

SEDIMENTOS ÚLTIMOS EN LOS PASOS PERDIDOS DE ALEJO CARPENTIER: CONTEXTOS CTÓNICOS Y ESPACIOS SIMBÓLICOS

Rafael Climent Espino

ABSTRACT

What Alejo Carpentier called ‘chthonic contexts’ are a tool of literary criticism of extreme value for the analysis of some of his most relevant texts, including *The Lost Steps*. Nevertheless, the available studies on this Cuban writer’s work have overlooked the concept without devoting the attention it deserves. In this essay I reintroduce the idea of chthonic contexts and analyze it in depth in *The Lost Steps*. This analysis demonstrates that, contrary to what part of the recent bibliography on Carpentier asserts, the last sediment of his writings were not African, indigenous or classical mythology but he delved further, searching for the cultural essences of the human being. Through the analysis of the chthonic contexts in this novel we discover that the last vestiges of Carpentier’s prose closely links the human being with nature and its essential elements.

Keywords: Alejo Carpentier, chthonic contexts, super-syncretism, myth

RESUMEN

Lo que Alejo Carpentier denominó ‘contextos ctónicos’ se muestra como una herramienta crítica de extrema validez para el análisis de algunos de sus textos más relevantes, entre ellos *Los pasos perdidos*. Sin embargo, los estudios disponibles sobre la obra del escritor cubano han pasado por alto este concepto sin prestarle la atención que merece. En este ensayo retomo la idea de contextos ctónicos y la analizo en profundidad dentro de *Los pasos perdidos*. Este análisis muestra que, en contra de lo que sostiene parte de la reciente bibliografía sobre Carpentier, el sedimento último de su prosa no es la mitología clásica, africana o indígena, sino que el escritor cubano bucea más allá buscando las esencias culturales del hombre. A través del análisis de los contextos ctónicos en la novela se descubre que los sedimentos de la prosa carpenteriana vinculan estrechamente al ser humano con la naturaleza y sus elementos esenciales.

Palabras clave: Alejo Carpentier, contextos *ctónicos*, supersincretismo, mito

RÉSUMÉ

Ce qu'Alejo Carpentier appela les « contextes ctoniques » s'avère être un outil critique d'une grande pertinence pour l'analyse de certains de ses textes, parmi lesquels le très important *Los pasos perdidos*. Pourtant, les études qui se sont consacrées à l'œuvre de l'écrivain cubain ont négligé ce concept sans lui prêter l'attention qu'il méritait. Dans cet essai, je reprends le concept de « contextes ctoniques » que j'analyse en profondeur dans le roman *Los pasos perdidos*. Mon analyse montre que, contrairement à ce que soutient la littérature récente sur Carpentier, l'élément ultime de sa prose n'est pas la mythologie classique, africaine ou autochtone : l'écrivain cubain plonge bien plus loin, à la recherche des fondements culturels de l'homme. A travers l'analyse des « contextes ctoniques » dans son roman, nous découvrons que les différentes strates de sa prose établissent des liens très étroits entre l'être humain, la nature et ses éléments constitutifs.

Mots-clés : Alejo Carpentier, contextes *ctoniques*, supersynchrétisme, mythe

Recibido: 31 octubre 2016 Revisión recibida: 30 junio 2017 Aceptado: 3 julio 2017

Aun los pueblos menos avanzados en su cultura parecen recordar un estado perfecto, perdido para siempre.

Alejo Carpentier, *Crónicas caribeñas*

La obra de Alejo Carpentier ha sido ampliamente estudiada desde distintas perspectivas con originales abordajes como el de Antonio Benítez Rojo en su ya clásico *La isla que se repite* (1989:187-207) o el de Rita de Maeseneer (2003) que se centra en el papel de la comida en la prosa del escritor cubano. Contamos además, entre otros, con estudios como los de Luisa Campuzano (2006:129-148; 2007) centrados en la influencia clásica en Carpentier y el interesante trabajo de Luis Álvarez y Ana María González Mafud (2013:175-224) que exploran las peculiaridades del neobarroco en su prosa. Sin embargo, ninguno de ellos hace referencia a lo que Carpentier denominó *contextos ctonicos*, noción teórica de gran provecho para el análisis de sus textos que parte de la influencia que tuvo en él la obra de Fernando Ortiz (1973) y su concepto de *sincretismo cultural* (Speratti 75).¹ Un concepto útil para mi análisis es el de *supersincretismo* de Benítez Rojo quien, también siguiendo a Ortiz, considera que:

para una relectura del Caribe hay que visitar las fuentes elusivas de donde manaron los variadísimos elementos que contribuyeron a la

formación de su cultura. Este viaje imprevisto nos tienta porque en cuanto logramos identificar por separado los distintos elementos de alguna manifestación supersincrética (...) se produce al momento el desplazamiento errático de sus significaciones hacia otros puntos espacio-temporales, ya estén éstos en Europa, África, Asia o América, o en todos los continentes a la vez. Alcanzados sin embargo estos puntos de procedencia, en el acto ocurrirá una nueva fuga caótica de significantes, y así *ad infinitum*. (xvi)

Los pasos perdidos (1953) es una ficción supersincrética en cuanto que aglomera personajes de culturas diferentes en un espacio narrativo y geográfico, la cuenca del Orinoco, que es punto de encuentro de inagotables significantes.² El concepto de supersincretismo es apropiado para hablar del Caribe, ya que plantea la complejidad de discernir qué elementos proceden de cada cultura pues podrían provenir de todas ellas a la vez, o incluso de una cultura esencial, ctónica. Benítez Rojo (xvi-xvii) ejemplificó este hecho analizando la Virgen de la Caridad del Cobre como expresión supersincrética. Este ensayista desglosó las influencias que llevan a ese significante a erigirse como tal revelando que esa Virgen está connotada por la cultura taína, española y yoruba. La pregunta ahora sería qué influencias hay en esas tres culturas que también conforman la esencia cultural del Caribe. En *Los pasos perdidos* Carpentier es plenamente consciente de la amalgama de valores y creencias que contiene la cultura y el lenguaje, por ello elige cuidadosamente a sus personajes, a los que me referiré más tarde, pues le interesa explorar el pensamiento y las reacciones de grupos humanos en contextos ajenos a los de sus orígenes.

Cuando Carpentier se refiere a contextos ctónicos alude a: “Supervivencias de animismo, creencias, prácticas muy antiguas, a veces de un origen cultural sumamente respetable, que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas, cuya existencia nos vincula con lo universal sin tiempo” (Carpentier 1990:26).³ Este concepto, que la crítica ha pasado por alto, puede usarse como herramienta teórica para aproximarse a *Los pasos perdidos* entendiendo la novela como camino de retorno a las primeras manifestaciones humanas. Así, se usa la mitocrítica como marco teórico, aunque como se verá se muestra insuficiente para entender lo ctónico como eje central en el relato. Identificar los contextos ctónicos en el texto ayuda a analizar los sedimentos últimos del andamiaje temático de la novela.

