EL NARRADOR Y LA NARRACION EN «LOS PASOS PERDIDOS»

La novela es un género literario que se hace y se rehace constantemente, y la conciencia de la indefinición del género es quizá lo que más distingue al novelista contemporáneo de sus predecesores. Los escritores de nuestro tiempo han arreglado la casa de la ficción —que ha sufrido infinidad de mudanzas— de muy diferentes maneras; estos cambios son debidos a la diversidad de concepciones que hay acerca de ella. Alejo Carpentier, novelista clásico entre los modernos, ha expuesto en *Tientos y diferencias* (1) sus ideas sobre la novela; una de ellas es que el novelista «debe llegar más allá de la narración, del relato» y abarcar los «contextos», en el sentido sartriano. Cervantes le parece uno de los ejemplos de esa superación, porque supo escribir una novela, *El Quijote,* «donde llega a hablarse de la misma novela como si los personajes de *El rojo y el negro* hablasen de *El rojo y el negro*», «donde se encajonan novelas dentro de la novela principal» y «donde el autor no vacila en endilgarnos, a la manera del Settembrini de Thomas Mann, disquisiciones ajenas a la acción». En efecto, la conjunción en una obra de elementos de muy diversos órdenes: lingüísticos, técnicos, ideológicos, etc., es lo que convirtió el narrar en un arte de narrar que cuajó en la llamada novela moderna; con ella surgió el deseo de trascender los límites de la narrativa anterior (novela bizantina, pastoril, etc.), y ese afán trascendente está en la primera novela en lengua castellana, merecedora de ese nombre, *El Lazarillo de Tormes,* donde la combinación es un elemento primario (2). Lo que en los albores del género era simple fusión, hoy, en nuestro siglo, el de Joyce y Faulkner, ha llegado a ser una combinación muy compleja, y testimonio de tal complejidad es *Los pasos perdidos,* de Alejo Carpentier, objeto de nuestro estudio.

Si tuviésemos que describir en pocas palabras cómo es *Los pasos,* diríamos que es la narración en primera persona de una fábula preñada de temporalidad. Señalaríamos de esta manera los dos elementos que contribuyen en mayor medida a caracterizar el diseño de esta novela: el 'yo' narrador y el tiempo que está entretejido con la trama y es, a la vez, motivo, si no tema, de la obra (3). Esto, que en una

(1) ALEJO CARPENTIER: *Tientos y diferencias,* Problemática de la actual novela latinoamericana. 2.ª edición, Editorial Arca (Montevideo, 1970), pp. 9-41.

(2) Véase FERNANDO LÁZARO CARRETER: «Construcción y sentido del *Lazarillo de Tormes*», en *Abaco* (núm. 1, 1969), p. 109.

(3) En el *Homenaje d Alejo Carpentier,* editado por Helmy F. Giacoman, la entrevista de César Leante con el autor, «Confesiones sencillas de un escritor barroco» (aparecido anteriormente en la revista *Cuba,* abril 1964), Las Americas

primera lectura puede ser una mera impresión, se ve confirmado cuando analizamos detenidamente los elementos indicados, fijándonos sobre todo en su composición y su función.

Desdoblamiento del narrador

Decir que la persona que narra la obra habla en primera persona es casi lo mismo que no decir nada (4), pero si recordamos que al hacerlo así el narrador consigue reducir la distancia que le separa del lector, esto ya significa algo. Cualquier novelista, nada más empezar a escribir, tiene que solucionar, entre otros problemas, el de la distancia a la que se va a situar al lector de lo contado. ¿Va a ser una confidencia? ¿Una narración objetiva? En la novela de Carpentier se sitúa lo narrado a una distancia del lector que llega a ser mínima, y es consecuencia no sólo de la narración en primera persona (explicación que descartamos después de una atenta lectura), sino de un procedimiento técnico más complejo, que intentaremos observar en su funcionamiento.

