


ARTICLE

En búsqueda del presente: Extractivismo y lenguaje en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier

Juan Camilo Lee Penagos 

Universidad Nacional de Colombia Sede de La Paz, Cesar, Colombia
Emails: juancamilolee@gmail.com, jucleepe@unal.edu.co

(Received 08 April 2024; revised 23 October 2024; accepted 19 November 2024)

Resumen

Observaremos la manera en que el extractivismo económico y otras de sus formas aparecen en la obra *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier: El protagonista anónimo expresa formas de pensar y de actuar que pueden entenderse como construcciones culturales de cuño extractivo. Analizaremos el uso narrativo del presente, pues se relaciona de manera explícita con las reflexiones del protagonista sobre el mundo contemporáneo y sus descubrimientos. Se examinará la manera en que las descripciones de los paisajes se relacionan con el presente, y permiten analizar el lenguaje usado para hacerlas. Por último, presentaremos algunas conclusiones acerca de las relaciones entre el modelo económico extractivo y el lenguaje en la obra: el protagonista intenta reconstruir—inútilmente—un vínculo sacro entre la realidad y la palabra.

Palabras clave: Extractivismo y literatura; *Los pasos perdidos*; Alejo Carpentier; Literatura latinoamericana

Abstract

This article observes the way that economic extractivism and its other forms appear in Alejo Carpentier's *The Lost Steps*: the anonymous protagonist expresses ways of thinking and acting that can be understood as cultural constructions of extractivism. The article analyzes the narrative use of the present, as it is explicitly related to the protagonist's reflections on the contemporary world and his discoveries. The way the descriptions of the landscapes relate to the "present" are also examined, allowing for analysis of the language used to describe them. Finally, the article presents some conclusions about the relationships between the extractive economic model and the language in the work: the protagonist tries—in vain—to reconstruct a sacred link between reality and words.

Keywords: extractivism and literature; *The Lost Steps*; Alejo Carpentier; Latin American literature

Los extractivismos encontrados

Gudynas (2013, 3) define el extractivismo como “un tipo de extracción de recursos naturales, en gran volumen o alta intensidad, y que están orientados esencialmente a ser exportados como materias primas sin procesar, o con un procesamiento mínimo. Se considera que la orientación exportadora prevalece cuando al menos el 50% del recurso extraído es destinado al comercio exterior”. Esto indica que no solo se trata de minería, o de recursos minerales, sino de cualquier tipo de recurso natural. También es muy

importante resaltar, como lo hace Gudynas, que el hecho de que sea un material para exportación determina los tipos de relaciones sociales y políticas que se organizan alrededor de estas prácticas: “Aunque su materialidad es siempre local, su organización, en el sentido político y económico, es también global. Debido a este enorme peso de las condiciones globales y los enormes volúmenes de dinero invertidos, las capacidades de las comunidades locales, e incluso de los gobiernos, para regular el extractivismo son mucho más limitadas a las que se pueden ejercer, por ejemplo, sobre las extracciones para uso local o nacional” (Gudynas 2013, 5).

Así, si pensamos esto desde las conclusiones sobre la modernidad que han surgido de la filosofía descolonial, y recordamos que allí se entienden la modernidad y la colonialidad como dos caras de la misma moneda, tal y como lo señalan Quijano y Wallerstein (1992, 583–591) en su célebre artículo, no sería descabellado pensar al extractivismo como la práctica económica determinante para el desarrollo de la modernidad en los países colonizadores, y la profundización de las lógicas coloniales en los países colonizados: “El trabajo minero representaba la actividad económica más importante de la colonia”.

Si bien la definición que da Gudynas se refiere a la extracción de recursos naturales, también existen propuestas teóricas en donde se reflexiona sobre otros tipos de extractivismo. Por ejemplo, Grosfoguel (2016, 133), citando en extenso a la intelectual indígena Lianne Betasamosake Simpson, nos presenta el concepto, desarrollado por ella, del *extractivismo epistémico*: “El ‘extractivismo epistémico’ expolia ideas (sean científicas o ambientalistas) de las comunidades indígenas, sacándolas de los contextos en que fueron producidos para despolitizarlas y resignificarlas desde lógicas occidentalocéntricas. El objetivo del ‘extractivismo epistémico’ es el saqueo de ideas para mercadearlas y transformarlas en capital económico o para apropiárselas dentro de la maquinaria académica occidental con el fin de ganar capital simbólico”.

Grosfoguel (2016, 139), siguiendo a Betasamosake, indica que el extractivismo implica un desajuste entre lo extraído y el ser humano, en tanto lo vacía de sentido, pues destruye todas las relaciones que insertaban lo extraído —sea un recurso cultural, epistémico, natural— a un mundo específico. Esto último se relaciona con lo mencionado por Aguilar García (2019, 7–8), al hablar de los fundamentos teológicos del extractivismo: la separación entre naturaleza y Dios que aparece en las religiones monoteístas como la cristiana y la judía, implica una desacralización de la primera, que termina por permitir su destrucción y justificar su dominación. Esto apunta a que el extractivismo constituye una manifestación de toda una manera de pensar, de una ontología y una cultura en donde existe una materialidad extraída de su lugar de origen que termina perdiendo los vínculos que le daban sentido más allá de la ganancia económica (Grosfoguel 2016, 137; Gudynas 2013, 7). En la obra, encontraremos que el protagonista tiene una relación cercana con la práctica extractiva pesquera, antes de comenzar su periplo selvático, en tanto produce piezas publicitarias para un consorcio. Así mismo, existen pasajes de la novela que ocurren en paisajes marcados por el extractivismo petrolero, y el protagonista parece no reconocer las consecuencias sociales y económicas de esto en los pobladores locales. También, veremos que las intenciones del protagonista, quien pretende extraer objetos y conocimientos de las comunidades que visita, se podrían enmarcar dentro del concepto de extractivismo epistemológico y estarían asociados a una versión actual del mito de El Dorado. Esto lo vincularemos, a través del artículo, a las concepciones que subyacen en la novela acerca de la relación entre lenguaje y realidad. Veamos a continuación, en los siguientes párrafos, las maneras, implícitas y explícitas, en que la obra se relaciona con estas ideas sobre el extractivismo.

La relación del protagonista con la industria extractiva aparece desde el comienzo de la novela, en un pasaje corto y en general pasado por alto en los estudios sobre la obra, que tiene que ver con el trabajo de publicidad en el que se desempeña el protagonista en la ciudad donde vive inicialmente. En una reunión de amigos, en donde se muestra un

cortometraje producido por el protagonista y celebrado por la concurrencia, nos comenta sobre su obra: “Una verdad envenenaba mi satisfacción primera: y era que todo aquel encarnizado trabajo, los alardes de buen gusto, de dominio del oficio, la elección y coordinación de mis colaboradores y asistentes, habían parido, en fin de cuentas, una película publicitaria, encargada a la empresa que me empleaba por un Consorcio Pesquero, trabado en lucha feroz con una red de cooperativas” (Carpentier [1953] 2012, 29). La mención es significativa porque muestra la incomodidad del personaje al ser consciente del uso real que su obra tendrá, más allá de su refinamiento estético. La obra sería utilizada para distraer al público consumidor de las pugnas económicas de un consorcio contra una red de cooperativas. En ese sencillo señalamiento, el protagonista nos indica el tipo de cliente para el que trabaja: una empresa de gran tamaño que no tiene problema con disputar el sustento a un conjunto de pescadores. El crecimiento de la industria pesquera mundial durante los años 1930–1960 fue notorio, y podría ser calificado como extractivista dado el *boom* de la pesca de tiburón que, en algunos lugares, llevó casi a la extinción de la especie (Gómez 2018, 14). Se podría decir, entonces, que muy probablemente el protagonista trabajaba y elaboraba productos culturales que funcionaban como publicidad para empresas extractivistas. Esto liga de manera directa el trabajo artístico del protagonista previo a su aventura selvática con los intereses de una empresa extractiva y, como se verá, sería un antecedente que explicaría el hastío frente a una producción simbólica excesiva y sin vínculos esenciales con la naturaleza o el cosmos, basada en la publicidad o el espectáculo, y que podremos relacionar con la condición del lenguaje en nuestra época, según Giorgio Agamben (1996, 53): un lenguaje que no se vincula con la realidad. El intento por encontrar esos lazos perdidos sería uno de los motores principales de su drama personal, y estaría abocado a buscarlos en parajes que, paradójicamente, estarían marcados también por las prácticas de la economía extractiva.

