

Itinerarios de la masculinidad en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *La conquista del paraíso* de Eliseo Subiela

Ksenija Bilbija

**ITINERARIOS DE LA MASCULINIDAD  
EN *LOS PASOS PERDIDOS* DE ALEJO CARPENTIER Y  
*LA CONQUISTA DEL PARAÍSO* DE ELISEO SUBIELA**

**Ksenija Bilbija**

University of Wisconsin, Madison

Hay un punto donde los caminos se cruzan y una pasa a ser personaje de ficción o todo lo contrario, el personaje de ficción anida en nosotros y mucho de lo que expresamos o actuamos forma parte de la estructura narrativa, de un texto que vamos escribiendo con el cuerpo como una invitación.

Luisa Valenzuela, “Cuarta versión”

**F**rente a una serie de memorias ajenas, deseos cifrados en los cuerpos textuales y visuales, pasados hospitalarios y hostiles, armo una historia. La palabra “historia” parece perfecta puesto que connotativamente invoca no sólo una organización cronológica de los hechos pasados sino también una construcción ficticia emparejada con la noción de “cuento”. A la vez, su perfección se vislumbra dentro del signo denominado “h” cuya visibilidad silenciosa me invita a dar voz a lo que sobresale por su mudez: inscribir mi narrativa mientras voy desarticulando algunos textos ajenos para ofrecerles la forma y el sabor de mi propia memoria. La verdad evita estar en las palabras y prefiere esconderse en sus ecos. Delante de mí se despliegan dos alephs borgeanos: la novela *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier y la película *La conquista del paraíso* (1980) de Eliseo Subiela. Lo que sigue es la historia desmadejada de la “h”, el hilo de oro que, si prestamos atención a los mitos, Ariadna ofreció a Teseo antes de entrar en el laberinto

de sus propios deseos. También puede ser el hilo de migas que dejó Gretel para poder rastrear sus pasos hacia el paraíso perdido de su hogar. Este hilo, bastante más complejo, alimentó varios pájaros que se desparramaron por todo el mundo, sembrando otras narrativas en los mapas del paisaje del deseo.

El seguir hilos y desplazar identidades y significados me llevará a una reterritorialización cuyo propósito no es sólo postular otra escenografía narrativa sino indagar topografías discursivas de la sexualidad masculina en términos de conquista.

La conquista parece ser la metáfora hispana por excelencia. El año 1492 marca, por un lado, el final de la larga tarea de la Reconquista española del territorio que controlarían los musulmanes y, por el otro, el comienzo de la Conquista del espacio latinoamericano por los cristianos peninsulares. De forma emblemática Cristóbal Colón fue el puente de ese ímpetu cultural hispano cifrado ya en la grafía de su nombre: cristiandad y colonización. Además, las conquistas se ejercen sobre el eje del traslado y de la masculinidad. Basándose en la terminología establecida por la socióloga Gail Bederman, la crítica cultural Gabriela Nouzeilles distingue dos vertientes de la masculinidad, no siempre exclusivas entre sí sino más bien tensamente coexistentes: la hombría y la virilidad. La hombría “conecta el poder masculino con la supremacía racial”, y como tal “fue un elemento importante en los argumentos que Occidente esgrimió para legitimar la misión imperial y el dominio sobre razas consideradas primitivas” (167). En los relatos de la Conquista, la hombría se destaca en la “eficacia del cálculo racional [con la que] se impone sobre lo salvaje”. La virilidad, por otro lado, “postulaba una identidad sexual que hacía colapsar lo masculino con lo primitivo”. Según Nouzeilles, “...son historias celebratorias de experiencias viriles cuyos heroicos protagonistas trascienden los límites impuestos a su masculinidad ancestral por la sociedad moderna” (167-8). El Nuevo Mundo, cuyo ‘descubrimiento’ y colonización corren paralelos con la llegada de la modernidad occidental, se perfila como un espacio perfecto para el ejercicio de una masculinidad siempre más auténtica. La racionalidad del sistema de poder vigente, el patriarcado, ya había establecido su superioridad masculina sobre las culturas percibidas como salvajes e inferiores, destruyéndolas. Por eso, los hombres nativos fueron aniquilados físicamente y luego asimilados contra su voluntad al sistema de la racionalidad occidental, mientras que las mujeres fueron apropiadas por la economía patriarcal. Sin embargo, con el paso del tiempo y con la entrada en la modernidad, la mujer empieza a adquirir más derechos y tomar posiciones de relevancia en la sociedad. Se redefinen las prácticas culturales de acceso a la sexualidad femenina. Asimismo, la sensación de un cambio inminente en cuanto a la relación de poder entre los géneros sexuales empieza a permear las diferentes esferas de la cultura occidental. El temor, a veces

traducido y percibido como el tedio que el hombre occidental sentía dentro de su cultura, se alivia con la búsqueda de un mundo otro, hecho a imagen y semejanza del que se estaba perdiendo, en el que los valores viriles se podían todavía ejercer sin los innecesarios cuestionamientos y responsabilidades que la llamada modernidad suponía.

