un sentimiento de culpa, como si estuviese obsesionado por un motivo inconsciente.

Más tarde, en la jornada nueve, que se ha estudiado anteriormente, en la tranquilidad de la noche y ante una hoguera, el musicólogo escucha la Novena Sinfonía que sale de un aparato de radio; la escucha completa y sus reminiscencia le hace encontrar la razón de su disgusto que le produce esa música, y como en un

proceso catárquico, revive la situación originaria y se libera de la tensión afectiva, para quedar, únicamente, aburrido; luego agrega:

"Corto la transmisión, preguntándome cómo he podido escuchar la partitura casi completa, con momentos de olvido de mi mismo, cuando las asociaciones de recuerdo no me absorbían demasiado." (pág. 101)

Toda su actitud es de tranquilidad, al final de la jornada IX, es de paz, que le hace gozar experiencias sensorias, que se cierran con el pensamiento:

"En la noche ha caído un fruto". (pág. 101).

La segunda audición de la sinfonía le ha permitido revivir la situación originaria y se ha liberado de la tensión afectiva, que termina con la total catarsis.

La prefiguración del porvenir, que se ha explicado anteriormente, nos hace pensar indefectiblemente en el acto frustrado de la evasión del protagonista:

Se presenta primero como una añoranza:

"...me preguntaba si, en épocas pasadas, los hombres añorarían las épocas pasadas, como yo, en esta mañana de estío, añoraba -como por haberlos conocido- ciertos modos de vivir que el hombre había perdido para siempre." (pág. 37)

Más adelante, en la jornada VII:

"Mientras los cambios de altitud, la limpidez del aire, el trastorno de las costumbres, el reencuentro con el idioma de mi infancia, estaban operando en mí una especie de regreso, aún vacilante pero ya sensible, a un equilibrio perdido hacía mucho tiempo..." (pág. 70)

Aún sus reacciones, sus necesidades básicas, le permiten intentar la evasión:

"Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación o al cronógrafo por oficio, he dejado desde hace días, de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito y el sueño. El descubrimiento de que mi reloj está sin cuerda me hace reír a solas, estruendosamente, en esta llanura sin tiempo." (pág. 114)

Sentir a Mouche un ser fuera de época y de escenario, parecen ser simplemente las formas que le reaseguran el éxito de su fuga y con los que quiere sobreponerse a la frustración que ya se ha prefigurado:

"Mouche, aquí, era un personaje absurdo, sacado de un futuro... Su tiempo, su época, eran otros."

"Era evidente que Mouche estaba de más en tal escenario, y yo debía reconocerlo así..." (pág. 151)

Y se da, más adelante, el fenómeno psíquico de la remoción:

"En tal liberalidad de mi donación hay además, un secreto ritual de adormecimiento del último crepúsculo de conciencia: de todos modos, Mouche no puede seguirme, y así en lo material, cumplo con mi último deber." (pág. 154)

El protagonista hace un esfuerzo volitivo dirigido conscientemente a reprimir los impulsos de culpa o arrepentimiento que experimenta por haber dejado a Mouche como amante y haber tomado a Rosario en la misma calidad.

Finalmente, el protagonista experimenta el trauma psíquico del fracaso de su anábasis; la emoción que experimenta el conocer que Rosario se ha convertido en la mujer de Marcos, es demasia-

do intensa para ser asimilada, dominada y neutralizada por el Yo. Recordemos cómo el timbre quebrado, implorante, de su voz que pretende hacer retroceder el tiempo es escuchado por Yannes, el minero, que quiere lograr que lo consumado no hubiese ocurrido nunca.

No hay, para el musicólogo, superación del conflicto; no hay nada que dé solución o supere el conflicto o el choque entre dos actitudes, o lo que es más, situaciones contradictorias: querer pertenecer y el hecho propiamente de pertenecer:

"La verdad, la agobiadora verdad -lo comprendo yo ahora es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Fuí un ser prestado. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer en el Valle del Tiempo Detenido."

"Quienes aquí viven no lo hace por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra." (págs. 277-278)

Para nuestro protagonista no habrá solución, no habrá nada que lo ayude a orientarse felizmente en la vida.