1. Tiempo y espacio míticos en *Los pasos perdidos*

Consciente de que la cultura es un tejido reticular de sistemas semióticos formados a lo largo de la historia, el escritor cubano escoge

el término heleno *ctónico* para, partiendo de la cuna del mundo occidental, buscar puntos de inflexión entre distintas culturas y una conciencia mítica común que se manifestaría en formas simbólicas. Así, articula su texto en torno a esquemas míticos no necesariamente de génesis grecolatina donde tiempo y espacio tienen un papel principal. Una frase de Miguel de Unamuno sirvió a Carpentier de lema para su elaboración ficcional: “hallar lo universal en las entrañas de lo local y, en lo circunscrito y limitado, lo eterno” (Soler 1977). *Los pasos perdidos* es una tentativa de enlazar con esencias culturales tomando lo ctónico como punto de referencia.

El trayecto recorrido en la novela dibuja un viaje de vuelta hacia lo primigenio humano en relación con la tierra, permitiendo una revisión de la historia que solo puede hacerse mediante la ficción. He aquí una tensión presente en la novela, la imposibilidad de volver atrás en el tiempo; la visión del pasado está connotada positivamente, mientras que el proceso histórico se muestra alienante para el hombre, el momento presente se dibuja de forma negativa. Habrá, pues, que revertir el camino, retomar los pasos perdidos en busca de un pasado mítico. Como se verá, nada más apropiado que volver a las raíces de la ficción, al mito, para profundizar en su emergencia, esto lo hace Carpentier a través de lo que denomina contextos ctónicos. Así, se puede alinear a Carpentier con Bronislaw Malinowski que considera al mito una fuerza cultural que:

Cumple una función sui géneris estrechamente vinculada con la naturaleza de la tradición, continuidad de la cultura, relación entre la madurez y la juventud, y actitud del hombre hacia el pasado. En resumen, la función del mito consiste en fortalecer la tradición y dotarla de mayor valor y prestigio, remontándola a una lejana primera realidad más elevada, mejor y más sobrenatural. (79)

La narrativa carpenteriana indaga en la búsqueda de la identidad y de las raíces, temas que Benítez Rojo (200) considera una regularidad de la novela caribeña. El viaje del narrador durante el relato ha de entenderse como un mecanismo de producción de conocimiento histórico sobre la formación cultural de Latinoamérica. Ese desplazamiento es también un viaje interior que desencadena en él un profundo proceso de autoanálisis partiendo del reconocimiento de la diferencia del otro. El narrador se muestra fascinado al descubrir otras posibilidades de vida inmersas en culturas atávicas:

Si algo me estaba maravillando en este viaje era el descubrimiento de que aún quedaban inmensos territorios en el mundo cuyos habitantes vivían ajenos a las fiebres del día y que aquí (...) una alcazarra, un budare, una hamaca y una guitarra pervivía en ellos un cierto animismo, una conciencia de muy viejas tradiciones, un recuerdo vivo de ciertos

mitos que eran, en suma, presencia de una cultura más honrada y válida, probablemente, que la que nos había quedado allá. (*Pasos* 131)

La novela juega constantemente con el *acá* (mundo conocido) y el *allá* (mundo por conocer). En ese *allá* se describe una mentalidad primitiva, premoderna y prediscursiva donde el mito y su influencia tienen plena vigencia. Interesa el valor que el narrador atribuye a las culturas indígenas llegando casi a idealizarlas.

Carpentier crea un artefacto ficcional que discurre sobre lo mitológico y que se estructura siguiendo el esquema del relato mítico tal y como lo señalara Joseph Campbell (40-41). Hay, pues, que considerar cierta correlación entre la temática y la estructura narrativa en el análisis del texto. El aparatage mítico introducido en la novela es un recurso más para llegar a lo ctónico, sedimento último que aparece como una suerte de campo semántico alrededor del cual gira toda la narración. Es en ese sentido que Mircea Eliade señala cómo los mitos “humildes, aminorados, condenados a cambiar incesantemente de apariencia, han resistido (...) gracias, sobre todo, a la literatura” (1974:11).⁴ *Los pasos perdidos* es claro ejemplo de ello.

2. Contextos ctónicos: flora y fauna en *Los pasos perdidos*

El adjetivo *ctónico*, del griego antiguo *χθόνιος*/*khthónios*, significa lo que pertenece a la tierra, telúrico, hace referencia a seres míticos del inframundo en oposición a lo celestial. Lo ctónico está estrechamente ligado a lo terrenal, a lo subterráneo; debido a ello, la naturaleza y su flora y fauna tienen especial relevancia en el análisis de lo ctónico. Carpentier no se limita sólo a esbozar culturas primitivas sino que observa al hombre como ente biológico inevitablemente ligado a la naturaleza, el papel de ésta en la narración es capital pues los personajes quedan, a veces, completamente a su voluntad.⁵ En *Los pasos perdidos*, el narrador llega a reificarse formando parte inconsciente de la naturaleza: “Desde mi punto de vista de guijarro, de grama, abarco, en su casi totalidad, una circunferencia que es parte cabal, entera, del planeta en que vivo” (*Pasos* 117). Esa reificación lo equipara a otros elementos naturales—guijarro, grama— para desvincularse de un punto de vista antropocéntrico. Hablar de contextos ctónicos implica aceptar una esencia humana terrenal y tangible de donde todo emerge, asumir que el sustrato biológico humano es anterior al cultural. Desde esta perspectiva lo terrenal es una totalidad: principio y fin, mundo conocido y desconocido, *acá* y *allá*, origen y destino.

La importancia de la naturaleza se despliega a lo largo de la novela; es una naturaleza que Carpentier admira y sobre la que ha reflexionado en profundidad como mostrará después en *Visión de América* (1976).

La naturaleza no es objeto pasivo a merced del hombre sino sujeto activo operante. En la novela, toda construcción artificial es un desafío a lo natural. Esas construcciones son arrasadas por unas fuerzas terrenales actuantes. Así, al inicio de la narración, cuando los personajes principales quedan sitiados en un hotel se dice que: “Había alimañas debajo de las alfombras y arañas que miraban desde los ojos de las cerraduras. Unas horas de desorden, de desatención del hombre por lo edificado, habían bastado, en esta ciudad, para que las criaturas del humus, aprovechando la sequía de los caños interiores, invadieran la plaza sitiada” (*Pasos* 59-60). Esta misma idea se repite cuando, en el viaje por el río, se llega a una ciudad en ruinas donde se relata que había “casas deshabitadas (...) cuyos tejados musgosos se hundían a veces por el mero centro, siguiendo la rotura de una viga maestra, roída por los comejenes, ennegrecida de escarzos. Quedaba la columnata de un soportal cargando con los restos de una cornisa rota por las raíces de una higuera” (*Pasos* 122-123). Lo natural lucha contra lo artificial en una lenta batalla. Toda construcción acaba volviendo a la tierra en una especie de continua gradación descendente: *ennegrecer*, *roer*, *romper*, *hundir*, etc., verbos que señalan la acción de la naturaleza frente a lo artificial. El *musgo*, los *comejenes*, los *escarzos*, las *raíces*, la *higuera* son elementos de flora y fauna que operan contra esas construcciones.⁶ Destrucción alegórica que representa la vitalidad de lo natural/premoderno contra lo artificial/moderno operando un proceso inverso al marcado por la Historia. La absorción de lo artificial por lo natural es una parte de una reversión del camino que aparece con posterioridad en *Guerra del tiempo* (1956), en específico en *Viaje a la semilla* donde “El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa” (1971:90). Idea, por tanto, recurrente en Carpentier.