Esas marcas aparecen explícitamente en la descripción del paisaje petrolero. Las llamas que aparecen en estos campos, y las máquinas que succionan el grasoso y espeso líquido, son descritos como parte de un ambiente infernal (Carpentier (1953) 2012, 174). A pesar de que es sabido que en los territorios donde existen estos emplazamientos de extracción petrolera los problemas sociales son muy visibles y profundos, el narrador protagonista no nos comenta nada al respecto. Por el contrario, al presenciar la llegada de las prostitutas —cuya presencia se asocia con lugares de emplazamientos extractivos, como la minería o el petróleo— se limita a folclorizarlas y a emparentarlas imaginariamente con las prostitutas europeas de la edad media. También Mouche, su primera acompañante en el viaje, menciona los problemas sociales y económicos de Latinoamérica, incluyendo por supuesto la minería. Obviamente la versión que vemos es la que nos narra el protagonista, y este se burla y desprecia la opinión de su amante (Carpentier 2012, 200). Siguiendo con su intención de menospreciarla, el protagonista le dice que él aprecia la cultura del lugar por encima de su precariedad económica. Su opinión se podría resumir en esta frase jovial, desprevenida: “Para un pueblo era más interesante conservar la memoria de la *Canción de Rolando* que tener agua caliente a domicilio” (Carpentier 2012, 259–260). El protagonista parece incapaz de reflexionar acerca de las condiciones sociales y económicas del lugar, cuestiones que quedan invisibilizadas en el relato de su viaje. Maravillado por las características culturales de los pobladores de tales parajes, casi alucinado por el supuesto regreso a los orígenes de la humanidad, el protagonista es incapaz de observar las condiciones de pobreza y abandono estatal en que viven. Esto le permite desarrollar sus propias fantasías, que alimentan su escape de la cultura metropolitana a la que pertenece y su búsqueda de valores éticos, espirituales y culturales que no puede encontrar en la ciudad donde vivía, soñando con recuperar a partir de esos descubrimientos un capital cultural que había dado por perdido en su carrera frustrada como musicólogo y compositor. Esto se puede entender como *extractivismo epistemológico*, en el sentido de Betasamosake.

La búsqueda, por parte del protagonista, de tesoros simbólicos, conceptuales, cognoscitivos o expresivos, ajenos a la cultura de la que él mismo proviene, para resignificarlas en contextos occidentales, puede entenderse también como la puesta en escena de una versión contemporánea del mito de El Dorado, que es mencionado implícitamente en el fragmento de la novela en donde el Adelantado se defiende de las insinuaciones del fray, quien lo acusa, a su vez, indirectamente, de estar enfebrecido de codicia (Carpentier 2012, 188). Allí el protagonista recalca positivamente el hecho de que el Adelantado no permita el ingreso de los buscadores de oro a Santa Mónica, separando de manera sospechosa dos fenómenos históricos que se desarrollaron conjuntamente: la expansión del imperio español (la fundación de ciudades) y la búsqueda de recursos. Es decir, el protagonista es también incapaz de reflexionar acerca de la relación entre el extractivismo y sus implicaciones coloniales. Así, podríamos decir que el protagonista es incapaz de vincular sus propias búsquedas con la de Yannis u otros buscadores de tesoros: no puede ver que existen otros tipos de extractivismo. Su cercanía profunda con los buscadores de riquezas se ve al final de la novela: tanto él como el griego están en estados delirantes, y viajarán juntos al interior de la selva, en búsqueda de dudosos premios escondidos para ellos en lugares remotos. La mirada del narrador protagonista se superpone explícitamente al de un cronista o un conquistador que buscara El Dorado o Manoa, siglos atrás, con la discutible diferencia de que el protagonista no busca oro o riquezas —como sus amigos viajeros— sino un artefacto cultural de alta valía, y luego una obra de arte de valor espiritual supuesto e intangible. Como indica Rogers, el relato del Dorado está íntimamente ligado a la economía extractivista y ha tenido un papel no despreciable en su desarrollo histórico, convirtiendo imaginariamente a América como una fuente de recursos inagotables (Rogers 2019, 6–7). Así, la imaginación misma del protagonista como cronista o buscador de riquezas legendarias sería una reversión de los relatos que pusieron la base cultural del extractivismo.

Las colonias perdidas

El encuentro del protagonista con el rito funerario tiene una importancia central en la novela, pues es el contacto más directo que tiene el personaje con los habitantes autóctonos de la selva (recordemos que tanto Rosario como el Adelantado, el fraile y demás personajes son migrantes o colonos) y es la pieza clave de su búsqueda espiritual, artística y académica, mucho más relevante, incluso, que haber hallado los instrumentos que confirmaban su vieja teoría sobre el origen mágico-mimético de la música. A pesar de la relevancia de este pasaje, las menciones del narrador a la vida de las personas que habitan la selva desde hace siglos, que son quienes realizan el ritual, son muy pocas, y en general refieren a su inferioridad como seres humanos, o a la lección musical que le dan al protagonista: “Esos individuos con piernas y brazos que veo ahora, tan semejantes a mí [...] son hombres, sin embargo. No han pensado *todavía* en valerse de la energía de la semilla [...]. Contemplo los semblantes sin sentido para mí, comprendiendo la inutilidad de toda *palabra*, admitiendo de antemano que ni siquiera podríamos hallarnos en la coincidencia de una gesticulación” (cursivas mías) (Carpentier 2012, 277–278). En este fragmento podemos observar el desprecio que siente el protagonista por estos seres humanos, a quienes le cuesta reconocerles su estatus como tales. Hemos puesto énfasis en dos palabras del fragmento: *todavía* y *palabra*. La primera indica una concepción lineal del tiempo y de la historia, en donde la cultura occidental ocupa el lugar de la contemporaneidad, del presente y de lo más evolucionado y desarrollado. Este tipo de pensamiento, ya se sabe, es propio de discursos que justifican la colonización y la violencia que ella apareja (Lander 2006, 230). La segunda palabra señalada pone el eje de la cuestión en los usos del lenguaje. En este caso, según el protagonista los seres humanos que acaba de

conocer no comparten con él ni siquiera la posibilidad de la comunicación a través de gestos, mucho menos en el intercambio de palabras traducidas. Los habitantes de la selva, cuyo ritual funerario le cambia la manera de entender la historia de la música —disciplina en la que es o era un experto reconocido— y le inspira un treno que renovará la música contemporánea occidental, no serán capaces de entablar con él comunicación alguna.