## V. CONCLUSIONES

1. Los pasos perdidos es una novela del tiempo en la que se utiliza, de manera original, la técnica del fluir de la conciencia.
2. La modalidad del fluir de la conciencia que utiliza el autor es el monólogo interior directo, o sea la narración realizada por el protagonista en primera persona y trasmite pensamientos, percepciones y sentimientos y cuyo personaje se encuentra en un ángulo fijo.  
Los pasos perdidos es una novela de tipo circular, en el plano temporal y en el plano psicológico.
3. El protagonista es un ser en busca de una felicidad que no encuentra en su propia realidad y trata de escapar de ésta. Fracasa cuando al final de la narración se encuentra como al principio:  
tiene que seguir viviendo su existencia vacía.
4. La prefiguración de acontecimientos, que tendrán un desarrollo más amplio posteriormente, es uno de los recursos que utiliza el narrador para lograr cierto grado de concatenación en su obra y preparar al lector para la comprensión de las acciones posteriores y darle unidad a la novela.

5. El autor utiliza los tiempos verbales, especialmente el presente, como intensificadores de la reminiscencia o flash-back.
6. Otro recurso utilizado por el narrador es el rechazo de ciertos objetos (piezas musicales, relojes, metrónomos, etc), como evocadores de un pasado desagradable y que se reflejan en la situación actual (tiempo de la narración) del protagonista.
7. La rebelión contra su propio destino, es una característica del protagonista y se manifiesta en un esfuerzo vano por encontrarlo en otra realidad.
8. El tiempo pendular se da como recurso para intensificar las reminiscencias del protagonista y su vuelta al pasado, a la infancia y a las situaciones vividas, y de las cuales quiere fugarse.

## VI. BIBLIOGRAFIA

1. ANDERSON IMBERT, Enrique. Historia de la Literatura hispanoamericana. México, Fondo de Cultura Económica, 1977. Tomo I: 511 pags. Tomo II: 511 páginas.
2. BELL, Thelma y Corydon. El enigma del tiempo. Buenos Aires, Editorial ACME, S.A.C.I., 1966. 185 págs.
3. La Biblia de Jerusalén. Bilbao, Editorial Española Desclée de Brouwer.
4. CARPENTIER, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. (y otros ensayos). México, Siglo Veintiuno, Editores, 1981. 252 págs.
5. ----- Los pasos perdidos. Barcelona, Editorial Bru-guera, 1980. 282 págs.
6. CARRERA, Margarita. La novela. Apuntes para el curso 15.7A Narrativa Actual II. Guatemala, Facultad de Humanidades, 1982.
7. ----- Ensayos -contra el reloj-. Guatemala, Ser-viprensa Centroamericana, 1980. 286 páginas.
8. CARRETER, Fernando Lázaro y Evaristo Correa Calderón. Có-mo se comenta un texto literario. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1978 205 páginas.
9. DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov. Los conceptos descripti-vos. Madrid Siglo XXI de España editores, S.A., 1980. Págs. 349-363.
10. Enfoques de algunos críticos y ensayistas sobre narrativa hispanoamericana. Seminario de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Humanidades, Guatemala, 1983.
11. FUENTES, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México Editorial Joaquín Mortíz, S.A. 1976, 98 págs.
12. HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. Las corrientes literarias en la América hispánica. México, Fondo de Cultura económica, 1978. 340 págs.
13. HOLMAN, Hugh D. y otros. The Stream of Consciousness Novel. A Handbook to Literature. New York Odyssey prev. Ed. rev. 1960. pp. 471-472.

14. LIANO, Dante. La crítica literaria. Guatemala, Editorial Universitaria, 1980. 115 págs.
15. LIDA, Raimundo. Letras hispanicas. México-Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 1958. 346 págs.
16. MIOTTO, Antonio. El psicoanálisis, México, 1962. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. 108 págs.
17. Nature and the cosmos. Varios autores. New York, Chapter 19: Time. Págs. 1240-1251.
18. Parnaso -Diccionario Sopena de Literatura. I. Autores Españoles e hispanoamericanos, Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A., 1972. 877 págs.
19. RAMIREZ MÓLAS, Pedro. Tiempo y narración. Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, Editorial Gredos, 1978. 213 págs.
20. RODRIGUEZ-ALCALA, Hugo. Narrativa Hispanoamericana. Güiral des-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo. Madrid, Editorial Gredos, S.A., 1973. 217 págs.
21. RODRIGUEZ MONEGAL Emir. Mundo Nuevo. Diario de Caracas, 17, París, noviembre, 1967. pág. 11.
22. SHAW, Donald L. Nueva Narrativa hispanoamericana. Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1983. 247 págs.
23. STEINBERG, Erwin R. La técnica del fluir de la conciencia en la novela moderna. N.O.E.M.A. Editores, S.A., México, 1982. 176 págs.
24. The Great Ideas. Varios autores, New York, Ed. Double Day. Chapter 93: Time. Págs. 896-909
25. XIRAU, Ramón. Poesía iberoamericana contemporánea. México, Sepsetentas Diana. México, 1979. 182 págs.