En la novela hay una fuerte presencia de nombres propios y palabras que remiten al origen mítico y aproximan a lo ctónico. Este origen se refiere a cosmogonías de muy diversas culturas, hay vocablos y expresiones ligadas a ellas diseminadas por todo el relato. Sin ser exhaustivo se hace un breve acopio de algunos de esos términos que remiten a campos culturales muy diversos: amazonas, Ruth, Ifigenia, Antígona, Norah, Judith, Medea, Tessa, Convivencia del Séptimo Día, primeros tiempos, *Venusberg*, Casa de las Constelaciones, Odisea, mausoleos, *Pange Lingua*, horóscopo, *oktoechos* u *oktojfos*, origen de la música, Hidra, Navío Argos, Cabellera de Berenice, arúspices, Gnosis, platonismo, acupuntura, Rey de Midas, Ulises, Bizancio, *Siete contra Tebas*, emblemas totémicos, máscaras, *Campus Stellae*, barroquismos telúricos, petroglifos, alfarería antropomorfa, ritos primeros del hombre, Polifemo, nigromantes, El Dorado, algebristas, herbolarios, hombres anfibios, piedra de Bezar, Reino de Manoa, Serpiente Emplumada, etc.⁷ Estos términos

y expresiones retrotraen al lector a épocas remotas pues se refieren, entre otros campos, al Génesis bíblico, a la cosmología indígena, a la mitología greco-mediterránea, a asuntos astrológicos y esotéricos, a la cosmogonía germánica, a la etnografía y a la cultura etrusca, etc. Todos ellos connotan un simbolismo trascendental que, según Mircea Eliade (1974:64), arrancaría al hombre de su tiempo histórico. Además de los términos señalados, las citas introductorias de tres capítulos aluden de forma directa al *Deuteronomio*, al *Chilam Balam* y al *Popol Vuh*, referencias explícitas a la cultura judeocristiana y maya respectivamente.

Los pasos perdidos es una novela de clara idiosincrasia americana donde la magnificencia de la naturaleza tiene un papel principal. Carpentier elige como marco ficcional el inmenso escenario de la cuenca del Orinoco —casi un millón de kilómetros cuadrados— por su amalgama de pueblos, creencias y lenguas, es también el marco de la Creación, donde no hay frontera. En efecto, como señala Mircea Eliade:

Las sociedades arcaicas y tradicionales conciben el mundo en torno como microcosmos. En los límites de este mundo cerrado comienza el campo de lo desconocido, de lo no-formado. Por una parte, existe el espacio hecho cosmos porque habitado y organizado, por otra parte, al exterior de este espacio familiar, existe la región desconocida y temible de los demonios, de las larvas, de los muertos, de los extranjeros. (1974:41)

A Carpentier le interesa lo contiguo, la mezcla, la interacción cultural en una naturaleza actuante donde el progreso no ha podido con hábitos ancestrales y donde la tradición premoderna sigue vigente. En *Los pasos perdidos*, el escritor cubano se adelanta a lo que, posteriormente, García Canclini llamó “heterogeneidad multitemporal” (15) refiriéndose a formas de expresión cultural de épocas muy distintas que coexisten en un mismo espacio y tiempo. Esa heterogeneidad multitemporal la encuentra el escritor cubano en un viaje que realizó por el Orinoco. Carpentier (1985:28) explicó que, al adentrarse en la cuenca del Orinoco, buscaba la naturaleza intacta del Génesis y de la Creación. *Los pasos perdidos* incorpora pinceladas que remiten a emblemas y raíces culturales cuya estirpe llega hasta nuestros días. Al releer la sustancial cantidad de referencias a nombres, mitos y símbolos se ha de hacer un importante ejercicio de recapitulación y memoria. En esa reversión, el lector se adentra en una travesía de representaciones culturales que son camino de vuelta hacia una cultura primigenia compartida. Se entra así en el terreno de lo ahistórico, pues solo en un contexto de ahistoricidad es posible el retorno al “paraíso perdido”. Esa vuelta a las raíces se hace de forma paulatina acentuando el distanciamiento con la civilización: “habíamos dejado la electricidad a nuestras espaldas, que aquí se estaba todavía en época de quinqué y vela” (*Pasos* 129), cita que remonta

sutilmente al lector hasta antes de la llegada de la luz eléctrica, o sea, a finales del siglo XIX. Este tipo de alusiones tienen especial trascendencia en el relato pues marcan momentos históricos para la orientación temporal del lector. Con el mismo propósito se informa de que:

En las tierras del caballo parecía que el hombre fuera más hombre. Volvía a ser dueño de técnicas milenarias que ponían sus manos en trato directo con el hierro y el pellejo, le enseñaban las artes de la doma y la monta, desarrollando destrezas físicas de que alardear los días de fiesta, frente a las mujeres admiradas de quien tanto sabía apretar con las piernas, de quien tanto sabía hacer con los brazos. Renacían los juegos de machos de amansar al garañón relinchante. (*Pasos* 121)

El caballo se asocia aquí a la virilidad, “es la montura de Hades y de Poseidón. Éste en forma de semental, se acerca a Gaya, la Madre Tierra, Deméter Erinnyes, y engendra las Erinias, dos potras demonios de la muerte” (Durand 2004:79). El caballo ctónico tiene una serie de connotaciones en el discurso mítico que Carpentier conoce e incorpora a su texto. Si bien es cierto que la influencia clásica en la obra de Carpentier es clara, también lo es que no es esa época el sedimento último de su narrativa, sino lo ctónico, lo previo al mito. *Los pasos perdidos* es una ficción radical en el sentido de que busca llegar a la raíz, a la esencia. El caballo ofrece valiosa información histórica y cultural cuando se afirma que “habíamos dejado atrás las Tierras del Caballo para entrar en las Tierras del Perro” (*Pasos* 127), es decir, se pasa ahora a un espacio en el que no ha habido contacto con la cultura europea, reintroductora del caballo en América en el siglo XVI. Por tanto, la narración se remonta al siglo XV. Siguiendo con algunos elementos simbólicos de la fauna, la araña ctónica también aparece en *Los pasos perdidos* con diversas connotaciones. Tras el intento de violación a una niña de ocho años y su desgarrar vaginal, el sabio capuchino “con vieja experiencia de remedios selváticos, pone un tapón de telarañas en la entrepierna de la niña” (*Pasos* 243). Este remedio tiene ecos importantes en la mitología si la araña y el hilo son pensados como símbolos (Durand 2004:109-112).