El racismo y la actitud colonial por parte del protagonista en la novela son constantes. Por ejemplo, nos enteramos de que en el viaje a través del río son utilizados indígenas como remeros, ya bastante entrados en la selva y como de pasada, y estos personajes no entablan ningún tipo de relación con el personaje, y ni siquiera despiertan en él el más mínimo interés (Carpentier 2012, 262). De manera aún más sorprendente, el protagonista de la novela no ve mayor “malicia” cuando el Adelantado distingue entre hombre e indios: “Los indios son indios, y aunque parezca extraño, me he habituado a la rara distinción de condiciones hecha por el Adelantado, sin poner en ello, por cierto, la menor malicia, cuando, al narrar alguna de sus andanzas, dice muy naturalmente: ‘Éramos tres hombres y doce indios’” (Carpentier 2012, 247). Al comentar el secreto del Adelantado —su intención de fundar ciudades— el protagonista pareciera ignorar activamente la presencia de seres humanos desde hace milenios en la selva (Carpentier 2012, 290).

Lo mencionado en los párrafos inmediatamente anteriores no mueve a sorpresa y se enmarca con total fluidez en la narración y la construcción del personaje: en varias ocasiones menciona su identificación con los cronistas, conquistadores y colonizadores europeos, especialmente los españoles. Su travesía por la selva, su incursión en zonas de naturaleza inhóspita, su sorpresa frente a los paisajes encontrados, el grupo de viajeros que lo acompañan, entre otros elementos, son entendidos por el protagonista de *Los pasos perdidos* como calcos, reversiones, imitaciones, de las experiencias y situaciones vividas, narradas e imaginadas por los viajeros españoles, en los comienzos de los procesos de conquista y colonización de América. Por ejemplo: “Me divierto con un juego pueril sacado de las maravillosas historias narradas, junto al fuego, por Montsalvatje: somos Conquistadores que vamos en busca del Reino de Manoa” (Carpentier 2012, 247–248). Su mirada sobre el paisaje, como veremos en detalle más adelante, es la misma que la de algún cronista viejo. De la misma manera, la eucaristía que presencia el protagonista es semejante a la de los “Descubridores” (Carpentier 2012, 270).

Si bien el metafórico viaje en el tiempo que es adentrarse en la selva no se detiene, según el protagonista, en la época colonial, lo cierto es que la mirada del conquistador o colonizador español se superpone frecuentemente a la del narrador. El destino del viaje —la incipiente ciudad organizada por el Adelantado, llamada Santa Mónica de los Venados— no es un asentamiento paleolítico o de una lejanía histórico-temporal comparable a otros elementos encontrados por allá —como las plantas anteriores al paraíso—, sino una reversión en la contemporaneidad de la fundación de una ciudad colonial. Como lo menciona Wyers (1992, 87), el inicio, el paraíso, el génesis que encuentra el protagonista es una alegoría de la conquista española, es decir, una fundación mítica de Latinoamérica, con toda la carga ideológica —en el mal sentido— que podamos encontrar. El protagonista no se da cuenta de que la semilla de humanidad y cultura que encuentra en Santa Mónica de los Venados es exactamente la misma que dio como fruto a la sociedad de la que huye: la colonia es, como mencionan autores como Quijano y Wallerstein (1992), el reverso necesario de la modernidad. La ciudad que encuentra es la pequeña escala de la ciudad de la que ha escapado: Estado, clases sociales, racismo, religión, etc. Otra actitud de cuño colonial, también señalada por Wyers (1992, 90), en donde el protagonista se siente con derecho de propiedad sobre la selva, es explícita. Al comentar un amanecer en la selva, el protagonista menciona una “belleza cuya conciencia, en tales lejanías, se transforma para el hombre en orgullo de proclamarse dueño del mundo, supremo usufructuario de la creación” (Carpentier [1953] 2012, 253).

Hay un consenso entre los críticos de la obra de Carpentier en cuanto a que, de una forma u otra, *Los pasos perdidos* es una novela que reproduce sobre lo narrado una mirada de extranjero, que se maravilla de lo que, por la violencia de su realidad, es invisible para el poblador autóctono (Marcone 1998, 306; Bernal 2021, 30; Climent 2018, 199). El mismo Carpentier (1967, 5–41), en otro de sus conocidísimos textos, asegura que el barroco americano surge de la necesidad de colocar nombres a las realidades americanas, de manera que no sea necesario usar un glosario al final de los textos que deba ser consultado por lectores extranjeros. Frente a esta concepción se alza una crítica de Ángel Rama (1998, 48), aduciendo que tal forma de concebir las necesidades de la literatura latinoamericana la colocan subordinada a la mirada europea. En este sentido, cabría pensar que el protagonista de la novela elabora su relato para un lector no latinoamericano, y así, se podría entender esa necesidad de regreso a lo primitivo por parte del protagonista como una versión americanizada del primitivismo de moda que tanto rechaza en la metrópolis de la que está escapando (Carpentier 2012, 159). Lo visto en este acápite, se relaciona con la historia cultural, política, social y económica de la región, en el sentido de que tiene profundas raíces en las grandes narrativas que han permitido y legitimado el extractivismo en sus territorios. A continuación, observaremos de manera detenida cómo estas tensiones se reflejan en la estructura narrativa de la obra.

El presente narrativo

La manera en que los tiempos narrativos son conjugados en la obra —constantemente cambian de pasado a presente— son utilizados, a la par de la organización del texto en forma de diario de viajes, para dar una impresión de experiencia más vívida o inmediata de lo que le sucede al protagonista. Como se verá, estos juegos narrativos expresan de manera estructural la búsqueda de una verdad esencial por parte del protagonista, a la vez que una ficcionalización de su escape de las dinámicas culturales de la metrópoli de donde viene. Ya algunos estudiosos de la obra han mencionado, directa o indirectamente, este asunto, haciendo hincapié en la desconfianza que surge al descubrir que esos juegos con el presente indican una manipulación del lector por parte del narrador, como si de manera deliberada intentara ocultar el verdadero presente de la enunciación (Pérez Firmat 1984; Gingerich 2001; Brokaw 2000). En la novela, en un principio la narración se da por capítulos simples, que están narrados en pasado y en primera persona. Luego de algunas páginas, estos capítulos se complejizan: dan paso, a su vez, a una división de la novela en entradas de un supuesto diario de viaje. Sin embargo, en un principio estas entradas son también narradas en pasado, creando una primera pregunta: el pasado de la primera parte (donde no hay entrada de diario) ¿es indicado desde el mismo presente enunciativo de alguna de las entradas del diario? A medida que el protagonista se adentra en la selva —y se acerca a su vez a un supuesto origen histórico de la humanidad— los fragmentos del diario narrados en presente se hacen cada vez más frecuentes, generando el efecto de que son escritos prácticamente en el momento mismo en que ocurren los hechos. No sería esto tan sospechoso (el presente narrativo es un recurso convencional utilizado para transmitir sensación de inmediatez) si no fuera porque ya en la etapa final de la obra se revela que el protagonista no posee papel donde escribir. Esto, además de ser una de las razones que lo instan a salir de Santa Mónica de los Venados y así dar fin a su experiencia de vuelta al “origen”, se constituye en un misterio narrativo: si no podía escribir durante el viaje ¿cuándo escribió las entradas del diario, en especial las narradas en presente?, ¿cuál es el presente enunciativo de esos diarios? (Pérez Firmat 1984, 347–350; Gingerich 2001, 240). Si bien esta utilización del presente narrativo como recurso ha sido estudiada por los autores citados, y se tendrán en cuenta en sus trabajos, en el presente artículo analizaremos en detalle buena parte de los fragmentos de la novela que son narrados de ese modo,

estableciendo algunos puntos que los académicos citados no mencionan, y que están relacionados con el extractivismo, la colonialidad y las reflexiones sobre la relación del lenguaje con la realidad.