Llegada la segunda mitad del siglo XIX, la posibilidad de encontrar espacios suficientemente primitivos y paradisíacos en la realidad de las disponibles tierras americanas ya se había reducido a un número bastante limitado de zonas que incluían la Patagonia, la Amazonia y el Orinoco. El mismo binomio civilización-barbarie impone lo masculino como civilizador mientras que lo femenino queda reducido a la idea de que la barbarie necesita ser civilizada. El retorno a la autenticidad primitiva, la conquista del ámbito que el hombre moderno imagina y desea como un paraíso prometido a su masculinidad, la salida de la artificialidad y el cansancio de la sociedad de consumo, el desafío al automatismo de la cotidianidad urbana, se imponen como meta de las travesías liberadoras. Y si antes todos los caminos conducían a Roma, ahora parece que llevan al “corazón de la oscuridad” conradiano. Los mapas escripturales de la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX reflejan estas búsquedas: José de Alencar escribe la novela fundacional *Iracema* (1865) sobre el amor entre la india Iracema y el criollo Martín, quien encuentra el sentido del hogar brasileño en la tumba de su amada. Vale añadir que, antes de morir Iracema le deja a su héroe un hijo para facilitar el proceso de construcción de la nación. A su vez, Jorge Isaacs re-crea el *locus amoenus* alrededor de la memoria de la casa paterna a través de la casta y virginal (difunta también) imagen de María (1867). José Eustasio Rivera en *La vorágine* (1924) y Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara* (1929) construyen en sus paradigmas de la conquista a hombres que llegan a descifrar en la selva y en la llanura los espacios capaces de desafiar su masculinidad, claramente esencializados en la identificación de la protagonista de Gallegos como “devoradora de hombres”. Serán varones como éstos, equipados con sus civilizadores archivos culturales, los que penetrarán los ámbitos telúricos metaforizados en diferentes presencias y esencias femeninas en la búsqueda de un conocimiento que nunca parece estar dentro de ellos sino que se les escapa continuamente.

Con el tiempo, los aventureros y los conquistadores de los siglos pasados dieron paso a los exploradores, antropólogos y etnógrafos para transformarse en la segunda parte del siglo XX en turistas. Guiados tanto por el repertorio de sus propias ficciones como por los simulacros culturales dominantes, los viajeros de la modernidad buscan la autenticidad de la experiencia en los ámbitos –espaciales y temporales– de la pre-modernidad. Dejan lo que perciben como ordinario para entregarse a lo extraordinario, siempre ubicado en la memoria de los tiempos idos. Su deseo envuelve el

pasado en el aura de lo auténtico, transformándolo así en lo sagrado. En este sentido, la modernidad está caracterizada por una sensación de pérdida de la autenticidad que sólo se puede buscar en el pasado, pero es irrecuperable y utópica. Claude Lévi-Strauss, uno de los más famosos viajeros-etnógrafos modernos, ya había notado en su relato autobiográfico *Tristes Tropiques* (1938) que la búsqueda está cifrada en una paradoja irresoluble:

The less one culture communicates with another, the less likely it is, in such conditions, that the respective emissaries of these cultures will be able to seize the richness and significance of their diversity. The alternative is inescapable: either I am a traveler in ancient times, and faced with a prodigious spectacle which would be almost entirely unintelligible to me and might, indeed, provoke me to mockery or disgust; or I am a traveler in our own day, hastening in search of a vanished reality. In either case I am the loser-and more heavily than one may suppose; for today, as I go groaning among the shadows, I miss, inevitably, the spectacle that is now taking shape. My eyes, or perhaps my degree of humanity, do not equip me to witness that spectacle; and in the centuries to come, when another traveler revisits this same place, he too may groan aloud at the disappearance of much that I should have set down, but cannot. I am the victim of a double infirmity: what I see is an affliction to me; and what I do not see, I reproach. (44-45)

La llamada autenticidad se traduce dentro del terreno de la masculinidad en el sistema patriarcal dominante porque las vértebras del imaginario masculino son la virilidad y la hombría. Pero, como lo ejemplifica Lévi-Strauss – quien, vale la pena mencionarlo, incluye en su relación del viaje sólo una referencia a la participación de su esposa, quien lo acompañaba – es paradójico tratar de buscar la autenticidad en las comunidades culturales identificadas con la otredad, o sea, en la periferia y la marginalidad. Privilegiar simbólicamente y poéticamente al otro, racional y culturalmente construido como inferior, no es más que un estéril (aunque placentero) ejercicio del poder y de la razón. El guión social que tiene la apariencia de la búsqueda del sentido de la vida resulta ser una búsqueda de la masculinidad.

A veces, la dicha búsqueda se traslada discursivamente a la relación padre-hijo: un hijo enfrentado con un problema existencial emprende el viaje para buscar a un padre ausente. Al ser la paternidad discursiva, basada en la palabra de la madre cuyo cuerpo es el único que cambia visualmente durante el embarazo, la paternidad ofrece más posibilidades especulativas que la maternidad en términos de la pregunta existencial ¿de dónde vengo? y aun más incertidumbre en cuanto al propio origen. *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo sería uno de los posibles ejemplos. Otro tipo de esquema mítico presenta a un padre que añora trascender su propia muerte y re-crearse en su hijo. El mago de “Las ruinas circulares” borgeanas sería un ejemplo obvio de esa variante de la metáfora de la paternidad: engendra a un hijo sin la participación femenina, sufriendo luego una dura crisis existencial cuando

él mismo resulta ser un simulacro. La búsqueda – el deseo de renovación, auto-confirmación y superación de la alienación – requiere una escenografía de connotaciones de pureza ¡virginal! que invita la penetración masculina y que suele encontrarse en la imagen de la naturaleza. Como se mencionó antes, la participación femenina, en este caso, se reduce a la identificación esencialista con la naturaleza, fenómeno bien ejemplificado en la novelística de Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera y Jorge Isaacs, entre otros.