En esta búsqueda de los pasos perdidos el lector entra en una especie de cámara de las maravillas que ameniza la lectura. La novela se convierte por momentos en una suerte de gabinete de curiosidades donde el teriomorfismo llama poderosamente la atención. Lo teriomorfo, analizado en detalle por Gilbert Durand (2004:73-93), se refiere a transformaciones completas o parciales de humanos en animales, es característico del relato mítico.⁸ Además, es un rasgo compartido por culturas ctónicas y tradiciones ancestrales presente todavía en el imaginario colectivo. En *Los pasos perdidos* aparecen “hombres anfibios que iban a dormir al fondo de los lagos (...) salvajes que tenían las piernas rematadas por pezuñas de avestruz” (151) o pinturas “que representaban

ritos de sacerdotes-peces y de sacerdotes-langostas” (152). Esta fusión entre humano y animal traslada al lector a un estadio mítico donde ambos eran todavía un mismo ente, se subraya así la base biológica humana anteponiéndola a la cultural. El hombre, al despojarse de su ser biológico, ha sesgado parte de su identidad alienándose. En *Los pasos perdidos* se busca claramente esa ligazón olvidada con la naturaleza, idea expuesta explícitamente cuando el narrador afirma que: “Me aterro, al oírme, de lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre. Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos” (*Pasos* 23). Ese *dejar de ser hombre* se debe a un proceso de desnaturalización de la condición humana a causa de un desarrollo histórico-cultural alienante. A ese estado natural, esencial, se intenta volver, sin éxito, a lo largo del relato.

Ante la degeneración que supone el alejamiento de la naturaleza y la inmersión en lo artificioso, dirigir la mirada hacia atrás tiene connotaciones positivas: “el narrador de mitos, al relatar sus vivencias, se reencuentra con las épocas primitivas (...) se encuentra instalado en aquellos tiempos” (García Peña 53). El protagonista descubre maravillado, a través de los rituales practicados, el estrecho vínculo de Rosario con lo natural ya que:

Esa mujer se refería a las yerbas como si se tratara de seres siempre despiertos en un reino cercano aunque misterioso, guardado por inquietantes dignatarios. Por su boca las plantas se ponían a hablar y pregonaban sus propios poderes. El bosque tenía un dueño que era un genio que brincaba sobre un solo pie, y nada de lo que creciera a la sombra de los árboles debía tomarse sin pago. Al entrar en la espesura a buscar el retoño, el hongo o la liana que curaban, había que saludar y depositar monedas entre las raíces de un tronco anciano, pidiendo permiso. Y había que volverse deferentemente al salir, y saludar de nuevo, pues millones de ojos vigilaban nuestros gestos desde las corizas y las frondas. (*Pasos* 90-91)

Ese ‘ojo vigilante’ es común a multitud de culturas ancestrales. Interesa que el comportamiento ritualista de Rosario muestra un simbolismo vegetal, telúrico. Su arraigo a la tierra, su conocimiento de plantas y su respeto hacia el bosque admiran al narrador que se siente inferior por su ignorancia. Otro personaje, el doctor Montsalvatje —‘monte salvaje’— se dedica a buscar plantas de diferentes propiedades. Recuperar el vínculo con la naturaleza es prioritario, por ello Rosario representa una clara proximidad con lo natural que el narrador envidia.

Para que se opere una regeneración personal hay que buscar la complicidad de la Tierra. Hay que recuperar el vínculo primigenio con una naturaleza mítica que se presenta para el hombre del siglo XX como

una escritura asémica: “Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema” (*Pasos* 224). En oposición, los supuestos salvajes como Rosario son conocedores de lo ctónico, pues leen perfectamente flora, fauna y mundo mineral.⁹ Se pone así de manifiesto que el conocimiento del hombre contemporáneo no lo capacita para vivir en épocas anteriores, no es apto para desenvolverse en la naturaleza al haber perdido su conexión con ella. La novela describe ritos que ligan al hombre a costumbres atávicas como los rituales de muerte —entiéndanse como de vuelta a la tierra— que son ritos de iniciación antiquísimos.¹⁰ Así, por ejemplo, cuando muere el padre de Rosario se explica que:

Al gritar que se arrojarían a la tumba del padre, las nueve hermanas cumplían con una de las más nobles formas de rito milenario, según el cual se dan cosas al muerto, se le hacen promesas imposibles para burlar su soledad —se le ponen monedas en la boca, se le rodea de servidores (...) Pudieran sonreír algunos ante la tragedia que aquí se representaba. Pero, a través de ella, se alcanzaban los ritos primeros del hombre. (*Pasos* 138-139)

Carpentier no pierde oportunidad de vincular el rito con sus orígenes remotos, en este caso un ritual de paso al inframundo.¹¹ Tras esta muerte se narra una impresionante lluvia de mariposas (*Pasos* 141) que oscurece el día presentándose como un símbolo nictomorfo que recuerda las plagas bíblicas. El narrador, y con él el lector, son espectadores de una naturaleza abrumadora y mágica. Carpentier nos retrotrae constantemente a lo mítico, entendiéndolo como acontecimiento que tuvo lugar “en los comienzos, en un instante primordial y atempóreo (...) Este tiempo mítico o sagrado es cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana y desacralizada” (Eliade 1974:63). La reversión del camino, de la que Carpentier habló en varias ocasiones (1985:37), supone un encuentro del narrador con su esencia natural, consigo mismo.