En este juego secreto de “presentes” conjugados, ocultados, inventados —o tan perdidos como los pasos—, se organizan y se estructuran no solo cuestiones relativas a los eventos narrados, sino también profundas cuestiones sobre las motivaciones y las ideas del protagonista-narrador, que ya se nos aparece como demasiado desconfiable. Para comenzar nuestro análisis, podemos rastrear los momentos en que el narrador opta por presentar los hechos conjugando en presente. El primero de ellos, muy significativamente, es la situación de encuentro con el Curador, quien luego le ofrece la posibilidad del viaje y la búsqueda del instrumento: “Ahora me veo en la calle nuevamente, en busca de un bar” (Carpentier 2012, 70). El fragmento termina cuando el protagonista entiende que el canto del pájaro que escuchó no era tal: “El pájaro que no es pájaro, con su canto que no es canto, sino mágico remedo, halla una intolerable resonancia en mi pecho” (Carpentier 2012, 70). Después de una digresión, la escena continúa con una extraña combinación de presente y pasado: “Ahora me sentía casi colérico” (cursivas mías) (Carpentier 2012, 70). El relato en presente describe la audición de la grabación del instrumento cuyo sonido, al imitar el canto de un ave, comprobaría una vieja teoría del protagonista acerca de los orígenes “mágico-miméticos” de la música, y le recordaría las posibilidades abandonadas de obtener reconocimiento como musicólogo, y de haber hecho algo valioso con su vida. Habría que resaltar en este punto que la primera incursión del presente narrativo para contar hechos del pasado en la novela refiere a una revelación, a un cambio en la interpretación de un signo: Lo que aparentemente era un canto de pájaro resulta ser un sonido instrumental.¹ El presente, en este caso, se usa para contar una experiencia reveladora en donde el signo o indicio deja de ser natural (pájaro) para volverse artificial (instrumento). También es un episodio en donde el protagonista vuelve a experimentar o a renovar su vocación investigativa y creativa, abandonada tiempo atrás, lo que lo hace sentir más fracasado aún. Y, por supuesto, la escena marca el comienzo real del viaje: es allí donde se le ofrece la posibilidad de emprender la aventura que constituirá el contenido de la obra. Por último, cabe mencionar que es una escena en donde comienza lo que podría ser interpretado como un plan de lo que llamamos *extractivismo cognitivo*: la retirada de una reliquia musical de su lugar de origen para ser resguardada en el museo de una universidad metropolitana.

Aparte de algunas frases o fragmentos cortos, no hay otro uso significativo del presente narrativo, sino hasta que el protagonista ha decidido repudiar y al mismo tiempo permitirse el deseo frente a Rosario, decisión que cambia el rumbo de su vida y le permite experimentar su viaje de maneras insospechadas. Las características de la escena narrada en presente —acápite XI, miércoles 13—, y lo que la precede —acápite X, martes 12—, son muy pertinentes para nuestro estudio. En el fragmento anterior se describe un paisaje petrolero, en donde hay líos relativos a celos, coqueteos y tensión sexual en el grupo de viajeros y viajeras. Según se puede constatar en varias novelas latinoamericanas, y lo menciona Rogers (2019, 32), los relatos sobre extractivismo petrolero o minero generalmente vienen aparejados a la construcción de las metáforas cuerpo femenino/territorio y extracción/violación. Esta metáfora es creada en la obra, no a partir de las prostitutas que aparecen y son vistas por el protagonista como un elemento folclórico del lugar, sino con la percepción de Rosario, a quien empieza a desear sexualmente de manera

¹ En este artículo asumimos una definición general de *signo*, siguiendo a Ferdinand de Saussure (1945, 93), al definir el signo lingüístico: “Y proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto, y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente con significado y significante; estos dos últimos términos tienen la ventaja de señalar la oposición que los separa, sea entre ellos dos, sea del total de que forman parte”.

muy intensa: “De la mañana a la tarde y de la tarde a la noche [Rosario] se hacía más auténtica, más verdadera, más cabalmente dibujada en un paisaje que fijaba sus constantes a medida que nos acercábamos al río. Entre su carne y la tierra que se pisaba se establecían relaciones escritas en las pieles ensombrecidas por la luz...” (Carpentier 2012, 179). Nótese la relación entre paisaje y cuerpo femenino que se instaura en Rosario, mientras que Mouche es rechazada finalmente a razón de, justo, no saber apreciar el paisaje local (Carpentier 2012, 182).

Después de estas reflexiones sobre la mujer y el territorio, empieza el segmento XI narrado en presente y haciendo mención del silencio, del paisaje que el protagonista veía y a la palabra como fuerza creadora. El segmento expresa, en un principio, un contacto casi directo con el paisaje que está viendo, de manera que induce a pensar en el paraíso terrenal o en paisajes anteriores a la vida humana. El silencio, es decir, la ausencia de lenguaje es el elemento que el narrador destaca en su descripción, y lo que lo lleva a contemplar lo observado como parte de un pasado remoto, prelingüístico: “Pero ahora, sentado en esta piedra, vivo el silencio; un silencio venido de tan lejos, espeso de tantos silencios, que en él cobraría la palabra un fragor de creación” (Carpentier 2012, 183). Sin embargo, el protagonista nos comenta que lo que observa se ajusta de manera exacta a lo que es —a su vez— narrado por un cronista del siglo XVIII: “La añeja prosa sigue válida. Donde el autor señalaba una piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha, he visto la piedra con perfil de saurio, erguida en la orilla derecha. Donde el cronista se asombraba ante la presencia de árboles gigantescos, he visto árboles gigantes” (Carpentier 2012, 184). Es decir que aquello percibido y narrado como prelingüístico es a su vez exactamente —literalmente— igual a lo narrado por un cronista español. Así, en un doble movimiento, lo que aparecía como natural e independiente del signo —el paisaje— se convierte en materia signica, y las palabras utilizado por el narrador (cronista o protagonista, da igual) —relato— se transparentan y se hacen directamente reales. Este efecto se fortalece por la narración en presente. Nuevamente encontramos en este recurso narrativo una forma de presentar una escena o situación que se relaciona con la interpretación de un elemento que aparenta ser natural y termina siendo comprendido como artificial. También, es un momento que representa un nuevo inicio: el protagonista ha decidido permitirse nuevas perspectivas eróticas durante su viaje. El uso del presente narrativo aparece de nuevo vinculado con una situación relacionada con el extractivismo, en este caso el paisaje petrolero y la metáfora cuerpo femenino-territorio. Por último, y agregando un elemento inexistente en la escena del Curador, el presente narrativo aparece al narrar un paisaje que se describe idéntico —literalmente idéntico, es decir, con las mismas palabras— a como lo describió un cronista español, con sus obvias connotaciones coloniales-extractivistas.