Al leer *Los pasos* el lector se siente rápidamente en una atmósfera de intimidad; se identifica con el narrador y se engancha a su destino; experimenta la monotonía de la rutina que vive el personaje y el peso del basalto de Sísifo que carga sobre sus hombros. Esto ocurre porque al ser, como hemos dicho, muy pequeña la distancia entre el que narra y el que lee, van asistiendo juntos a la creación de la obra, al nacimiento de las palabras en su contexto. Ven la ficción desde el mismo ángulo.

Para conseguir esta disminución de distancia en una novela con narrador único, éste no ha de ser un simple reflector de la acción, indiferente a ella por tanto; se requiere un personaje compuesto, un 'yo' capaz de desdoblarse y mostrar sus más ocultos recovecos. En la obra que estudiamos, esa complejidad es un hecho, y casi sin darnos cuenta nos encontramos metidos entre los dobleces de un ser que muestra claramente dos de sus componentes: un 'yo' actuante y un 'otro' vigilante. Este desdoblamiento facilita una comprensión más

---

Publishing Co. (New York, 1970), p. 27, dice Carpentier: «Remontar el Orinoco es como remontar el tiempo. Mi personaje de *Los pasos perdidos* viajó por él hasta las raíces de la vida.

América es el único continente donde las distintas edades coexisten, donde un hombre del siglo XX puede darse la mano con otro del anterior.»

(4) Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press (Chicago & London, 1961), p. 150. «To say that a story is told in the first of the third person will tell us nothing of importance unless we become more precise and describe how the particular qualities of the narrators relate to specific effects.»

cabal de la obra, pues la dualidad del personaje permite al lector verlo como más cercano a sus propias contradicciones, e identificarse con él. Gracias a esta identificación no se pierde entre el barroco lenguaje de Carpentier, pues va asistiendo, comprometido, a la creación de un ser que va formándose en la lucha entre el yo y el otro, a través de su propio lenguaje.

Esta dualidad de la persona narrativa se hace patente nada más comenzar la obra: «Mi alma diurna estaba vendida al Contable —pensaba en burla de mí mismo—; pero el Contable ignoraba que, de noche yo emprendía raros viajes por los meandros de una ciudad invisible para él...» (5). Ya en esta primera digresión del narrador sobre sí mismo, se alude metafóricamente a la dualidad, aunque todavía no se establezcan las diferencias entre el ser que vive con el Contable y el que de noche vive «otra» vida.

Poco más adelante se irá descubriendo cómo es el segundo 'yo' del protagonista: «A tal punto me hunden mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse... Parecía que yo estuviera callado y el juez siguiera hablando por mi boca. En un solo cuerpo convivíamos él y yo sostenidos por una arquitectura oculta...» Ya no queda duda respecto a la dualidad de la persona narrativa: las palabras son «como dichas por otro», que además posee la facultad de apropiarse de los «medios físicos para expresarse»; el 'otro', el juez, puede convertirse en narrador, y utilizar al primero como portavoz.

La persona narrativa en esta novela cobra su verdadera entidad de ser compuesto en la pugna entre las dos voces que alternan en la novela: «Hay dentro de mí mismo como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente...» (6). La narración fluye, sin acomodarse exclusivamente a ninguna de las dos voces que hablan, sino que éstas se superponen y alternan dependiendo de la situación.

Ambas voces pueden ser identificadas y localizadas en la otra. La del 'uno' corresponde a Sísifo, el hombre que vive sofocado por la rutina de su existencia, mientras la del 'otro' corresponde al «juez», al «aguafiestas» (a la conciencia). «Y cuando sonara un timbre sería el despertarse sin objeto y el miedo de encontrarme con un personaje sacado de mí mismo, que solía esperarme cada año en el umbral de

---

(5) ALEJO CARPENTIER: *Los pasos perdidos*. Segunda edición, Compañía General de Ediciones, S. A. (México, 1966), p. 15.