3. Espacios simbólicos en *Los pasos perdidos*

Carpentier explicó cómo surgió la idea de escribir *Los pasos perdidos*. Declaró que esta novela es:

el resultado de un viaje que anhelaba hacer desde la niñez. Como todos los niños de mi edad nos alimentábamos de Emilio Salgari (...) había leído en un estado febril una novela titulada *El hombre de fuego* que es una novela que ocurría en la selva amazónica y me había quedado un deseo infantil de penetrar la selva. Y, por fin, estando en Venezuela y

también relativamente cerca, un día me resolví y con un par de amigos nos adentramos en la selva amazónica, remonté el Orinoco hasta más allá de San Fernando de Atabapo. Ciertos tránsitos del Orinoco los realicé en una embarcación bastante precaria (...) en una canoa que tiene una toldilla de fibras trenzadas, en un río que tiene en algunos momentos siete kilómetros de ancho y donde se producen tempestades como las de un mar (...) Y un buen día me encontré frente a la naturaleza del cuarto día de la Creación, me encontré frente al Salto del Ángel, en la gran sabana, región que fue solamente descubierta para el conocimiento de la geografía universal en el año 1936. Es la cascada más alta del mundo (...) Realizando ese viaje me tropecé con una cantidad de gente interesantísima: un griego buscador de diamantes que viajaba con la *Odissea* en un bolsillo y un libro de Jenofonte, *La retirada de los diez mil*, y nos leía fragmentos en griego remontando el Orinoco. Y me encontré con un hombre que se había dedicado a un oficio que es único en su género, le llaman el fundador de ciudades. Se llama Lucas Fernández Peña y su oficio consiste en fundar ciudades. Él camina en la selva, entra en regiones inexploradas y dice 'aquí me instalo', construye varias casas, varias chozas, se hace amigo de los indígenas (...) al cabo de tres o cuatro años ya hay una pequeña pista de aterrizaje para aviones pequeños, entonces vuelve a tomar su mochila (...) y funda una segunda, tercera y cuarta ciudad (...) y hasta ahora ya lleva siete fundadas: personaje de novela. Conocí un capuchino extraordinario, el padre Bombeccio que es misionero de San Andrés de Río Negro. (Soler 1977 1:10:05)

El lector de *Los pasos perdidos* reconocerá estas personas en la ficción. La visión que la novela ofrece de los elementos naturales es numinosa, pues hace referencia a aspectos mágico-religiosos no solo enmarcando la acción sino connotándola de forma simbólica. Hay además recurrentes hierofanías (Eliade 1974a:18) —manifestaciones de lo sagrado— en el texto. Así, al instalarse en una comunidad indígena, el narrador observa que:

en medio de las hamacas (...) hay una forma de barro endurecida al sol: una especie de jarra sin asas, con dos hoyos abiertos lado a lado, en el borde superior, y un ombligo dibujado en la parte convexa con la presión de un dedo apoyado en la materia. (...) Esto es Dios. Más que Dios: es la Madre de Dios. Es la Madre primordial de todas las religiones. El principio hembra, genésico, matriz, situado en el secreto prólogo de todas las teogonías. La Madre, de vientre abultado, vientre que es a la vez ubres, vaso y sexo, primera figura que modelaron los hombres, cuando de las manos naciera la posibilidad del objeto (...) esbozo un torpe gesto de reverencia hacia la vasija sagrada. (194-195)

Todas estas atribuciones convierten la hierofanía en símbolo religioso (Eliade 1974b:236) acercando al lector a un simbolismo telúrico. Según la tradición bíblica (*Génesis* 2:7), Dios creó a Adán del polvo de

la tierra e insufló aliento en él, también Adán fue, en algún momento, un objeto de barro: el humano es un ser ctónico donde la tierra aparece como elemento esencial. Esa vasija que es *Madre primordial* rememora la “génesis en la retorta” (Roob 123-153) en la tradición alquímica europea. La hierofanía de la cita anterior cobra sentido completo dentro de un sistema simbólico que puede relacionarse con el uso que, en la tradición helénica, el demiurgo hace de la crátera como recipiente donde se crea. Tomando un elemento simbólico como la jarra, pueden establecerse conexiones reticulares entre culturas remotas.

Como ha explicado Ernst Cassirer (1977:47-49), el hombre deja gradualmente de vivir en un universo físico para adentrarse en uno simbólico donde lenguaje, mitos, religión y arte juegan un papel central. Así, la realidad física ha ido retrocediendo en pro de la actividad simbólica hasta el punto de que el humano ya no puede enfrentarse con su realidad fuera del espacio simbólico, éste es independiente, se comprenda o no (Eliade 1974b:239). Para Cassirer, el mito es sistemático en cuanto a la explicación de fenómenos naturales, no es racional pero tampoco caótico. La razón es insuficiente para explicar la complejidad simbólica humana, por ello Cassirer califica al humano como animal racional y simbólico. Esta breve explicación aclara el proceso interno que sufre el narrador y la perspectiva desde la que sitúa su relato tras su incursión en la selva; se opera en él un cambio en el que lo racional pierde peso en favor de una visión simbólica de la naturaleza, hecho reflejado en el texto: “Observo ahora que yo, maniático medidor del tiempo, atento al metrónomo por vocación y al cronógrafo por oficio, he dejado de pensar en la hora, relacionando la altura del sol con el apetito o el sueño” (*Pasos* 118). Al igual que ocurría con las construcciones artificiales, lo natural se impone paulatinamente en el fuero interno del narrador erosionando las convenciones artificiales del mundo moderno. El narrador, culto y letrado en el siglo XX, manifiesta lo inútil de su conocimiento en un contexto donde operan pautas y códigos tan distintos: “Me desasosiega continuamente el temor al ridículo, ridículo ante el cuál no vale pensar que los otros ‘no saben’, puesto que son ellos, aquí, los que saben” (*Pasos* 120). Los parámetros de raciocinio y conocimiento *allá* son otros, el narrador se descubre ignorante en ese contexto, una ignorancia que es nuevo hallazgo de sí mismo.

A lo largo de la novela hay símbolos que ponen al lector en contacto con contextos culturales que se ramifican exponencialmente en la narración. En las sociedades ha habido siempre dinámicas simbólicas en juego, su conocimiento profundo puede aproximarnos a la génesis de mitos que se remontan a los primeros humanos.¹² En esas sociedades, rito y símbolo son parte de la memoria cultural que precede a cualquier texto (García Peña 42) y cualquier relato. Algunos estudiosos señalan el error de

considerar al hombre primitivo como poco desarrollado pues, en cuanto al espacio simbólico, seguimos siendo aquel hombre (Jensen 23). Hacia mitad de la narración se penetra en un espacio claramente simbólico al llegar a Puerto Anunciación —‘puerto que anuncia’—, allí el minero griego —trabajo en el interior de la tierra— presenta el Adelantado al narrador.¹³ Al contar su historia se entra en un ‘nuevo mundo’, pues explica que el Adelantado había estado:

Cubriendo territorios inmensos (...), encerrando montañas, abismos, tesoros, pueblos errantes, vestigios de civilizaciones desaparecidas, la selva era, sin embargo, un mundo compacto, entero, que alimentaba su fauna y sus hombres, modelaba sus propias nubes, armaba sus meteoros, elaboraba sus lluvias: nación escondida, mapa en clave, vasto país vegetal de muy pocas puertas. (...) Para penetrar en ese mundo, el Adelantado había tenido que conseguirse las llaves de secretas entradas: solo él conocía cierto paso entre dos troncos, único en cincuenta leguas, que conducía a una angosta escalinata de lajas por las que podía descenderse al vasto misterio de los grandes barroquismos telúricos. Solo él sabía donde estaba la pasarela de bejucos que permitía andar por debajo de la cascada. (*Pasos* 133-134)

Se describe un mundo aislado al que se accede de manera misteriosa. Es el microcosmos ya mencionado del que habla Eliade (1974:41). Cruzar esa puerta de entrada es también, como se verá, atravesar el umbral de lo racional a lo simbólico, atravesarla implica un proceso catamorfo, o sea de caída, ya que el narrador no está preparado para adecuarse a un nuevo plano ontológico. La puerta es umbral, límite y, por tanto, peligro.