El tercer fragmento significativo narrado en presente (acápito XVI, sábado a la noche) presenta la escena en donde el protagonista se conoce con el excéntrico botánico y comparten, junto con los demás viajeros, una noche alrededor del fuego: se nos muestra el encuentro asombrado de los viajeros alrededor de las historias de buscadores de oro y de maravillas de la selva. Las narraciones hacen referencia directa al mito de El Dorado, las amazonas, los cronistas españoles, y terminan con la contemplación de una espada de conquistador español, que fue encontrada por el Adelantado en uno de sus innumerables periplos por las entrañas de la selva inexplorada. Luego de una pausa de algunos párrafos en pasado, el acápito XVII retoma el presente narrativo, y muestra cómo Mouche es por fin despedida y separada del grupo de viajeros, y el protagonista logra por fin deleitarse en las carnes locales de Rosario. Así, el presente narrativo aparece nuevamente haciendo alusiones al extractivismo —esta vez vía el mito de El Dorado y la ciudad de Manoa— y relacionado con la posibilidad erótica de la mujer local y el protagonista. También, surgen

las referencias a los cronistas, a la conquista, a los aventureros del otro lado del Atlántico. De la misma manera, este episodio puede considerarse, como los dos anteriores, una especie de comienzo, pues empieza el viaje al interior de la selva, al igual que la relación con Rosario. En adelante serán cada vez más frecuentes estos fragmentos en presente narrativo, hasta que esta conjugación verbal sea la preponderante en la estancia del protagonista en Santa Mónica de los Venados. Ha sido dicho por la crítica que el viaje desde la metrópoli hasta el interior ignoto de la selva se constituye, en la novela, en una forma de viaje hacia atrás en el tiempo o, mejor, en la historia de la humanidad. Sin embargo, en este artículo, preferiríamos mencionar este viaje espacio-temporal como un regreso (ficticio) al presente, en donde se experimenta: (1) un contacto directo con el paisaje o la naturaleza que se convierte de manera asombrosa en un signo o producto cultural; (2) la sensación de un nuevo comienzo y una revitalización —vía deseo sexual o renovación vocacional—; (3) una cercanía con lo vivido y escrito por los cronistas, colonizadores, buscadores de tesoros de siglos anteriores, en especial españoles; (4) todo esto en medio de alusiones y en un contexto económico, social y cultural, que pueden ser entendidos como de cuño extractivo. Mientras Pérez Firmat (1984), en su estudio sobre el presente narrativo, encuentra la posibilidad de que el texto haya sido escrito por el protagonista —en el movimiento metaficcional que plantea la novela— en un idioma distinto al español, el análisis aquí realizado apunta a que la búsqueda del presente está vinculada a la relación entre la lengua y la realidad.

En buena medida, los cuatro elementos enumerados pueden considerarse como los constitutivos de la travesía personal y anímica del protagonista de la narración, quien a su vez es el narrador: una sola persona actúa y narra los hechos. Sin embargo, el momento de escritura y el momento de la acción no pueden, en este caso, ser los mismos, en tanto que, en primera medida, buena parte del relato está en pasado, lo que indica que la escritura es posterior a la acción. Hay un misterio, un abismo, una espesa sombra entre el actor y el narrador: el personaje está fragmentado. Como se mencionaba anteriormente, el hecho de que no haya papel en Santa Mónica conduce a que sea imposible llevar un diario allí. De hecho, hay una referencia a la existencia de papel en las primeras etapas del viaje, pero llama la atención que sea cuando aún no se ha optado por el presente narrativo como herramienta primordial (Carpentier 2012, 189). Es decir que se utiliza tal herramienta narrativa cuando ya podemos sospechar que el soporte para su escritura se ha acabado: la narración oculta la imposibilidad intradiagética de su realización. Así, en términos generales, el presente narrativo se utiliza para colocar como experiencia inmediata del protagonista lo que sería resultado de un proceso de reflexión e invención elaborado tiempo después de lo vivido: se crea un presente inmediato ficticio que contiene en sí mismo toda la experiencia y conocimiento que el personaje narrador habría adquirido con posterioridad, en el intervalo de tiempo que va entre lo narrado y el desconocido momento de la escritura (o presente de la enunciación).

Así, retomando lo encontrado en nuestro análisis, tres de los cuatro elementos identificados en las escenas narradas en presente narrativo —cercanía a lo natural, renovación vital, identificación con los cronistas y conquistadores españoles— y que implican experiencias emocionales o espirituales profundas para el personaje, pueden haber sido ficcionadas por él mismo. Lo genuino y original que podría haber en ellas puede ser apenas una creación literaria del mismo personaje. Esto no tendría mucho de llamativo si no fuera por el hecho de que durante toda la novela el personaje busca eludirse de lo ficticio, de las producciones culturales vacías —relacionadas con el extractivismo, como su propia obra publicitaria—, y se esmera en encontrar algo más real y auténtico. Es decir que en la novela se ficciona la posibilidad de escape de la ficción, se miente sobre la existencia de algo que exista por fuera de la mentira. Así como el protagonista no logra convivir con

Rosario, ni completar su treno, ni volver a Santa Mónica de los Venados, el lector no logra nunca acceder a la verdadera experiencia del protagonista. Hay, pues, un paralelismo estructural entre lo realmente vivido por el personaje durante su viaje —que se nos es arrebatado y ocultado— y la vida “auténtica y natural” que se le ha escapado al narrador. El presente narrativo es la manera en que se ocultan esas ausencias: la estructura y el lenguaje de la narración son utilizados como pantalla para que no sea notoria la ausencia de un contacto real del protagonista con la vida, con su sexualidad, con su vocación, con la historia de su región de origen. Si Guadalupe Silva (2014, 155) nos advierte, al analizar el barroco de Carpentier, que “Es necesario prestar atención a los contrastes que [Carpentier] insinúa al oponer los engaños de la civilización europea a las realidades americanas”, porque en esa tensión entre realismo y lengua extranjera se gestan las complejidades barrocas, podemos agregar que, en *Los pasos perdidos*, tales realidades americanas se narran en un presente ficticio, tal vez tan engañoso como la civilización europea.

Cabe recordar aquí un pequeño fragmento del primer episodio en donde se utiliza el presente narrativo: “Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos. [...] En el ser que se inscribía dentro del marco barroco del espejo actuaban en este momento el Libertino y el Predicador” (Carpentier 2012, 74). Como se ve, la ruptura interna del personaje es comparada explícitamente con la distancia entre momentos distintos. Es obvio que el “yo que hubiera aspirado a ser algún día” se convertiría páginas más adelante en el “yo” que quisiera volver a ser y que se buscaría a través del viaje en la selva. Es la distancia entre el “yo presente” y el “yo que quisiera ser” lo que se oculta a través del uso del presente narrativo, haciendo que eso que el personaje quiere ser se haga ficticiamente presente, y que lo verdaderamente presente se haga inaccesible para nosotros. La metáfora del marco barroco es perfecta para la novela: en medio de un lenguaje floreado y una narración intrincada, brilla la imagen vacía de un personaje que se nos escapa. El personaje intenta llenar el vacío de su vida metropolitana (construida sobre una economía de cuño extractivo) a través de una cercanía impostada a la vida selvática en una excolonia española (que experimenta las peores consecuencias del extractivismo), y la distancia entre estas dos condiciones estructura narrativamente la obra.

Paisaje y lenguaje

El primer fragmento narrado en presente, que ocurre ya durante el viaje a la selva, describe un paisaje y algunos elementos particulares de lo que el narrador está percibiendo en ese momento y, líneas más adelante, se nos comenta que el narrador ha estado ojeando, mientras se aúna con el río y sus alrededores, una crónica vieja de hace siglos, escrita por un español, y se sorprende por la exactitud de lo narrado allí. El contacto con los elementos naturales se convierte en escritura o, mejor, reescritura. No es el único paraje en donde la experiencia de cercanía con lo natural selvático se convierte en experiencia de lectura de símbolos. En un pasaje muy conocido de la novela, los elementos de la selva son, a la vez, signos, marcas, “cosas” que refieren a otras “cosas”: “Aquí todo parecía otra cosa, creándose un mundo de apariencias que ocultaba la realidad, poniendo muchas verdades en entredicho” (Carpentier 2012, 256). El paisaje se hace signo, engaño, alejamiento de lo real. Es decir que lo real, en sí mismo, en la selva, es ardid, no hay diferencia entre la experiencia directa y el simulacro. Así, en estos dos fragmentos, es posible observar la manera en que el paisaje selvático aparece dentro del mundo de la novela como un elemento que por momentos aparenta autenticidad, pero no tarda en revelarse como simulacro, falsedad o signo, en un movimiento comparable al que ocurría en otros momentos anteriores narrados en presente.