Mi historia de filiaciones y simbiosis, anunciada desde el principio como una invitación a dar voz a lo que sobresale por su mudez, tiene muchos comienzos pero me decido por uno que se remonta a un diciembre de 1904 cuando en Cuba nace Alejo Carpentier. En otro diciembre, muy al sur, cuarenta años más tarde, cuando Carpentier ya había vuelto a Cuba de su exilio en Francia, se había divorciado de su esposa francesa y se había casado con su esposa cubana, nació Eliseo Subiela en Argentina. Carpentier y Subiela eran hijos de padres enamorados de la música que, a pesar de varios intentos, nunca consiguieron dedicarse completamente a ese arte. Ninguno consiguió tampoco terminar sus estudios ni de música ni de letras, en el caso de Subiela ni de arquitectura en el caso de Carpentier, aunque la presencia de estas disciplinas es constante en la poética de ambos. También es constante la imagen de los padres ausentes: “Un buen día, nunca sabremos por qué, Georges abandonó a su familia y jamás se volvió a saber de él”, relata un biógrafo sobre el trauma adolescente de Carpentier. “Esta ‘catástrofe’ familiar”, como la llama el escritor ya maduro en una carta a Roberto González Echevarría, forzó al joven Alejo a abandonar la universidad para sustentarse a sí mismo y a su madre” (19).

Subiela tenía veintiún años cuando su padre murió. “El padre había perdido al suyo a la misma edad”... apunta el biógrafo de Subiela, añadiendo que “Estaba [Subiela] por incorporarse como camarógrafo al viaje alrededor del mundo de la fragata “Libertad” cuando sorpresivamente murió su padre. [...] Al morir el padre le dieron la baja. Debía ser el sostén de la madre viuda” (Sendrós 10). Y añade el mismo Subiela, haciendo eco de las palabras de Carpentier no anotadas por biógrafos: “Después de eso, había que buscar laburo en serio”. No sabía que al año siguiente le llegaría una invitación y un pasaje a Cuba donde le esperaba una historia maravillosa “Una vez en La Habana me enganché en una historia maravillosa,” cuenta Subiela. Ya hacía exactamente veinte años que Carpentier había postulado su famosísima pregunta retórica “¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?” extendiendo, sin saber, los ladrillos que compondrían el camino luego recorrido por el cineasta argentino. La historia que Subiela encuentra en Cuba pudo sólo ser maravillosa:

Me enamoré de una chica de 19 años, impresionante, y por primera vez viví con una mujer. Me quedé como trabajador voluntario, y convivimos dos meses, en la casa que los padres le habían dejado al irse a Miami. Pero si

me quedaba no podía volver más a la Argentina, ni ver a mi familia, ni siquiera escribirles, porque las relaciones entre ambos países estaban cortadas. Así que, en lo mejor de este amor, tuve que cortarlo y volver. (Sendrós 13)

Encuentra el paraíso y lo abandona... porque no podía escribir. Doce años después, el protagonista de su 'conquista del paraíso' clausurará su propia pérdida del paraíso con palabras cuyo peso tendría que haber sentido el mismo Subiela rumbo al sur en aquel retorno de 1968: "Deberé encontrar mi forma de entrar en él. Más al sur hace tanto frío." ¿Sorprende el hecho que al volver a Buenos Aires Subiela se haga redactor publicitario en una agencia? Carpentier lo había hecho unos cuantos años atrás en Caracas trabajando para *Publicidad Ars*. Durante aquella estancia en Caracas le tocó descubrir el paraíso en un viaje a la selva, a los macizos del Orinoco. Su primer intento de captar la experiencia en palabras fue en un libro de viaje. Pero ésa no iba a ser su historia, quizás demasiado suya para entregarse a la palabra autobiográfica. ¿Tal vez se da cuenta de que las historias se escribían y la vida se vivía y que no había nada como una verdadera historia? Carpentier nunca termina lo que iba a llamarse *El libro de la Gran Sabana*. Es como si únicamente la ficción de una novela pudiera tomar el lugar de la experiencia de la realidad, y el 'yo' de una relación de viaje se tuviera que fragmentar en sus propios ecos. Veintitrés años después, Subiela en su luna de miel lee una novela titulada *Los pasos perdidos* que sí se entregó a la palabra y que lo deja "embarazado" rumbo a la selva subtropical de la frontera argentino-brasileña (1). "A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos" (526), advierte Borges en su cuento "El sur" y también previene en el prólogo que "es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo." Es sabido que a Carpentier le encantaban esos leves anacronismos que han confundido y engañado a más de un crítico y lector.

"Fue un amor fulminante", recuerda Subiela tras casi tres décadas de memorias acumuladas, borradas, elaboradas y conservadas, "y creo que nunca más me pasó encontrarme con un relato que produjera en mí el inmediato deseo de filmarlo" (Correspondencia 1). Era el año 1976 y comenzaba una de las más atroces dictaduras militares en Argentina. Carpentier vivía en Francia como agregado cultural de la embajada de Cuba y Subiela necesitaba los derechos de su novela para filmar su primera película. A pesar de todo, el argentino emprende el viaje a París inmediatamente después de su luna de miel.