(6) *Ibidem*, p. 241.

mis vacaciones. El personaje lleno de reproches y de razones amargas. Donde arrojaba mi piedra de Sísifo se me montaba el otro en el hombro todavía desollado, y no sabría decir si, a veces, no llegaba a preferir el peso del basalto al peso del juez» (7). El narrador comienza sus vacaciones, y se quita la carga del esfuerzo rutinario que le abrumaba, pero en el acto se da cuenta que en lugar de ella tiene ahora que soportar la presencia del «juez».

El narrador vive en la novela gracias a las palabras, a que tiene voz y con ella crea y se crea; esa voz será usurpada y utilizada por su complementario (como diría Machado). En la última página de la novela el novelista destapa el bote de las esencias y dice sin rodeos lo que nosotros ya veníamos intuyendo: que el habitante de las profundidades había usurpado su voz al comenzar las vacaciones de Sísifo. El 'yo' visible es quien rememora y pone en perspectiva lo contado por el primero. Por eso, al final de la novela la voz reflexiva se pregunta: «Falta saber ahora si no seré ensordecido y *privado de voz* por los martillazos del Cómitre que en algún lugar me aguarda. Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo» (8).

El personaje rutinario puede acallar la voz del juez, y convertirse a su vez en usurpador del 'otro' que a fuerza de hablar había adquirido el *status* del 'yo' desplazado. En la voz narrativa de *Los pasos perdidos* se deja oír un contrapunto: la segunda voz que habla en diferente diapasón se superpone a la primera y juntas constituyen el complejo ser del narrador.

El resultado final de la técnica empleada por Alejo Carpentier es que el foco narrativo se ensancha y abarca no sólo hoy, sino también un pasado que comprende lo histórico propiamente dicho y lo intrahistórico del personaje. Así, acerca al lector a lo narrado por hacerle confidente del ser que está narrando.

Antes de pasar a un nuevo apartado conviene puntualizar lo que a estas alturas el lector ya habrá adivinado: la identidad de ese 'otro', manifiesto en un tipo de duplicación nada infrecuente. Quien está en nosotros, nos acompaña, nos vigila, nos censura, y con frecuencia nos dice lo que no querríamos escuchar, es la conciencia, habitante en la sombra a quien no podemos acallar por mucho que quisiéramos hacerlo. Lo distintivo del personaje de Carpentier es su afán de conocer a fondo ese 'otro' para armonizarle con su 'yo'. Síntoma de esa necesidad de armonía es su interés en la música y su deseo de

(7) *Ibidem*, p. 37.
(8) *Ibidem*, p. 286. Sísifo, el personaje mítico, que es utilizado en la novela como símbolo, corresponde a lo que nosotros llamamos el 'yo' actuante.

oír nuevas estructuras musicales. Se recordará que la decisión de emprender el viaje —de huir del 'yo'— la toma el personaje durante un concierto.

Hemos aludido ya al carácter intrahistórico de la voz del 'otro', y es natural deducir ahora las consecuencias de la determinación recién establecida. Una parte del personaje, la que vemos, la que podríamos llamar superficial, se mueve en la historia, pero la otra está anclada en el fondo del ser, en una dimensión donde la historia no llega, porque no llegan los accidentes del tiempo y del espacio.

El tiempo, que ahora pasamos a estudiar, nos dará otra clave que necesitamos para percibir la complejidad de Carpentier.

Tiempo: sincrónico y diacrónico

El novelista contemporáneo vive una época posfreudiana, consciente de un orden de valores desconocido para los escritores de siglos anteriores; para aprehender y presentar esos valores necesita también técnicas nuevas. El lector, a su vez, ha sido la víctima y el beneficiario de la gimnasia técnica que caracteriza la novelística contemporánea. Los críticos, igualmente, han tenido que abrir otras vías de penetración en la obra literaria, y concretamente, refiriéndonos a lo que en este trabajo nos interesa, se han visto obligados a crear una terminología precisa para poder estudiar las nuevas formas del fenómeno literario.