La representación de la naturaleza en Carpentier ha sido tratada en los estudios de Irlemar Chiampi sobre la afasia en *Los pasos perdidos* y sobre el neobarroco, así como en el preámbulo de González Echevarría (1985, 40 y 42) sobre la obra. De manera general, ambos analistas comparten la idea de una separación entre el lenguaje y la realidad selvática que el narrador de *Los pasos perdidos* intenta describirnos durante su viaje (González 1985, 44–45; Chiampi 2000, 109–112). Lo que busca este personaje se encuentra más allá de las posibilidades de sus palabras, y por esto utiliza complejas descripciones barrocas que intentan suplir esa distancia que se relaciona de manera directa con el proceso del personaje: si como narrador el protagonista intenta alcanzar lo auténtico y lo natural de la selva a través del lenguaje, como actor de la acción el mismo personaje intenta redescubrir su vitalidad, su vocación artística, su plenitud como ser humano. Sin embargo, en los pasajes finales de la novela, encontramos prácticamente una confesión de la ficcionalización de la maravilla frente a ciertos momentos del viaje. Comentando sobre su itinerario pasado al entrar a Santa Mónica de los Venados, cuando se ve ya vencido en su intento de regresar, el protagonista comenta con amargura: “me digo que la marcha por los caminos excepcionales se emprende inconscientemente, sin tener la sensación de lo maravilloso en el instante de vivirlo” (Carpentier 2012, 395). Es decir que esa sensación de exceso no fue sentida en el presente de las acciones, sino que fue añadida en el presente de la enunciación, como una forma de nostalgia por lo perdido. Así, la distancia entre el paisaje y el lenguaje es paralela a la distancia entre el presente de la enunciación y el presente narrativo: son la misma escisión del protagonista. Y así como el juego con las conjugaciones en presente intenta ocultar tal escisión, el estilo barroco intenta acercar el lenguaje al paisaje americano.

Varios críticos literarios coinciden, y es explícito en varios apartes de la novela, en que esta alienación del protagonista está radicalmente relacionada con la crisis de la cultura occidental. El hastío, el aburrimiento y el sinsentido que el protagonista sufre al comenzar la novela lo hacen buscar incansablemente, durante su estadía en la selva, algo que logre renovarlo, insuflándolo de nuevas potencias vitales y culturales, huyendo de la decadencia cultural del mundo del que viene. El protagonista intenta escapar de su contemporaneidad. En este sentido, consideramos pertinente mencionar a Giorgio Agamben y la reflexión sobre el lenguaje y la realidad contemporáneos que hace en su libro *La comunidad por venir*. En un fragmento titulado “Shejiná”, Agamben (1996, 53) hace una crítica del lenguaje contemporáneo. En una sorprendente relación, este filósofo vincula el ámbito del espectáculo —esto es: la esfera diferenciada y autónoma de un lenguaje que no se corresponde con la realidad, que no la nombra— con una *aggada* del Talmud, donde se reflexiona sobre la separación de la palabra divina frente al mundo. Agamben dice que esta es nuestra condición de época. Creemos que este distanciamiento entre el lenguaje y la realidad es el mismo distanciamiento que el protagonista sufre en su interior y que pretende soliviantar a través del barroquismo de sus descripciones: la cultura occidental se ha desprendido del “ser auténtico”, y el protagonista intenta recuperar esa relación a través de la construcción de lenguajes —escritos, musicales— en donde se pretende una cercanía con la naturaleza americana.²

² Andermann (2018, 117) comenta que, en la literatura latinoamericana, por ejemplo en la obra de Horacio Quiroga o algunas “novelas de selva”, es frecuente que la naturaleza se rebele contra la intención narrativa, constituyendo una “insurgencia ambiental”. Silvia Molloy (1987, 758) afirma que en *La vorágine* la selva “enferma” por contagio al texto. En *El zorro de arriba y el zorro de debajo* de José María Arguedas es posible observar una reflexión sobre un lenguaje caído y su relación con la realidad. *Los pasos perdidos* se suma a este conjunto de obras que plantean la pregunta sobre la relación entre el lenguaje y la naturaleza americana. Aquí doy un marco interpretativo desde la noción de extractivismo, vinculando estas prácticas de cuño económico a impactos ontológico-narrativos.

Más allá de tal desarmonía o contradicción entre el lenguaje que el protagonista maneja y sus objetivos, el asunto principal de la obra es que el personaje intenta superar, de manera desesperada e incluso trágica, la condición caída del lenguaje contemporáneo a través de descubrimientos individuales y procesos íntimos que, por supuesto, resultan del todo insuficientes para recuperar el lazo perdido entre la realidad y el lenguaje humano. Tal es el argumento profundo de la obra. Incluso, se podría decir que es la tensión que permite la creación misma de ella. Podemos encontrar esa búsqueda concreta —de recuperación o reencantamiento de la relación entre realidad y lenguaje— principalmente en dos producciones culturales que nacen del mismo protagonista: la novela misma y el treno. Es en las descripciones de los paisajes en donde se podría rastrear esa intención de manera más clara. Las descripciones de la naturaleza son bellas, detalladas, lentas, barrocas, pero logran el objetivo: dan la impresión de ser reales y al tiempo construcciones del lenguaje, de ser transparentes y de construcción intrincada (Carpentier 2012, 283–284). La selva es, entonces, un bosque de símbolos que se autorrefieren, es decir, poseen un simbolismo terráqueo: la selva verdadera es un conjunto de “grandes barroquismos telúricos”, es decir, un texto barroco escrito con la materialidad del paisaje: así, esta tradición cultural se hace una con el territorio americano, se la conecta con el territorio de la selva (Carpentier 2012, 204). La realidad selvática es simulación natural, y así se resuelve la dificultad de enlazar cultura barroca (simulación) y naturaleza (realidad). Siguiendo en parte a Wyers (1992, 88), se podría decir que, al definir la selva como un bosque de símbolos autorreferentes, en donde no hay nada “real”, el protagonista, en un movimiento conceptual muy audaz, construye un paralelismo directo entre el lenguaje de la afasia, el espectáculo y el barroco, y la naturaleza americana.³ Siguiendo lo expuesto en esta investigación, el protagonista intenta plantear que no habría que salir de la misma tradición del arte de raíces españolas y coloniales —recordemos que el cronista del SXVII ha captado de manera infalible la selva— para enlazar la cultura occidental con la naturaleza de América: la cultura que hace posible el extractivismo (de la que proviene el protagonista) busca renovarse a través de la construcción de un lenguaje que se relacione de manera íntima con esa misma naturaleza que se destruye en los procesos extractivos. Y esta recuperación tiene visos sagrados, pues pretende restaurar la fuerza divina del lenguaje caído que se usa en la contemporaneidad metropolitana (Carpentier 2012, 185, 277, 290 y 322).