VII. APENDICES

APENDICE A

James, William: El Fluir del Pensamiento

"La conciencia, desde el día de nuestro nacimiento, es una abundante multiplicidad de objetos y relaciones y lo que llamamos simples son el resultado de la atención discriminativa, llevada con frecuencia a un grado muy alto.

Uso la palabra "pensamiento", de acuerdo con lo que se dijo para cualquier forma de conciencia indiscriminadamente. Si pudiéramos decir en inglés "piensa" como decimos "llueve" o "sopla", estaríamos manifestando el hecho más sencillamente y con el mínimo de hipótesis. Como no podemos, simplemente debemos decir que el pensamiento se lleva a cabo.

Cinco características del pensamiento. ¿Cómo se lleva a cabo? Inmediatamente observamos en el proceso cinco importantes características, de las cuales será el deber del presente capítulo tratarlas en una forma general:

1. Cada pensamiento tiende a ser parte de una conciencia personal.
2. Dentro de cada conciencia personal el pensamiento siempre está cambiando.
3. Dentro de cada conciencia personal el pensamiento es sensiblemente continuo.

4. Siempre parece estar tratando con objetos independientes de sí mismo.
5. Esta interesado en algunas partes de estos objetos, excluyendo otros y admite o rechaza -escoge- entre ellos, en una palabra, todo el tiempo."

Tomado de Steinberg.

APENDICE B

James, William: El Fluir de la Conciencia

"El hecho inmediato que la psicología, la ciencia de la mente, tiene que estudiar, es también un hecho más general. O sea el hecho de que en cada uno de nosotros, cuando estamos despiertos, (y frecuentemente cuando estamos dormidos), siempre está en funciones alguna clase de conciencia. Existe una corriente, una sucesión de estados, u ondas, o campos (o como se les quiera llamar), de conocimiento, de sentimiento, de deseo, de deliberación, etc., que constantemente pasan y repasan y que constituyen nuestra vida interior. La existencia de este fluir es un hecho primario, la naturaleza y origen del cual forman el problema esencial de nuestra ciencia.

Debo confesar con toda franqueza, que en ningún sentido fundamental sabemos de dónde provienen nuestros campos sucesivos de conciencia o por qué tienen la precisa constitución interna que tienen. Ciertamente, siguen o acompañan nuestros estados cerebrales y desde luego sus formas especiales son determinadas por nuestras experiencias pasadas y educación.

Por consiguiente tenemos campos de conciencia -ese es el primer hecho general; y el segundo hecho general es que los campos concretos son siempre complejos. Contienen sensaciones de nuestros cuerpos y de los objetos que nos rodean, re-

cuerdos de experiencias pasadas y pensamientos de cosas distantes, sentimientos de satisfacción e insatisfacción, deseos y aversiones y otras condiciones emocionales, junto con las determinaciones de la voluntad, en todas las variedades de permutación y combinación.

En la mayoría de nuestros estados concretos y conciencia todas estas clases diferentes de ingredientes se encuentran simultáneamente presentes en cierto grado, aunque la proporción relativa que guardan respecto del uno al otro, es muy variable. Un estado parecerá estar compuesto de nada más que sensaciones, otro de recuerdos únicamente, etc. Pero alrededor de la sensación, si se considera cuidadosamente, siempre habrá algún elemento de pensamiento o voluntad, y alrededor del recuerdo algún margen o penumbra de emoción o sensación.

Las sensaciones son el centro o foco, los pensamientos y sentimientos el margen, de su campo consciente presente realmente."

Tomado de Steinberg.

APENDICE C

Friedman, Norman: El punto de vista en la ficción:  
El Desarrollo de un concepto crítico.