La narración y el tiempo, en mi opinión, son los elementos cuyo tratamiento en las novelas contemporáneas se diferencia más de lo que pudiéramos llamar el modo tradicional. La terminología crítica para describir los problemas de la narración está en lengua española hecha hasta cierto punto, al menos hay términos «empleables». Pero para el estudio del tiempo esa terminología está por hacer. Hay una conformidad general en usar la terminología que proviene de la trasposición del nombre que se da al tiempo verbal en que ocurre la acción, o secuencia, a la que se refiere. Si un autor utiliza el pretérito, por ejemplo, diremos que la acción sucede en pasado; si utiliza el presente, diremos que la ocurrencia corresponde al momento actual. Y yo me pregunto: ¿será suficiente el simple trasplante de categorías gramaticales para expresar la complejidad de la temporalidad en la novela moderna? No (9), pues estas categorías son significativas en

(9) Ya Ferdinand de Saussure señaló que «todas las ciencias [y naturalmente, a la cabeza de todas, la literaria] debieran interesarse por señalar más escrupulosamente los ejes sobre que están situadas las cosas de que se ocupan, habría que

cuanto al tiempo que marca la naturaleza, pero no aplicadas al contexto de los temas que se reflejan en la obra literaria (10).

El escritor necesita utilizar un tiempo verbal, es una fatalidad inherente al hecho de escribir. El crítico está obligado, por supuesto, a partir del nivel en que se crea la obra literaria, la lengua, pero no para llegar a describir lo gramatical, que, según Saussure, sólo se refiere a lo sincrónico. La tarea del crítico es exponer y valorar todas las implicaciones que el texto presenta al lector. Quizá con un ejemplo quede aclarada la inutilidad de la trasposición de categorías gramaticales para describir el tiempo novelesco. Carpentier comienza *Los pasos:* «*Hacía* cuatro años y siete meses que no *había vuelto a ver* la casa de columnas blancas, con su frontón de ceñudas molduras que le *daban* una severidad de palacio de justicia, y *ahora,* ante muebles y trastos colocados en un lugar invariable, *tenía* la casi penosa sensación de que el tiempo se *hubiera revertido*» [los subrayados son míos].

Todos esos verbos, a nivel gramatical, están en alguna forma indicando una acción pasada, pero un simple adverbio, *ahora,* lo transforma todo, y la acción ya no sucede en presente ni en pasado. Se ha creado una nueva categoría del tiempo, que no tiene nada que ver con el imperfecto o el pluscuamperfecto. El hablante está situado en una temporalidad «intemporal», en un ahora que sirve funciones espaciales tanto como temporales.

Intentar filtrar por las categorías gramaticales de Nebrija al elemento tiempo, que desde Joyce ha recibido un «maltrato» sin igual a lo largo de la literatura por parte de los novelistas que lo usan con absoluta impunidad, es un empeño baldío.

El protagonista de *Los pasos* viaja a Latinoamérica, y ese viaje, por el atraso técnico de esa parte del mundo, supone un retroceso al ayer. A la vez, el personaje viaja incesantemente en su consciencia, donde se mezclan y valoran los hechos que están ocurriendo y los recordados. Ahora me pregunto, ¿se puede reducir la temporalidad que vive y en que vive esa persona a una simple tensión presente-

---

distinguir en todas [...] 1.º eje de simultaneidades (AB), que concierne a las relaciones entre cosas coexistentes, y 2.º eje de sucesiones (CD), en el cual nunca se puede considerar más que una cosa cada vez, pero donde están situadas todas las cosas del primer eje con sus cambios respectivos». *Curso de Lingüística General,* Editorial Losada, S. A. (Buenos Aires, 1967), p. 147.

(10) La peculiaridad esencial del tiempo en la literatura ha sido magníficamente estudiada por Hans Meyerhoff en su libro *Time and Literature,* University of California Press (Berkeley & Los Angeles, 1955). En la página 85 nos dice: «It has been our thesis throughout that these themes have been common to literature because they are attempts to deal with qualities of time which are significant within the context of the experience and lives of human beings, though they are not meaningful within a framework of time as an objective property of nature.»

pasado? No. Y puesto que la terminología gramatical no nos sirve, la ciencia literaria debe buscar la categoría lingüística apropiada para describir el fenómeno con el mayor rigor posible. Debemos buscar una terminología de otro tipo que se ajuste mejor a las características de la temporalidad en *Los pasos perdidos*.