"Ese amor, con la potencia de la juventud, me hace vencer todo tipo de escollos, conseguir el dinero para pagarme el pasaje a París, e ir a verlo a Alejo Carpentier. [...] En la Argentina era el comienzo de los oscuros años de la más sangrienta dictadura que padeció mi país. Cuba y todo lo referente a la Revolución eran las señales más evidentes del "enemigo principal". De

manera que viajar a entrevistarme con un funcionario cubano en una ciudad como París, donde funcionaba un siniestro grupo de inteligencia argentino llamado “Grupo de tareas”, suponía bastante riesgo. Obviamente para mí valía la pena correr ese riesgo, y esa certeza se vió robustecida luego de la entrevista de unas dos horas con Alejo Carpentier”. (1)

Ninguna biografía relata cómo se sintió Subiela después de esa entrevista al enterarse de que Carpentier ya había vendido los derechos de autor a Tyrone Power en 1955 y que el actor norteamericano nunca había hecho nada con el texto. ¿Cómo fue su viaje de regreso a Buenos Aires? ¿Es durante esa vuelta que decide “escribir su propia historia con algunos elementos esenciales de la novela”? (2, énfasis en el original) Casi treinta años después recordará que “la búsqueda del paraíso perdido y el dolor de volverlo a perder cuando parecía recobrado, era el eje central de la historia que a mí me interesaba contar” (2). ¿Recordaba Carpentier, al despedirse de Subiela, que él también había tenido que abandonar su proyecto original de *El libro de la Gran Sabana*? ¿Le había pintado con palabras Carpentier alguna de las imágenes de sus recuerdos del viaje al Orinoco que había hecho un cuarto de siglo antes? ¿Le mencionó que en la primera versión de la novela “el personaje que narra su historia es un fotógrafo” pero que, como no sabía lo suficiente sobre los mecanismos mentales de “alguien que ejerciera esta profesión”, lo había transformado en músico? (Carpentier 1977, 23) ¿Hubiera preferido Subiela trabajar con un protagonista fotógrafo?

Los anacronismos de mi historia son leves y obedecen a los hechos que indican que al regresar a Buenos Aires, Subiela escribe un guión titulado *Las puertas del paraíso*. En el título vibra la sonoridad conseguida con la repetición y aliteración de la p y la s haciendo eco del original carpenteriano mientras que la sinopsis produce indudablemente la trama de *Los pasos perdidos*:

El personaje protagónico, llamado simplemente Personaje, es un musicólogo misionero que en la gran ciudad abandonó sus ideales, ocupándose de jingles publicitarios. La noche de su cumpleaños, el encuentro casual con un viejo profesor le abre la perspectiva de dejar unos meses su matrimonio y su trabajo para internarse en grabaciones etnológicas en el corazón de su provincia. El retorno a su pueblo, la memoria de sus padres, maestros rurales, lo llevan a nuevos procesos, hasta vivir un hermoso romance con una lugareña, Consuelo, en la idílica aldea secreta fundada por un héroe zonal, El Español. Sin embargo, El Personaje debe volver a la ciudad, se demora en ella, y ya no sabe cómo encontrar de nuevo el camino a la aldea secreta. Las marcas se han borrado. Consuelo, cansada de esperarlo, ha iniciado otra vida. (Sendrós 15)

En enero de 1977 la censura aprueba el guión de Subiela, pero con objeciones. Esto determina su transformación en otro guión que, tres años más tarde, se conocerá en el preestreno marplatense como *La conquista del paraíso*. El protagonista es un publicitario que tiene pretensiones de ser



escritor y que después de treinta años de ausencia del padre y de la presumida muerte de éste, recibe una carta en la que se le informa que su progenitor está vivo, aunque moribundo y que quería verlo en relación con la herencia. El hijo, Pablo, recién divorciado, decide visitarlo a pesar de un rechazo inicial y del rencor que siente por haber sido abandonado. La herencia consiste en cumplir un sueño paterno, terminar lo que él no pudo cumplir: buscar en la selva el tesoro de la ciudad perdida de Borore donde los jesuitas guardaron su oro. Deja también al hijo una lancha anclada en el jardín, lejos de las aguas del río, un mapa de la ciudad perdida y una lista de cuatro tripulantes: el viejo João, con fama de mentiroso y ladrón; Laureano, el español, dueño de un boliche; Teófilo, un loco capaz de encontrar cualquier cosa; y Marcos, hombre de armas. Al morir el padre, Pablo decide cumplir su deseo y lanzarse a un futuro que hasta hace poco no era el suyo. Decide también llevar a Iracema, una bella y misteriosa mujer de quien se enamora. La travesía culmina en decepción una vez ubicadas las ruinas de la ciudad jesuita en la que en vez del oro encuentran un casco y una espada. Laureano propone instalarse allí para fundar su propia ciudad, Puerto Paraíso “lejos de los lugares y las cosas que nos impiden ser felices”. Sin embargo, la fundación fracasa cuando, después del primer entusiasmo empiezan a padecer de aburrimiento y calor. Finalmente, una tormenta de trece días destruye todo lo que habían construido, dejándolos en la misma ruina que habían encontrado al llegar. Teófilo desaparece en uno de los túneles secretos, Marcos abandona la ciudad llevándose las armas y las mujeres que habían sido traídas más tarde a Puerto Paraíso, Laureano muere, Pablo e Iracema vuelven a la civilización, y João, herido, se queda para morir en las ruinas jesuitas. Sin embargo, un helicóptero lo rescata así que puede narrar toda la historia, incluyendo el final: que Pablo decidió volver a su ciudad para traer cosas de allí, que Iracema sabía que nunca iba a regresar y que en el último momento le dijo a Pablo que esperaba un hijo suyo y que Pablito nació unos meses más tarde. La película cierra con la imagen de Pablo ante una máquina en la que no consigue escribir, mientras se oye su nostálgica y decepcionada voz:

Empiezo a reconocer con tristeza que pertenezco a otra parte. Que aquel paraíso no fue hecho para mí. Me perderé los sabores dulces que destila esa parte del mundo, me perderé la tibieza de una mujer para la que yo venía de un lugar tan remoto que no podía entender que estuviera a sólo dos horas de donde ella estaba. Nací entre dos mundos, pero presiento que todo cuanto puedo llegar a saber, a ser, es a partir de ese que parece empezar allí. Deberé encontrar mi forma de entrar en él. Más al sur hace tanto frío.

El viaje, el descubrimiento de sí mismo y de la posibilidad de ser otro en la naturaleza indómita junto a una mujer ‘original’, el regreso a la civilización y la subsiguiente conciencia del fracaso, son los lazos definitivos que unen los imaginarios de Carpentier y Subiela. Pero la historia de la

masculinidad que hilvano, deshaciendo madejas ajenas, es también una historia de filiaciones y tiene un protagonista más: Lucas Demare.

Demare fue no sólo uno de los más importantes y prolíficos directores del cine argentino, sino también guionista, actor y editor. De su biografía sacaré algunos hilos entretreídos ya en otro contexto y orden: nació en 1907, unos tres años después de Carpentier, vivió en Francia, fue músico pero abandonó su bandoneón para dedicarse al cine, filmó unas cuarenta películas, entre las que figuran *La guerra gaucha* (1942), *Pampa Bárbara* (1945), *Los isleros* (1951) e *Hijo de hombre* (1961). Su nombre se relaciona con la época de esplendor del cine argentino 1930-1955... los tiempos en los que Carpentier se establece como escritor y produce. No es una exageración identificarlo con la metáfora paterna y decir que fue uno de los padres del cine argentino, particularmente de la generación a la que pertenece Subiela.

Subiela terminó la filmación de *La conquista del paraíso* en 1980. Ese mismo año se extingue en París la vida de Carpentier. La película tiene su preestreno en Mar del Plata en 1981. Subiela recuerda la oscuridad de la sala, las luces que se prenden y los brazos del eufórico Lucas Demare que se abren hacia él. “¿Te puedo abrazar?” le pregunta el maestro. Recuerda Subiela:

Yo extrañaba un bache en nuestra formación, el contacto con los viejos. La fractura de los años sesenta repercutó en nuestra formación, éramos más hijos de la nouvelle vague que del cine nacional. Y yo extrañaba un maestro de esos, sobre todo durante el rodaje. (Sendrós 22)

El maestro lo abrazaba para enfatizar lo cercano que parecía estar el cine de Subiela al suyo, adoptándolo. ¿Debo repetir, tal vez, que Carpentier, quien *no* le otorgó a Subiela los derechos para filmar la historia que lo había dejado “embarazado” durante su luna de miel, había fallecido unos meses antes? “Ya tengo listo el traje para el estreno,” anunció el maestro a su discípulo. ¿Será en ese momento, al escuchar la palabras de Demare, que decide dedicarle su primera película? Pero, tal vez, como lo indican las palabras del narrador João Mentiroso de *La conquista del paraíso*, hay cosas que no corresponde preguntar al destino. La historia escrita indica que Demare nunca se pondría el traje que tenía listo y que presenciara el estreno únicamente desde la cripta de la dedicatoria. Moriría once días antes de la primera proyección del 17 de septiembre de 1981, y nunca vería que la versión final de la película estaba encabezada por las palabras: A Lucas Demare. El nombre del padre inspirador de la obra, Alejo Carpentier, quedaría sepultado en los agradecimientos finales. Hoy en día los negativos de *La conquista del paraíso* están perdidos (Subiela, Correspondencia, 3). ¿Habrá determinado esta traición del director argentino los pasos finales de la película?

*La conquista del paraíso* es un palimpsesto de imágenes y palabras que remontan a otro palimpsesto nunca producido titulado *Las puertas del*

*paraíso*, el cual lleva dentro de sí el deseo del otro que es *Los pasos perdidos*, sueño, a su vez, de otro palimpsesto llamado *El libro de la Gran Sabana* que es la ensoñación de un mítico viaje de búsqueda al significado de ser hombre.