Treno, naturaleza y voz humana

Es la escritura del treno lo que constituye el culmen de la búsqueda personal del protagonista, y a su vez la razón del fracaso en el intento de integrarse en la vida de la gente de la selva: el treno simboliza, en este sentido, a la vez, el encuentro de una vocación artística original y auténtica, y la imposibilidad de armonizar tal vocación con un estilo de vida también original y auténtico, imposibilidad que se traduce, a su vez, en la escisión narrativa entre el presente de los hechos y el momento de la escritura. El ritual de muerte que presencia nuestro narrador, y que sirve de inspiración para su treno comienza de la siguiente manera: “Hay un silencio ritual, preparador del ensalmo, que lleva la expectación de los que esperan a su colmo. Y en la gran selva que se llena de espantos nocturnos, surge la Palabra. Una palabra que es ya más que palabra” (nótese que está narrado en presente)

³ Garí (2024, 104–105) encuentra en estos dos puntos —la búsqueda de un lenguaje que se acerque a la “esencia de las cosas”, y la posibilidad del realismo— aspectos fundamentales de la propuesta de Carpentier. Sin embargo, a pesar de esta cercanía con lo planteado aquí, su reflexión apunta al debate sobre el barroco americano y las características lingüísticas del español que son utilizadas por el cubano, dejando de lado las implicaciones ontológicas y filosóficas que tratamos en este artículo. Así mismo, no hace mención del contexto extractivista ni de la manera concreta en que estas tensiones se manifiestan en *Los pasos perdidos*.

(Carpentier 2012, 280). Es importante notar que el énfasis que pone el narrador al comenzar la descripción del evento recae en el uso de la palabra “que es más que una palabra”. Nuevamente encontramos un interés por el uso del lenguaje, que en esta ocasión ya no nos remite a la descripción de un paisaje, sino a la elaboración de una música primitiva a partir de la entonación de vocalizaciones. Ya no estamos frente a una reflexión sobre la relación entre el lenguaje humano y sus referentes externos y reales: ahora se nos presenta la cuestión de la presencia de la voz humana, su relación con el lenguaje y con la música, trenzada a su vez con las complejidades del encuentro entre culturas diferentes. Lo que el protagonista ve acá se transforma, algún tiempo después, en profundas reflexiones acerca del origen de la música (Carpentier 2012, 303). Finalmente, lo visto en el ritual se convertiría en modelo para su propia creación musical en el Treno (Carpentier 2012, 322 y 324).

Siguiendo a Agamben, podemos entender la importancia de esa palabra-célula del ritual, interpretada como parte indispensable del origen de la música, según el protagonista. En un texto llamado *Experimentum vocis* el filósofo nos dice que solo se entra al reino de lo humano a través de la enseñanza o el legado, que es el lenguaje: si no hay ese aprendizaje, no hay ser humano como tal. Es decir que en la voz del animal humano surge el lenguaje, pero aquella es desplazada, haciendo de tal desplazamiento un gesto de humanización. La voz contiene al lenguaje, pero a su vez este la oculta, la reemplaza, y por eso hay una escisión tremenda: lo animal y lo no animal se combinan en la voz, pero de manera que ella —y a su vez la animalidad— es negada. Siguiendo esta explicación, entonces, lo encontrado por el protagonista en el ritual, y reversionado en su propia composición musical, no es únicamente una propuesta que reafirme el origen ritual y mágico de la música, sino —nada más y nada menos— la reconexión entre la cultura y la naturaleza, entre el ser humano y la animalidad, entre el signo y el cuerpo. Al recobrar el valor de la voz humana más allá de simple medio de transmisión del lenguaje, al darle valor a la materialidad sonora de los significantes a través de su musicalización, el protagonista lograría rescatar el eslabón perdido entre la naturaleza y la cultura occidental: el mismo eslabón que se intenta tender en la novela, pero de manera individual, entre los presentes de lo narrado y de enunciación, y entre las colonias afectadas por las prácticas extractivas y la cultura metropolitana.

Agamben (1996, 39) y Benjamin (1991, 73), en sus estudios sobre el lenguaje y sus vínculos sagrados con la realidad argumentan, desde distintos puntos de vista, que la realidad que no es nombrada de manera adecuada, que no puede verse o sentirse invocada en un lenguaje humano que recupere la expresividad propia de las cosas —como la selva americana según el protagonista—, aguarda “tristemente” ese contacto con lo que aún hay de divino en la palabra humana. De tal manera, y siguiendo los postulados de los filósofos antes mencionados, lo que lograría el treno —y también las descripciones barrocas de los paisajes— es rescatar de esa orfandad a ciertas realidades selváticas, haciendo del español una lengua que las pueda nombrar rescatando el vínculo sacro. De hecho, el tema del “deber” de nombrar lo innombrado y de la calidad “rebelde” o “demónica” de la naturaleza sin relación alguna con el lenguaje humano aparece en varios pasajes de la novela (Carpentier 2012, 310 y 352). En ese mismo sentido, González Echevarría (1985, 28), en su preámbulo a la novela, comenta que el grupo Orígenes compartía con Carpentier varios intereses intelectuales, entre estos la búsqueda, en la literatura, de un trascendentalismo telúrico que le diera raíz al arte de aura religiosa y de tradición europea. Podríamos proponer, yendo un poco más allá que lo dicho por Gonzales, que a través del treno no solo se intenta revitalizar al personaje que lo compone y a la cultura a la que él pertenece, sino que puede llegar a tener unas resonancias de recuperación de la sacralidad de la realidad misma a través de su relación con el lenguaje humano y su voz, sacralidad perdida por el lenguaje contemporáneo asociado a la cultura beneficiaria de prácticas económicas extractivas.

Conclusiones

Si examinamos cómo perciben las comunidades étnicas la relación entre sus lenguajes y los territorios que habitan, podremos encontrar allí pistas para entender mejor las implicaciones de lo que pretende el protagonista de *Los pasos perdidos*. Como vemos en algunos artículos publicados en la revista *Diálogo* en 2019 (en una edición monográfica sobre arte indígena frente al extractivismo), los poetas e intelectuales indígenas consideran que existen vínculos que podríamos llamar “ontológicos” —recordando a Arturo Escobar (2014, 67–118)— entre sus lenguas y sus territorios. Sin los segundos, no existirían los primeros (Echeverría 2019, 15; Favaron y González 2019, 26 y 27; Sánchez 2019, 44). Se plantea la necesidad de una relación de reciprocidad entre el territorio y las comunidades (Carlo 2019, 106). Estos territorios, así vistos, y a la luz también de Agamben y Benjamin, parecieran estar, pues, nombrados con un lenguaje que se vincula con ellos de manera sacra, y por eso su relación con las comunidades humanas que los habitan es distinta, y existen, entre humanos y territorios, un intercambio y una reciprocidad. Las intenciones del protagonista de la novela se podrían entender como la creación de lazos entre su lengua (española) y un territorio que fue colonia, y que resultan comparables con los que las comunidades que habitan América han mantenido desde hace siglos.

Paradójicamente, esto se hace desde la negación, el desprecio o la invisibilización que el protagonista hace de los pobladores autóctonos, e ignorando las consecuencias económicas y sociales que el extractivismo impone en esos mismos lugares: modelo económico que favorece, a costa del territorio, a la cultura que pretende aunarse con él. Igualmente, el protagonista ignora que sus mismas búsquedas, aparentemente bienintencionadas, tienen el mismo fundamento profundo en los relatos de El Dorado y Manoa, siendo él mismo un agente de una de las versiones del extractivismo: el epistémico. Así, la novela y su narrador-protagonista nos muestran un intento de idealizar la mirada colonialista, extractivista, de quien llega a territorios americanos habitados. Sin embargo, sabemos que el protagonista fracasa en su intento de volver a Santa Mónica, su treno queda perdido en manos de la que fue su amante y no lo quiso esperar, la ruptura interna del personaje no es reparada (dado que no logra estar en paz consigo mismo, sino que continúa buscando su redención), el presente narrativo no es justificado desde el (incógnito) presente de la enunciación: finalmente, pareciera que el proyecto de idealización de la mirada colonial ha fracasado, abriendo la posibilidad de que la novela en su totalidad sea una mirada crítica a la estructura del pensamiento de cuño extractivo que posee su narrador. Así, la novela podría parecer, como lo indica González (1985, 15; 2004, 247), un anuncio de la imposibilidad de escribir desde Latinoamérica, aunque por razones distintas a las planteadas por él. Este estudio sugiere que la dificultad radica en la imposibilidad de reconstruir un vínculo auténtico del idioma español con la naturaleza americana sin, al mismo tiempo, estar de alguna manera idealizando o justificando los relatos que permitieron los desastres de la economía extractivista.