Propongo la utilización de dos términos lingüísticos (11) sobradamente conocidos, lo sincrónico y lo diacrónico (12). El primero lo aplicaríamos estrictamente a la acción, al desarrollo de la fábula, al momento que el personaje está viviendo. Diacrónico llamaríamos, por el contrario, no sólo al viaje a Latinoamérica, presentado como regresión hacia épocas históricas pasadas (13), sino también a la facilidad con que el narrador puede recorrer el tiempo hacia adelante y hacia atrás (recuerdos de infancia, etc.). «Porque mi viaje ha barajado para mí las nociones de pretérito, presente, futuro» (14). La cita dice claramente que la división habitual del tiempo no rige para quien está viviendo el ayer en el hoy. Si utilizamos el término diacrónico, nos acercaremos a una descripción más exacta de lo que es el tiempo novelesco en *Los pasos*. A la capacidad de desplazarse libremente en el tiempo, hacia arriba y hacia abajo, alude el narrador cuando, hablando de otro personaje, dice: «A todo esto [a historias de santos y milagrerías] se refiere como si hubiese sucedido ayer; como si tuviera el poder de andarse por el tiempo al derecho y al revés» (15).

La dualidad del sér que estudiamos anteriormente, cuando, referida al tiempo, explica cómo uno de los 'yoes' que integran al narrador se dirige directamente al pasado, mientras el segundo ve toda la acción en perspectiva. Es éste quien revivirá en la memoria a su padre, su

---

(11) Utilización exigible hoy en los estudios literarios. Véase FERNANDO LÁZARO CARRETER: «La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la última década», en *Revista de Occidente* núm. 81 (diciembre 1969). «Las palabras finales de Jakobson, en Bloomington, fueron éstas: «Tanto un lingüista sordo a la función poética como un 'scholar' literario indiferente a los problemas lingüísticos y desconocedor de los métodos lingüísticos, son hoy flagrantes anacronismos.» Es una antigua verdad, conocida y vivida por distintos núcleos europeos de investigación. Lo importante es que también, durante los últimos años, se ha descubierto la necesidad de esa doble destreza exigible a quienes se ocupan de problemas literarios, y que el descubrimiento ha impuesto la condición de un mayor rigor en el manejo de los instrumentos teóricos.

Véase también en la revista «Word», vol. 15 (1959), *Criteria for Style Analysis*, de MICHAEL RIFFATERRE. «Because of the kinship between language and style, there is hope that linguistic methods can be used for the objective and exact description of the literary use of language.»

(12) Exponer las características y métodos de operar de estas dos formas lingüísticas en unas líneas sería muy arriesgado por el peligro de caer en la simpleza. Por esto, para el lector que no esté familiarizado con la terminología remitimos a Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, pp. 147 y ss.

(13) AREL DORFMAN: *Imaginación y violencia en América*, Editorial Universitaria, S. A. (Santiago de Chile, 1970), p. 98.

(14) ALEJO CARPENTIER: *Los pasos perdidos*, p. 264.

(15) *Ibidem*, p. 175.

juventud, su primera novia, el que compara lo que está viviendo en cada momento con lo que ha visto en otro tiempo, lo que experimenta con lo experimentado. La palabra «pasado» debe ser sustituida por otra que incluya la historia, la vida vivida por el personaje y por otras gentes, recuerdos, etc. Al calificar de diacrónico al tiempo novelesco, creemos aportar al análisis un concepto nuevo y más amplio que no sólo incluye lo que normalmente llamaríamos «el pasado» (el contenido de la memoria), sino la conciencia que el personaje tiene de ese ayer, que gravita vigorosamente sobre el presente e influye en los acontecimientos que lo constituyen. La diacronía a la vez permite el libre movimiento del yo que habita en las profundidades y que, moviéndose en ellas sin trabas, puede salir a flote en cualquier momento.