La trama de *Los pasos perdidos* gira alrededor de un protagonista anónimo de unos 40 o 45 años, un etnomusicólogo descontento y desilusionado que trabaja en publicidad y vive casado con una actriz, Ruth, quien también se encuentra atrapada en la rutina de su trabajo. Residen en una ciudad grande y moderna. Desde hace dos años él tiene una amante, Mouche, que se dedica a la astrología. Un encuentro inesperado con el curador del museo organográfico, en una tarde lluviosa y llena de ominosos truenos, lo lleva a la selva amazónica en busca de un instrumento musical que pueda comprobar su teoría sobre el origen de la música. Aunque al principio se niega a ir, Mouche lo convence de los beneficios turísticos del viaje y pronto se encuentran en una enorme ciudad latinoamericana. Sin embargo, una revolución los sorprende y, a causa de los toques de queda, no pueden salir ni siquiera del hotel. Mouche conoce a una pintora canadiense pero el protagonista se obsesiona cada vez más con una antipatía inexplicable hacia la nueva amiga de su amante. Con la prolongación de la revolución, la vida en el hotel se vuelve más peligrosa e incómoda, y cuando la pintora los invita a mudarse a su casa, Mouche acepta sin consultar a su amante, quien, a estas alturas, ya está “sufriendo por algo mucho peor que los celos: la insoportable sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecible por ello mismo” (136). Su humor, afectado por la inseguridad causada por “ese ‘algo’ oculto y deleitoso que podía urdirse a mis espaldas por convenio de hembras” (136), empeora en la casa de la canadiense y, después de unos días, decide, sin consultar con Mouche, separar a las dos mujeres y llevarse a Mouche a la selva. En el camino topan con Rosario, una mujer de muchas razas mezcladas (147), y continúan el viaje juntos. A diferencia de lo ocurrido con la pintora canadiense, Rosario está mucho más interesada en el narrador protagonista y pronto se establece entre ambos un entendimiento que excluye a Mouche, quien no parece enterarse de ello e intenta saber más sobre la vida de Rosario. Finalmente, durante un delirio provocado por un ataque de malaria, Mouche descubre a Rosario y al narrador haciendo el amor. Aunque está gravemente enferma, su amante decide deshacerse de ella para poder disfrutar de la nueva mujer y la envía de vuelta a la ciudad. El narrador protagonista continúa su vida con Rosario sintiéndose rejuvenecido y lleno de energía y adquiriendo un nuevo sentido de la vida, el cual crece con el descubrimiento del instrumento primitivo que había sido la razón inicial de su viaje. Sin embargo, su felicidad no dura mucho tiempo porque se obsesiona con la idea de crear una composición musical. Cuando ya no le queda dónde apuntar las notas, decide volver brevemente a la civilización en busca de papel. Esta decisión coincide con la llegada de un avión enviado por la esposa y el curador que lo creen

perdido. Una vez en la ciudad, se revela la verdadera razón de su ausencia, Ruth lo abandona, él tiene otro encuentro sexual con Mouche y finalmente, provisto de papel, vuelve a la selva. Sin embargo, se entera de que Rosario ya está esperando un hijo con otro hombre. La novela termina con su búsqueda de la entrada secreta al mundo que acaba de perder.

La metáfora de carencia de papel es significativa en esta lectura, si se mira a la luz de la sexualidad masculina, porque representa la constante imposibilidad de unir dos elementos necesarios para sentirse completo: cuando tiene la inspiración, le falta el papel para anotar las melodías; cuando lo tiene carece de inspiración. La permanente sensación de insuficiencia abruma al protagonista en diferentes ámbitos geográficos. Lo único constante en todos los ambientes es él mismo. Con todo, la obsesión con la falta de algo nunca se transforma en una búsqueda interior. Es por eso que el rosario de mujeres no le es suficiente para alterar por mucho tiempo su casi constante sensación de fracaso. Su búsqueda, egocéntrica y narcisista, no da fruto porque nunca reconoce en ninguna de las mujeres a un ser igual. Por ejemplo, en el momento del abandono del paraíso que brevemente había creado junto a Rosario, no se da cuenta de que es él quien está perdiendo, sino que invierte los papeles y la ve a ella en su aspecto de viuda solitaria, o sea, como alguien marcado por la falta (294).

Las dos (hu)idas del narrador protagonista coinciden con la temporada de las lluvias torrenciales que, a pesar del simbolismo, no se relacionan con la fertilidad: la primera, cuando se encuentra con el curador, quien le propone el cumplimiento de su esbozo creativo – buscar el instrumento primitivo – y la segunda, cuando abandona a Rosario ignorando su propuesta de tener un hijo. Quedarse en la selva con la mujer de su vida y aprender a tocar el instrumento primitivo son posibilidades que nunca se le ocurren al narrador protagonista. El curador, que tiene la función de la figura paterna (82), lo empuja hacia el viaje de búsqueda, simbolizada en el instrumento, pero queda decepcionado al final con su falta de responsabilidad, aunque el protagonista vuelve con la misión oficial cumplida. Rosario, quien por su parte juega el papel de la esposa y de la madre, también lo abandona negándose a participar en su infantil juego de la masculinidad.

Desde la perspectiva de la sexualidad masculina, el meollo del problema del narrador protagonista es su sensación de falta de virilidad. Como varones, se supone que los hombres son independientes y autosuficientes y que siempre tienen que estar listos para demostrar su hombría cuando sea cuestionada. De hecho, la sexualidad encabeza el pensamiento del narrador protagonista desde el principio de la historia cuando, al escuchar la propuesta paterna, encuentra en su esposa, y no en sí mismo, la razón de haber abandonado su investigación teórica del origen de la música: “Cuando agotamos los tiempos de la anarquía amorosa me convencí muy pronto de que la vocación de mi mujer era incompatible con el tipo de convivencia que

yo anhelaba” (83). Poco después hablará específicamente de su falta de virilidad y de la “peña hembra” que, como Sísifo, carga (125), haciendo así textualmente explícito lo que como hombre no puede reconocer: la relación entre su constante sensación de fracaso y su visión de la masculinidad:

A tal punto me hunden mis palabras, como dichas por otro, por un juez que yo llevara dentro sin saberlo y se valiera de mis propios medios físicos para expresarse, que me aterro, al oírme, de lo difícil que es volver a ser hombre cuando se ha dejado de ser hombre (87).