Para terminar, cabría mencionar la posición de la intelectual indígena Yásnaya Aguilar (2022), respecto a la desaparición de las diferentes poéticas comunitarias en Latinoamérica, mientras se impone como única la poética escritural heredada de Europa. Esta autora afirma que las comunidades étnicas tienen sus espacios culturales específicos poéticos comparables con lo que llamaríamos “literatura” en donde la palabra se piensa a sí misma, por decirlo de alguna manera. Ella señala que estas manifestaciones dependen de manera esencial de los rituales y la vida comunitaria, y que están siendo destruidas en un “lingüicidio” desde la llegada de los españoles al continente. Así, podríamos extrapolar el argumento diciendo que esta destrucción está íntimamente ligada con la economía extractiva: con esta última se estarían destruyendo a su vez las palabras y las formas que han surgido de la reciprocidad ancestral de estas comunidades con su territorio. Tal es uno de los argumentos del artículo “Del extractivismo cultural y lingüístico a la revitalización

de las lenguas”, en donde se menciona que, si se destruye el lugar, o se desplaza a la comunidad que lo habita, se deja de pronunciar la palabra sagrada que lo nombra y lo ritualiza (Pineda et al. 2017, 371–372). Es decir, se destruye el vínculo sacro entre palabra y realidad. En este sentido, el intento fallido y trágico del protagonista-narrador, y que a su vez constituye su ruptura interna, la quebrazón de su yo, consiste en ganar para el idioma y la cultura que han permitido el extractivismo lo que este mismo arrebató y destruye: un vínculo sacro u ontológico entre la realidad y los seres humanos que la habitan.

Referencias

- Agamben, Giorgio. 1996. *La comunidad que viene*. Pre-textos.
- Aguilar, Yásnaya. 2022. “Instrucciones para salvar la poesía”. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/instrucciones-para-salvar-la-poesia/>.
- Aguilar García, Elizabeth Gabriela. 2019. “El extractivismo en América Latina y su dimensión teológica desde un encare decolonial”. *Praxis: Revista de filosofía* 79: 1–17.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance*. Ediciones Metales Pesados.
- Benjamin, Walter. 1991. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Taurus.
- Bernal Bermúdez, María Clara. 2021. *Más allá de lo real maravilloso*. Universidad de los Andes.
- Brokaw, Galen. 2000. “Oswald Spengler’s ‘The Decline of the West’ and Alejo Carpentier’s ‘Los pasos perdidos’”. *Confluencia* 15 (2): 100–110.
- Carlo, Urpi Adela. 2019. “La mina desde la visión cultural espiritual de los K’anas quechuas”. *Diálogo* 22 (1): 105–110.
- Carpentier, Alejo. (1953) 2012. *Los pasos perdidos*. Cooperación Editorial.
- Carpentier, Alejo. (1967) *Tientos y diferencias*. Arca.
- Chiampi, Irlemar. 2000. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica.
- Climont Espino, Rafael. 2018. “Sedimentos últimos en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier: Contextos ctónicos y espacios simbólicos”. *Caribbean Studies* 46 (2): 183–203.
- Echeverría, Andrea. 2019. “Los paisajes de la memoria mapuche en *Parías* zugun de Adriana Paredes Pinda”. *Diálogo* 22 (1): 7–18.
- Escobar, Arturo. 2014. *Senti-pensar con la tierra*. UNAULA.
- Favaron, Pedro, y Astrith González. 2019. “Non rao nete (nuestro mundo medicinal): La medicina visionaria del pueblo shipibo y su relación con los seres vivos”. *Diálogo* 22 (1): 19–28.
- Garí Barceló, Bernat. 2024. “La mirada esencialista de Alejo Carpentier: Una arqueología del barroco americano”. *Aurora* 25: 102–113.
- Gingerich, Stephen. 2001. “The Other Voice of Los pasos perdidos”. *New Centennial Review* 1 (1): 229–255.
- Gómez Lende, Sebastián. 2018. “Pesca marítima en Argentina (1943–2015): Siete décadas de extractivismo”. *Revista Tamoiós* 14 (1): 12–30.
- González Echevarría, Roberto. 1985. “Preámbulo”. En *Los pasos perdidos*, editado por Alejo Carpentier. Cátedra.
- González Echevarría, Roberto. 2004. *Alejo Carpentier: El peregrino en su patria*. Gredos.
- Grosfoguel, Ramón. 2016. “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’: Una forma destructiva de conocer, ser y estar en el mundo”. *Tabula Rasa* 24: 123–143.
- Gudynas, Eduardo. 2013. “Extracciones, extractivismos y extrahecciones”. *El Observatorio del Desarrollo* 18: 1–18.
- Lander, Gerardo. 2006. “Marxismo, eurocentrismo y colonialismo”. En *La teoría marxista hoy*, editado por Atilio Borón. CLACSO.
- Marcone, Jorge. 1998. “De retorno a lo natural: La serpiente de oro, la ‘novela de la selva’ y la crítica ecológica”. *Hispania* 81 (2): 299–308.
- Molloy, Silvia. 1987. “Contagio narrativo y gesticulación retórica en *La Vorágine*”. *Apuntes de Literatura Hispanoamericana* 53 (141): 745–766.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1984. “El lenguaje secreto de *Los pasos perdidos*”. *MLN* 99 (2): 342–357.
- Pineda Ruiz, Ofelia, Carmen Alegría Domínguez Ponce, María Fernández Álvarez, Jaime García Leyva, Juan Pablo Mora Gutiérrez y Joaquín J. Martínez Sánchez. 2017. “Del extractivismo cultural y lingüístico a la revitalización de las lenguas”. *Congreso el Extractivismo en América Latina: Dimensiones Económicas, Sociales, Políticas y Culturales*, 369–389.
- Quijano, Aníbal, e Immanuel Wallerstein. 1992. “La americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial”. *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 134: 583–591.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Arca.
- Rogers, Charlotte. 2019. *Mourning El Dorado: Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*. University of Virginia Press.

- Sánchez Martínez, Juan. 2019. "Los dueños de los minerales: Documentos y documentales contra el extractivismo en Abya Yala". *Diálogo* 22 (1): 43–58.
- Saussure, Ferdinand de. 1945. *Curso de lingüística general*. Editorial Losada.
- Silva, Guadalupe. 2014. "Contrapunto cubano: Teorías del barroco en Alejo Carpentier y Severo Sarduy". *Zama: Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana* 6 (6): 153–165.
- Wyers, Frances. 1992. "Carpentier's 'Los pasos perdidos': Heart of Lightness, Heart of Darkness". *Revista Hispánica Moderna* 45 (1): 84–95.

Juan Camilo Lee Penagos es doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín. Actualmente se desempeña como profesor en dedicación exclusiva de la misma universidad, en la sede de La Paz. Sus principales intereses de investigación se enfocan en la literatura, el cine y las artes plásticas latinoamericanas del siglo XX, en sus relaciones con procesos políticos y sociales. También es escritor de poesía.