Carlos Santander ha dicho que Carpentier ha empleado en esta obra un artificio lingüístico: el uso del imperfecto, en vez del constante uso del presente, habitual en las narraciones en primera persona, para «ampliar bastante los límites de [la] experiencia del narrador» (16). Efectivamente, el imperfecto es una forma verbal que concibe el pasado en diacronía, o sea en trance de ocurrencia actual, no como definitivamente muerto y archivado, sino operante de algún modo en el hoy del personaje.

Tiempo y narrador

Habiendo visto cómo funcionan estos elementos, tiempo y narrador, veamos ahora de qué modo se relacionan entre sí para intentar ver su contribución al diseño de la novela.

El narrador tiene la posibilidad de expresarse con la voz del 'yo' o con la del 'otro', y lo puede hacer desde diferentes planos temporales. Se adapta fácilmente a la movilidad temporal porque la complejidad narrativa parece exigir un tiempo flexible y con vitalidad propia. El personaje no podría descubrir a su 'otro' yo si no tuviese tanto afán de escaparse del tiempo mecanizado-sincrónico en que vive. O, dicho de otra manera, si el personaje no sintiese el agobio del ser oscuro que se le presenta de cuando en cuando, no querría abandonar su vida regida por el reloj. ¿Cuál de los dos impulsos viene primero? ¿El de trascender la presión del tiempo o el de ceder a la presión de la conciencia, que le incita a evadirse de la monotonía? En mi opinión, surgen simul-

(16) Carlos Santander T.: «Lo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier», en *Homenaje a Alejo Carpentier*, p. 118.

táneamente y no se los puede separar, así como no se puede separar el 'yo' del 'otro' ni el tiempo sincrónico del diacrónico, pues se completan entre sí.

Este empleo de la narración y el tiempo como complementarios influye sobre el lector de manera definitiva. El desdoblamiento del narrador, como hemos visto, reduce la distancia entre el lector y el narrador al mínimo; además, el tratamiento del tiempo como sincrónico o diacrónico y su reflejo en la persona narrativa logra evitar en el lector la impresión de un salto brusco del sucederse temporal de la conciencia al sucederse en la Historia. El desdoblamiento del ser que narra no sólo sirve de amortiguador, evitando que él se pierda en los distintos niveles temporales, sino que también le ayuda a identificarse con los diferentes tiempos a que es conducido y a pasar sin dificultad del uno al otro.

Gracias a esta técnica, la lectura de *Los pasos,* a pesar de su lenguaje plenamente barroco, presenta pocas dificultades. Todos los elementos de la obra se interrelacionan, se complementan; no existe el capricho constructivo, y por eso hemos llamado a su autor un clásico entre los modernos. Su novela está equilibrada.

En *Los pasos perdidos* Alejo Carpentier representa con claridad lo que la complejidad de la novela moderna impone. Su tratamiento del tiempo podrá decirse que no es original, pues hubo antes otros escritores que lo trataron de forma parecida; pero habrá de reconocerse su singularidad, pues utilizando el elemento temporal de forma totalmente moderna, la armonía del conjunto se mantiene. Es decir, su novela no es una novela experimental; todo en ella está maduro.

El cubano, alineado con Gabriel García Márquez y Juan Rulfo —aunque sus novelas sean muy diferentes—, son los tres escritores del *boom* de la novela hispanoamericana que se pueden considerar novelistas en el sentido más tradicional de la palabra y a la vez modernos, en cuanto a sabia utilización de las nuevas técnicas narrativas. Por fortuna sus experimentos quedaron en los borradores, y los frutos de tan preciosos tanteos, en sus novelas.—*GERMAN GULLON (Box 8178. University Station. AUSTIN, Texas 76712. USA).*