El problema se agudiza cuando está con Rosario y le preocupa fracasar frente a ella: “A cada paso temo ofenderla, molestarla, llegar demasiado lejos en la familiaridad o hacerla objeto de atenciones que pueden parecerle tontas o *poco viriles*” (177, énfasis mío). Su inseguridad le hace dudar inclusive de las prendas que lleva y que, de repente, le parecen “propias de hembras”. Para entender estas referencias es necesario recordar dos situaciones simétricas que se crean alrededor de la masculinidad del protagonista. Me refiero al triángulo sexual entre el narrador, Mouche y la pintora canadiense, y poco después, entre Mouche, Rosario y el narrador.

Mouche y el narrador conocen juntos a la pintora en el hotel durante el toque de queda que los mantiene encerrados. La mujer está descrita desde el filtro de la perspectiva de la voz narradora en términos ambiguos: “...de voz cantarina y grave, casi fea y sin embargo atractiva...” (123). Esta impresión inicial de repugnancia acompañada por cierta atracción sexual, adquiere tonos más negativos mientras más tiempo pasa Mouche con la pintora y mientras más se dedica el protagonista a deambular por el hotel recordando su niñez y adolescencia: “Por tercera vez volvía a encontrarme con esa mujer de cuerpo un tanto anguloso, cuyo rostro de nariz recta bajo una frente tozuda tenía una cierta impavidez estatuaría que contrastaba con una boca a medio hacer, golosa, de adolescente” (125). El narrador ya ha empezado a sospechar algo que ni siquiera es capaz de formular en palabras: una relación lésbica. Los elipsis narrativos merodean la idea, pero nunca se concretizan:

Mi impaciencia presente se debía a mi poca confianza en Mouche. [...] la creía capaz de las peores perfidias físicas... Yo no tenía en qué fundar mi suspicacia, mi eterno recelo; pero demasiado sabía que su formación intelectual, rica en ideas justificadoras de todo, en razonamientos-pretexos, podían inducirla a prestarse a cualquier experiencia insólita, propiciada por la anormalidad del medio que esta noche la envolvía. [...] no podía tolerar la idea de saberla allí, en aquel edificio habitado por la ebriedad, libre del peso de mi vigilancia. Todo era posible en aquella casa de la confusión, con sus bodegas oscuras y sus incontables habitaciones, acostumbradas a los acoplamientos que no dejan huella. (129)

A pesar de estas descripciones vívidas y sospechas bastante marcadas, cuando se trasladan a la casa de la pintora en Los Altos la voz narradora se

autoconvence de que antes no le había prestado mucha atención:

Debo decir que este personaje, al que no había prestado mayor atención en los días anteriores [...] se me estaba haciendo cada vez más irritante, desde la salida de la capital, a causa de su crecimiento en la estimación de Mouche. Quien me pareciera una figura incolora al principio se me iba afirmando, de hora en hora, como una fuerza contrariante. Cierta lentitud estudiada, que daba peso a sus palabras, orientaba las menudas decisiones que nos afectaban a los tres con una *autoridad*, apenas afirmada y sin embargo tenaz, que mi amiga acataba con una mansedumbre impropia de su carácter. (133, énfasis mío)

Parece que el narrador protagonista asocia la independencia de Mouche con su formación intelectual y que dentro de su economía sexual tanto la independencia como la autoridad no pertenecen al sexo femenino. Más tarde Rosario se va a describir en términos que corresponden a una mujer: como sumisa. Dentro de tal sistema de valores falocéntricos, el placer entre dos mujeres es aceptable sólo frente a la mirada masculina. En un momento le parece ver a las dos mujeres con

...un no sé qué de indiferencia fría ante todo, de suficiencia - como de gente que regresara de un viaje a dominios vedados -, que no les era habitual. [...] [S]ufría por algo mucho peor que los celos: la insoportable sensación de haber sido dejado fuera de un juego tanto más aborrecible por ello mismo. No podía tolerar la perfidia presente, la simulación, la representación mental de ese “algo” oculto y deleitoso que podía urdirse a mis espaldas por convenio de hembras. De súbito mi imaginación daba una forma concreta de las más odiosas posibilidades físicas [...] (135-6)

Lo que parece molestarle no es tanto la posible relación sexual entre dos *hembras* sino el hecho de que no estuviera incluido, de que podían disfrutar sin la mediación masculina. Esta es la razón por la que decide separarlas y llevarse a Mouche a la selva imponiendo su voluntad, sintiéndose como un *verdadero* hombre:

Fui informado de que aquí también se iba a observar durante varios días el toque de queda a la puesta del sol. Esa desagradable evidencia que vendría a estrechar más aún nuestra – para mí ingrata – convivencia con la canadiense, se me tradujo, de súbito en una decisión que venía a culminar todo un proceso de reflexiones y recapitaciones. [...] No me importaba lo que pensara Mouche: por vez primera me sentía capaz de imponerle mi voluntad. (140)