"Friedman ha aplicado realmente la distinción entre "narrar" y "mostrar" al análisis del punto de vista en la ficción, ya que "punto de vista proporciona un modus operandi para distinguir los posibles grados de extinción del autor en el arte de la narrativa".

Así ha llegado a la siguiente clasificación detallada de los puntos de vista:

1. OMNISCENCIA EDITORIAL. Aquí el punto de vista del autor es completamente ilimitado y la historia "puede verse desde cualquiera o todos los ángulos a voluntad." Esta forma de presentar la historia está caracterizada por la "presencia de intrusiones del autor y generalizaciones acerca de la vida, costumbres y moralidades, las cuales pueden o están explícitamente relacionadas con la historia a la mano."  
Ejemplos: TOM JONES (Fielding); LA GUERRA Y LA PAZ (Tolstoi).
2. OMNISCENCIA NEUTRAL. Solo difiere de la Omniscien-

cia Editorial en que el autor no comete intrusiones directas en la historia, sino que habla impersonalmente en tercera persona. En cuanto a la representación, la tendencia predominante del autor aquí es la de "describir y explicar (sus personajes) al lector en su propia voz, "en vez de permitirles a ellos hablar y actuar por sí mismos. Ejemplos : *TESS OF THE D'URBERVILLES* (Hardy); *CONTRAPUNTO* (Huxley).

3. "YO" como testigo. Novelas escritas desde el punto de vista de primera persona, en las cuales el autor ha delegado su función narrativa a un narrador quien no es el principal personaje. Aquí el lector tiene a su disposición "únicamente los pensamientos, sentimientos y percepciones del narrador-testigo; por tanto, contempla la historia desde lo que podría llamarse la periferia errante." Ejemplos: Marlow en *LORD JIM* (Conrad); Overton en *THE WAY OF ALL FLESH* (Butler); Nick Carraway en *THE GREAT GATSBY* (Scott Fitzgerald).
4. "YO" como protagonista. Novelas escritas desde el punto de vista de primera persona, en las cuales el autor ha asignado la tarea narrativa a (uno de) los principales personajes, o sea, el "narrador-protagonista". Aquí "el ángulo de perspectiva es el de "centro fijo." Ejemplo: Pip en *GREAT EXPECTATIONS* (Dickens).

5. **OMNISCENCIA SELECTIVA MULTIPLE.** Aquí el narrador ha desaparecido de la historia: el lector "aparentemente no escucha a nadie (y) la historia fluye directamente a través de las mentes de los personajes según deja su marca en ellas." La principal diferencia entre esta modalidad en presentación y la de la omnisciencia normal consiste en que "una transmite pensamientos, percepciones, y sentimientos, mientras ocurren consecutivamente y en detalle pasando a través de la mente (escena), mientras la otra los resume y explica después de que han ocurrido (narrativa). Ejemplo: *TO THE LIGHTHOUSE* (Virginia Woolf).
6. **OMNISCENCIA SELECTIVA.** En vez de presentarse directamente a través de las mentes de los personajes, aquí la historia se transmite por medio de uno solo de los personajes, por tanto, en vez de permitirse una composición de ángulos de visión, (el lector) está en el centro fijo." Ejemplo: *A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN* (Joyce).
7. (\*) **LA MODALIDAD DRAMÁTICA.** Aquí el autor "hace a un lado los estados mentales" lo que se transmite al lector está "limitado mayormente a lo que los personajes hacen y dicen; su aparición y escenario pueden ser disposición del autor como en la dirección teatral".
- (\*) También llamada modalidad del cuadro.

tral. "Sin embargo, nunca hay "una indicación directa de lo que perciben... lo que piensan, o lo que sienten." Aquí el lector "aparentemente no escucha a nadie más que a los personajes mismos, quienes se mueven como si estuviesen en un escenario; su ángulo de visión es el frente fijo (tercera fila al centro) y la distancia debe ser siempre cercana (ya que la presentación es completamente escénica)." Ejemplos: HILLS LIKE WHITE ELEPHANTS (Hemingway); THE AWKWARD AGE (Henry James).