La referencia al paso por “debajo de la cascada” se relaciona con el agua, elemento purificador que supone vida o renacimiento. El agua tiene enorme importancia en cuanto a connotaciones de toda índole en el desarrollo del relato. No por casualidad gran parte del viaje es fluvial y, una vez llegados a la aldea fundada por el Adelantado, la fuerte lluvia, incesante y ruidosa, anega todo y acaba con las incipientes construcciones arquitectónicas, entre ellas la iglesia: es el agua tónica, primer espejo que nos hunde en nosotros mismos, previa al mito y a la religión. Esa lluvia hace temer al narrador por su vida: “Me duermo con dificultad en el ruido universal y constante del agua que corre por doquiera, borrando todo ruido que no sea el ruido del agua, como si hubiéramos llegado al tiempo de las cuarentas arduas noches” (*Pasos* 225). Se hace referencia al diluvio bíblico que borrarán de la faz de la tierra a todo ser vivo creado por Dios y hará surgir el mito del Arca de Noé.

Como variación del agua, un símbolo constante durante toda la novela es el río que, según Juan Eduardo Cirlot: “Es un símbolo ambivalente por corresponder a la fuerza creadora de la naturaleza y del

tiempo. De un lado simboliza la fertilidad y el progresivo riego de la tierra; de otro, el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido” (389). Así, sorprende una reveladora cita de Carpentier hablando de su viaje por el Orinoco:

En este Orinoco que es un remontarse en el tiempo porque significa que es el agua de Heráclito, es decir, es el agua que pasa por ciudades de hoy y que va remontando, remontando... hasta el paleolítico. Y en ese mundo del paleolítico encontré a la gente que acaso más me haya enseñado del mundo (...) Y allí, en ese mundo, yo descubrí que tenía una música incipiente, una poesía incipiente, una danza incipiente... y que para ellos, música, religión, danza y poesía eran cuatro valores paralelos. La poesía en ellos se liga inmediatamente con la música, con el ritmo (...) y tienen hasta tradiciones muy curiosas; le cuentan a usted la historia de una guerra entre dos tribus por el rapto de una linda mujer... es el rapto de Helena y la guerra de Troya... Noé, ellos tienen el mito de Noé y la salvación de las especies vegetales y animales subiendo dos ejemplares de cada especie a bordo de una canoa. (Soler 1977 1:14:35)

La apelación de Carpentier al agua es también una referencia a un símbolo universal. No debe extrañar que sea la palabra “aguas” (*Pasos* 294), por su riqueza de connotaciones, la que cierre el texto, final que alude a un principio.¹⁴ Cirlot (54-56) señala que el agua es rica en connotaciones simbólicas para todas las culturas, siempre en relación con la vida y la protomateria. En la cita anterior Carpentier relaciona la cosmogonía y el imaginario de los indígenas piaora con los del mundo clásico y judeocristiano, poniendo de manifiesto esos espacios simbólicos comunes, ctónicos, repetidos con variantes en diferentes culturas sin contacto aparente. No son pocas las culturas que tienen una concepción del mundo hilogénica (Eliade 1974:166; 1974a:226), o sea, que creen que el ser humano nace de las aguas. Carpentier, fascinado por esos vínculos, los incorpora a su relato desvelando la universalidad del símbolo del agua y enlazando culturas en principio ajenas.

Las lecturas sobre la relevancia del mundo grecorromano en Carpentier son muy variadas (Maeseneer 94-96, Campuzano 2006:131-148) y no hay duda de que la Antigüedad es un importante venero de donde bebe su narrativa. A pesar de que *Los pasos perdidos* se considera una novela de temática americana, las referencias a la mitología clásica son abundantes e incluso se introducen varias citas en latín que remiten al mundo clásico (*Pasos* 127). Carpentier indaga en diferentes civilizaciones buscando esencias culturales comunes donde la mitología grecolatina es un pliego más entre las numerosas cosmogonías que se solapan en el texto.¹⁵

Con la intención de experimentar en la mezcla, el autor introduce

personajes de diversa procedencia en la novela, así encontramos al protagonista —caribeño—, a Mouche —francesa, culta, descrita con prejuicios culturales—, a Rosario —mezcla de razas—, y al griego Yannes que sugiere la presencia helénica en América.¹⁶ En el mismo desplazamiento de estos personajes tenemos distintas visiones de América: el narrador es la mirada del etnógrafo —cabría, por tanto, una lectura de la novela desde la *etnoficción* (Lienhard 235-250)—, la de Mouche la de la turista occidental, la de Rosario la del nómada y, finalmente, la de Yannes es la del explorador. El escritor cubano, fervoroso defensor del mestizaje, a través de esos personajes mestiza la temática de su ficción. Carpentier afirmó: “Yo creo en la fecundidad intelectual de los mestizajes, en los intercambios de sangre, de tradiciones, de rutas, de modos de concebir la existencia, de costumbres” (Soler 1977 13:30). Estas miradas, ofrecidas en el mismo espacio narrativo a través de metáforas, símbolos y tropos, obligan a reorganizar el discurso histórico sobre América. Cada personaje es, en sí, un sincretismo cultural de los pueblos de donde proceden y que, ahora, forman parte de ese nuevo espacio, de ese ‘nuevo mundo’ ya supersincrético. La descripción de Rosario —“conjunto de cosas relacionadas” según acepción del *Diccionario de la Lengua Española*— es significativa en cuanto que amalgama de razas: “Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros” (*Pasos* 88).¹⁷ En el desarrollo del personaje se observa que Carpentier sugiere que esa mezcla racial connota también el bagaje cultural del individuo como si lo biológico y lo cultural fuesen inseparables para un conocimiento del atavismo humano, pues el hombre es simplemente un elemento más que conforma el espacio natural.

4. El antihéroe en el contexto mítico

Los pasos perdidos sigue las huellas de un pasado mítico ya que el mito “proporciona un modelo retrospectivo de valores morales, orden sociológico y creencia mágica” (Malinowski 79). La estructura de la ficción es similar al denominado “periplo del héroe” en los mitos clásicos; esa estructura divide al mundo en conocido y real para el héroe (*acá*) —llamada a la aventura, ayuda sobrenatural, etc.— y uno desconocido y mítico (*allá*) —guardián del umbral, comienzo de la transformación, retos, revelaciones, purificación, regreso.¹⁸ Las partes y etapas señaladas por Campbell (40-41) en cuanto al proceso que sigue el héroe mítico en su viaje iniciático son prácticamente las mismas que recorre el narrador en *Los pasos perdidos*.¹⁹ Con la importante diferencia de que el narrador representa un “antihéroe mítico” en cuanto que:

es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas, personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales (...) El héroe ha muerto en cuanto hombre moderno, pero como hombre eterno (...) ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser (...) volver a nosotros transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida. (Campbell 26)

En efecto, el narrador realiza un viaje catártico de ida y vuelta del cual el lector podrá extraer, sin dificultad, enseñanzas y aprendizajes. No extraña que su viaje se asemeje al del héroe mítico, pues el “héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell 35). Se puede hablar, pues, de una separación del mundo ordinario (*acá*), de una incursión en un mundo donde operan fuerzas y espacios simbólicos distintos (*allá*) y una vuelta a la vida ordinaria para vivir, tras esa experiencia, con más sentido y con una conciencia no alienada. Al volver a casa el narrador percibe su rutina previa desde otra perspectiva: “Me asombro al descubrir que los hombres que me rodean, van, vienen, se cruzan sobre la ancha acera, llevando un ritmo ajeno a sus voluntades orgánicas” (*Pasos* 265). Nuestro antihéroe repara sobre la ignorancia de actos repetidos que se han vaciado de significado: “Cuando aquí se casan, intercambian anillos, pagan arras, reciben puñados de arroz en la cabeza, ignorantes de la simbólica milenaria de sus propios gestos” (*Pasos* 267), gestos que, tras volver, ha aprendido a leer.

Uno de los hallazgos de Carpentier es incorporar al mundo mítico un héroe desmitificado, un antihéroe. En *Los pasos perdidos* se observa la transición de lo que podría ser una epopeya a la novela. Si en la epopeya el héroe se presentaba casi perfecto, en la novela el antihéroe aparece con defectos y limitaciones, desvalorizando su figura. La buena reputación del narrador en su mundo ordinario de nada sirvió *allá*, en su figura se opera un proceso paulatino de banalización. Tras el viaje, el narrador afirma que “veo, cada mañana, presagios en las primeras cosas que me salen al paso: la araña es de mal agüero, como la piel de serpiente expuesta en una vitrina; pero el perro que se me acerca y se deja acariciar es excelente” (*Pasos* 274). Una nueva mirada que ha aprendido a leer la naturaleza.

La novela es extremadamente sugerente al ofrecer una perspectiva atemporal que permite revisar el momento presente. Lienhard señala que “la hipotética identificación total del antropólogo escritor con el discurso del otro significaría, en efecto, su salida del circuito de la palabra impresa” (247). El narrador de *Los pasos perdidos* es un musicólogo en

busca de instrumentos indígenas, la fiebre por conseguir papel y tinta al final de la novela para testimoniar sus vivencias apela a su anclaje en el *acá* al querer describir el *allá*: “nunca pensé que la imaginación pudiera toparse alguna vez con un escollo tan estúpido como la falta de papel” (*Pasos* 237). La práctica escritural europea fue un instrumento de ocupación y dominación de un territorio nuevo (Lienhard 22-27), pero era también un conocimiento inoperante en ese contexto. La necesidad de escribir es determinante para abandonar el mundo del *allá* —“No me quiero marchar (...) pero admito que carezco aquí de cosas que se resumen en dos palabras: papel, tinta” (*Pasos* 248)— y poder ofrecer al mundo de *acá*, por escrito, una experiencia que permita emprender un nuevo viaje en busca de *Los pasos perdidos*.

5. Conclusión

Al recapitular todo lo argumentado, cabe pensar *Los pasos perdidos* como viaje iniciático. Tras una serie de experiencias, en muchos casos adversas, el narrador-personaje no solo agudiza su entendimiento de la realidad, sino que también adquiere una nueva conciencia de sí mismo. El viaje exterior que se produce durante todo el relato tiene un claro paralelismo en la transformación interna del protagonista en cuyos comentarios finales se aprecia un rotundo viraje en la percepción de la sociedad que lo rodea. Tras el periplo vital al que ha sido expuesto, y en el que ha entrado en contacto con lo que Carpentier denominó contextos ctónicos, el narrador ha adquirido un nuevo entendimiento, una nueva mirada que lo capacita a leer los constantes avisos de la naturaleza, mensajes invisibles para el hombre sumergido en las rutinas de la cotidianidad del siglo XX.

Notas

- ¹ Un análisis de este mismo tema en El reino de este mundo se puede encontrar en Rafael Climent-Espino (2015).
- ² André Leroi-Gourhan (59-62) cree probadas las conexiones entre Asia y América desde la prehistoria. Para él, las mitologías y simbologías comunes así lo atestiguarían.
- ³ Para más información sobre los contextos ctónicos remito a Alejo Carpentier (1990:26-27).
- ⁴ No cabe duda de que Carpentier conocía a fondo la obra de Mircea Eliade, el gran historiador de las religiones, al que

alude en varias ocasiones en sus ensayos (2012:279). La obra del intelectual rumano es de gran utilidad para aproximarse a *Los pasos perdidos*.

- ⁵ Se carece aún de estudios que aborden la obra de Carpentier desde la ecocrítica. En ellos el análisis de lo *ctónico* será insoslayable por su relación con la naturaleza. Su importancia queda subrayada en la producción ensayística de Carpentier, claro ejemplo es su *Visión de América*. Por otra parte, Edgar Morin (1-2) señala el peligro de que las ciencias humanas puedan convertirse en un gueto que ignore nuestra base biológica priorizando la cultural, Morin defiende la necesidad de desarrollar una bioantropología y una biopolítica tal y como la entiende Michel Foucault (Castro 45).
- ⁶ Según Karl Kerényi (60), en Grecia, la higuera silvestre señala una posible entrada al Hades, o sea, al inframundo y a lo *ctónico*, pues la fuerza de sus raíces desestabiliza suelos y paredes.
- ⁷ Sobre la Piedra de Bezar o Bezoar en la cosmología indígena remito al artículo de Marcia Stephenson. En cuanto a la Serpiente Emplumada interesa Alexander Roob (400-429) que aporta interesantes imágenes.
- ⁸ Este aspecto podría muy bien analizarse en las sucesivas transformaciones en animal de Mackandal en *El reino de este mundo* (1949).
- ⁹ Mircea Eliade (1974a:253-274; 1974b:226-229) ofrece un interesante análisis sobre piedras sagradas y piedras simbólicas.
- ¹⁰ Sobre el culto a los muertos y los rituales mortuorios desde el paleolítico en relación con el pensamiento mítico y religioso remito al estudio de André Leroi-Gourhan (574-586; 617-619).
- ¹¹ La tradición de poner monedas en la boca de los muertos se remonta a la cultura helénica, a Caronte. Grimal señala que: “Caronte es un genio del mundo infernal. Su misión es pasar las almas, a través de los pantanos del Aqueronte, hasta la orilla opuesta del río de los muertos; éstos, en pago, deben darle un óbolo. De ahí la costumbre de introducir una moneda en la boca del cadáver en el momento de enterrarlo” (89).