8. LA CAMARA. Este punto de vista está considerado por Friedman como "La fundamental exclusión del autor". Aquí el objetivo es "transmitir, sin selección o arreglos aparentes, un 'trozo de vida' como transcurre ante el medio de registro." Una ilustración de esta modalidad se proporciona en la sección preliminar de la novela de Christopher Isherwood, GOODBYE TO BERLIN: "Soy una cámara con el obturador abierto, completamente pasiva, registrando al hombre que se afeita en la ventana opuesta y la mujer en kimono que se lava el cabello. Algún día, todo esto tendrá que revelarse, imprimirse cuidadosamente, fijarse." Aparte de la exhaustiva clasificación de puntos de vista de Friedman, también debemos mencionar algunas otras clasificaciones las cuales, aunque no contienen el mismo de-

talle elaborado, pueden ser útiles para el crítico de la novela.

En su esclarecedor Studies in the Narrative Technique of the First Person Novel, con el cual tengo una profunda deuda, Bertil Romberg realmente ha tomado la investigación de Friedman como un punto de partida para su propia clasificación de puntos de vista. Sin embargo, ya que él considera la novela en primera persona como "la forma en que el autor se objetiviza a sí mismo completamente en la ficción, por medio del narrador, "la ha colocado en el punto final de su escala, la cual es la siguiente: (1) el autor es "omnisciente, visible y omnipresente," (2) el autor "como regla renuncia a su visión y omnisciencia olímpicas y se reduce a la mente de uno o más de los personajes," (3) el autor "registra y atestigua como un observador conductista, una cámara cinematográfica con (aparentemente) reproducción totalmente objetiva y sin penetración a lo que no es perceptible a los sentidos," (4) la novela en primera persona."

Tomado de Steinberg.

## TOMADO DEL GLOSARIO DE LOS TERMINOS PSICOANALITICOS

- Abreación (f.):** reacción emotiva que neutraliza la carga emotiva acumulada y bloqueada en una época anterior (infancia). En el curso del tratamiento analítico, el paciente revive la situación originaria y se libera de la tensión afectiva.
- Carga (F.):** potencial de energía psíquica ligada a los elementos afectivos y mentales. Puede ser fija o móvil.
- Catarsis (F.):** por analogía a la purificación a través de la obra artística, el psicoanálisis usa el término para indicar la eliminación de la tensión psíquica realizada con el tratamiento curativo.
- Conversión (F.):** equivalente físico de un conflicto psíquico. Ejemplos: desagrado amoroso que provoca dolor de estómago o la furunculosis; parálisis de los sujetos histéricos, etc.
- Frustración (F.):** sistema de obstáculos que inhiben y empobrecen el libre dinamismo del desarrollo psíquico. Un niño puede quedar frustrado después de una educación rígida e incomprensiva.
- Inconsciencia (F.A.J.):** esfera psíquica profunda, opuesta a la conciencia. Contiene muchos elementos que pueden convertirse espontáneamente en conscientes como los abismales que solamente una destreza técnica (hipnosis, psicoanálisis, etc.) puede hacer remontar a la superficie de la conciencia. Freud distingue la zona de la preconsciencia de la verdadera inconsciencia.
- Neurosis:** Complejo de trastornos originados esencialmente por factores psíquicos (conflictos emotivos, etc.) que perjudican la adaptación social del individuo. Se puede definir en sentido amplio como trastorno de la personalidad.
- Remoción refoulement (F.):** proceso psicológico inconsciente que impide a los impulsos, a los sentimientos, a las ideas contrastantes con el Yo instalarse en la esfera consciente. El fenómeno por lo tanto, se presenta entre las esferas de la inconsciencia y de la preconsciencia y su carácter inconsciente lo distingue netamente del esfuerzo volitivo dirigido a reprimir conscientemente los impulsos que contrastan con la personalidad del sujeto. En este último caso se

debe hablar de represión o supresión.

Trascendente, función (J.): proceso psicológico que expresa la superación del conflicto o del choque entre dos actitudes contradictorias que provocan el trastorno neurótico. Según Jung, éste es el momento culminante del tratamiento, porque coincide con la aparición de la solución, del símbolo vivo.

Trauma psíquico o experiencia traumática: emoción demasiado intensa para ser asimilada, dominada y neutralizada por el Yo.

Tomado de: Miotto, Antonio. El Psicoanálisis, Unión Tipográfica, Editorial Hispano Americana. 1ª edición. México. 1962.