Carpentier recoge en su relato tradiciones de génesis griega en ignotas tierras de América.

- 12 La mitología comparada ha profundizado en el estudio de variables universales dentro de muy diversas tradiciones revisando y ampliando los llamados ‘mitologemas’. Debido a la vastedad del campo, todavía hoy es un proyecto inconcluso. Al respecto, se pueden consultar los trabajos de Eliade, Kerényi, Campbell y Durand (1979, 2004) anotados en los trabajos citados.
- 13 La figura histórica y la biografía de Lucas Fernández Peña (1895-1987) está en la génesis de *Los pasos perdidos* y, sin duda, es básica para el personaje del Adelantado en la novela. Es una figura que Carpentier citó en varias entrevistas (1985:29) y artículos (2012:156).
- 14 Mircea Eliade (1974:165-174) ha analizado el simbolismo del agua en relación con la historia, así como las epifanías acuáticas y los dioses de las aguas (1974a:237-238).
- 15 En palabras de Carl G. Jung serían ‘imágenes arquetípicas’: “Formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y al mismo tiempo son productos autóctonos individuales de origen inconsciente” (1938:63).
- 16 Una breve digresión merece el nombre del griego, Yannes, en español Juan; creo encontrar aquí una referencia implícita al sevillano Juan Griego, capitán de barcos del siglo XVI, y cuyo nombre quedó como topónimo en la Isla Margarita en Venezuela, lugar cercano a la cuenca del Orinoco. El concepto de supersincretismo es útil a la hora de pensar en este nombre y sus posibles connotaciones en la narración, pues si América tiene una fuerte influencia de la cultura española, ésta a su vez la tiene de la griega y, desde esa perspectiva, también la cultura griega influencia a la americana en una nueva amalgama cultural.
- 17 Zulma Palermo (104-113) analiza cómo cada personaje connota la narración. Los nombres propios constituyen un subsistema semántico, son un designador fijo y único que connota los

atributos del personaje al que se refiere. En *Los pasos perdidos* esos nombres tienen un peso mayor del que aparentan.

¹⁸ Lo que desde la mitocrítica se llama *mundo conocido* y *mundo desconocido* puede equipararse con lo que Zulma Palermo, siguiendo a Carpentier, denomina *Acá* y *Allá* (99-100).

¹⁹ Li-jung Tseng analiza en la novela el viaje del héroe siguiendo, una por una, las etapas propuestas por Joseph Campbell.

Referencias

- Álvarez Álvarez, Luis y Ana M. González Mafud. 2013. *De José Lezama Lima a Severo Sarduy. Lenguaje y neobarroco en Cuba*. Santiago de Cuba: Diálogo.
- Benítez Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva post-moderna*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Campuzano, Luisa, ed. 2007. *Alejo Carpentier: acá, allá*. Pittsburgh, IL: Universidad de Pittsburgh.
- . 2006. *Narciso y Eco: tradición clásica y literatura latinoamericana*. Buenos Aires: La Bohemia.
- Carpentier, Alejo. 2012. *Crónicas caribeñas*. La Habana: Letras Cubanas.
- . 1985. *Entrevistas a Alejo Carpentier*. La Habana: Letras Cubanas.
- . 1998. *Los pasos perdidos*. Nueva York: Penguin Books.
- . 2007. *El reino de este mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- . 1990. *Obras completas. Ensayos*. Vol.13. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- . 1971. *Viaje a la semilla y otros relatos*. Santiago de Chile: Nascimento.
- . 1999. *Visión de América*. Barcelona: Seix Barral.
- Cassirer, Ernst. 1977. *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castro, Edgardo. 2004. *El vocabulario de Michel Foucault. Un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cirlot, Juan E. 1992. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Climent-Espino, Rafael. 2015. "Contextos ctónicos y figuras simbólicas en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier". *Revolución y Cultura* 3:25-29.
- Durand, Gilbert. 2004. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1979. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos.

- Eliade, Mircea. 1974. *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*. Madrid: Taurus.
- . 1974a. *Tratado de historia de las religiones*. Vol. I. Madrid: Cristiandad.
- . 1974b. *Tratado de historia de las religiones*. Vol. II. Madrid: Cristiandad.
- García Canclini, Néstor. 1990. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F.: Grijalbo.
- García Peña, Lilia L. 2007. *Etnoliteratura. Principios teóricos para el análisis antropológico del imaginario simbólico-mítico*. Colima: Universidad de Colima.
- Grimal, Pierre. 1981. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Jensen, Adolf E. 1982. *Mito y culto entre los pueblos primitivos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jung, Carl G. 1938. *Psychology and Religion*. New Haven: Yale University Press.
- Kerényi, Karl. 2004. *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*. Madrid: Siruela.
- Leroi-Gurhan, André. 1984. *Símbolos, artes y creencias en la prehistoria*. Madrid: ISTMO.
- Lienhard, Martín. 1991. *La voz y su huella: escritura y conflicto social en América Latina 1492 -1988*. Hanover: Ediciones del Norte.
- Maeseneer, Rita de. 2003. *El festín de Alejo Carpentier: una lectura culinario-intertextual*. Genève: Librairie Doz.
- Malinowski, Bronislaw. 1982. *Estudios de psicología primitiva*. Buenos Aires: Paidós.
- Morin, Edgar. 1972. *El paradigma perdido*. Barcelona: Kairós.
- Ortiz, Fernando. 1973. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- Palermo, Zulma. 1972. "Aproximación a *Los pasos perdidos*." Pp. 87-119 en *Historia y mito en la obra de Alejo Carpentier*, editado por Nora Mazziotti. Buenos Aires: García Cambero.
- Roob, Alexander. 2001. *Alquimia y mística: el museo hermético*. Köln: Taschen.
- Soler Serrano, Joaquín. 1977. "A fondo. Entrevista con Alejo Carpentier." Madrid: RTVE. Accedido el 21 de julio de 2016 <<https://www.youtube.com/watch?v=1icvZZcbNGE>>.
- Speratti-Piñero, Emma S. 1981. *Pasos hallados en El reino de este mundo*. México, D.F.: Colegio de México.
- Stephenson, Marcia. 2009. "From Marvelous Antidote to the Poison of Idolatry: The Transatlantic Role of Andean Bezoar Stones during Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries." *Hispanic American Historical Review* 90(I):3-39.
- Tseng, Li-jung. 2008. "El viaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Actas AEPE XLIII*, pp. 475-482.