El segundo triángulo emblemático de la novela carpentieriana está formado alrededor del narrador protagonista, Mouche y Rosario. Al principio, cuando en el autobús Rosario se sienta junto a Mouche las dos

mujeres parecen comunicarse bien. Sin embargo, esta vez, el narrador quien acaba de imponer su voluntad a su compañera, está consciente de que él es el centro del interés de la nueva mujer no sólo porque cambian miradas y sonrisas (176), sino también porque la misión de Rosario está impulsada por un hombre: su padre enfermo por quien hace una larguísima travesía para llevarle una estampa de los Catorce Santos Auxiliares. A pesar del obvio interés que le muestra Rosario, el narrador protagonista todavía tiene dudas en cuanto a su masculinidad y necesita una prueba para autoconfirmarse. Sólo la repetición de la misma situación que lo impulsó a continuar el viaje puede satisfacerlo. La prueba necesaria se ofrece cuando Rosario ataca a Mouche físicamente durante un baño en un río. Como antes en el caso de Mouche y la pintora, cuando “algo oculto y deleitoso ocurría por convenio de mujeres”, lo que pasa entre las dos mujeres no cabe en el lenguaje. Se usa la misma estrategia del silenciamiento por parte del narrador protagonista que deja en una elipsis lo ocurrido entre Mouche y Rosario. El narrador reconstruye la situación del siguiente modo:

Mouche, que presume de la belleza de su cuerpo y nunca pierde la oportunidad de probarlo, la incita, con fingidas dudas sobre la madurez de su carne, a que se despoje del rafajo conservado por aldeano pudor. Luego, es la insistencia, el hábil reto, la desnudez que se muestra, las alabanzas a la firmeza de sus senos, a la tersura de su vientre, el gesto de cariño, y *el gesto de más* que revela a Rosario, repentinamente, una intención que subleva sus instintos más profundos. Mouche, sin imaginárselo, ha inferido una ofensa que es, para las mujeres de aquí, peor que el peor epíteto, peor que el insulto a la madre, peor que arrojar de la casa, peor que escupir las entrañas que parieron, peor que dudar de la fidelidad al marido, peor que el nombre de perra, peor que el nombre de puta. (211, énfasis mío)

Esta cita insinúa que “las mujeres de aquí” no están corrompidas por la formación intelectual que “podían inducir[la]s a prestarse a cualquier experiencia insólita” (129). Aún más interesante es que la cita supone la belleza de Mouche, necesaria para la posible seducción de Rosario y para la inminente venganza del narrador protagonista, aunque desde la introducción de Rosario en la narración, la belleza de Mouche se presenta como deteriorada y abyecta. Inmediatamente después de la prueba de lealtad de Rosario, el narrador se acuesta con ésta sin que a ninguno de los dos le importe la presencia de Mouche, quien se recupera del ataque anterior en la hamaca y está además sufriendo de malaria. Aún así el narrador protagonista necesita completar su sentido de masculinidad con el reconocimiento de su virilidad por parte de Mouche, quien, supuestamente, lo había traicionado con la pintora. Lo consigue cuando finalmente la despiertan con su acto sexual. Mouche grita, y Rosario, para que no haya dudas en cuanto a su posible solidaridad femenina, “dispara golpes a la hamaca con los pies para hacerla callar” (212). Esa noche el narrador protagonista se dormirá al lado de su

nueva amante a quien acaricia “con mano de amo” (212). Es importante notar que en la economía sexual falocéntrica y patriarcal, las mujeres son ingredientes necesarios, pero de ningún modo suficientes. Un hombre también necesita el deseo de otro hombre como confirmación del valor de su pertenencia. Este rol se cumple con la presencia de Yannes, quien quiere acostarse con Mouche sin saber que es de otro. Por supuesto, una vez establecido “el dueño” de Mouche, los dos hombres siguen como amigos.

Al comprobar su virilidad y su autoridad, al deshacerse de Mouche, quien era la única testigo de su último fracaso sexual en términos de la economía patriarcal, el narrador siente su masculinidad reconstituida en las Tierras del Caballo donde “parecía que el hombre fuera más hombre” (178):

[El 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 alardear en 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 machos de amansar al garañón relinchante y colear y derribar al toro, la bestia solar, haciendo rodar su arrogancia en el polvo. (178)

¿Por qué se llama a estas tierras, en las que la masculinidad se reconstruye, donde “el hombre fuera más hombre” (178), las Tierras del Caballo? La siguiente cita muestra, hasta qué punto se identifican el caballo y el hombre a través del poder sexual y cuánto añora el narrador protagonista “los juegos machos” que no puede jugar en las ciudades modernas:

Una misteriosa solidaridad se establecía entre el animal de testículos bien colgados, que penetraba sus hembras más hondamente que ningún otro, y el hombre, que tenía por símbolo de universal coraje *aquello* que los escultores de estatuas ecuestres tenían que modelar y fundir en bronce, o tallar en mármol, para que el corcel de buen ver respondiera por el Héroe sobre él montado, dando buena sombra a los enamorados que se daban cita en los parques municipales. (178, énfasis mío)

El crítico Mark I. Millington hace hincapié en que la identificación entre el hombre y el caballo se hace explícita cuando se introduce la idea del centauro (179). El discurso del narrador protagonista evita hablar abiertamente de la masculinidad y por eso no sorprende que, al igual que las referencias a la sospecha de una traición lésbica, la referencia al órgano sexual del caballo es elíptica, situada fuera del texto. Pero el caballo dotado por “aquellos” que no cabe en las palabras, está montado por el Héroe, completando así la imagen del Centauro y de la dominación. El ingrediente final de esta imagen narcisista de la potencia sexual masculina es la frase que invoca la presencia de los enamorados que prefieren sentarse en un parque bajo la “buena” sombra de los innombrables “cojones”.



¿Por qué fracasa el narrador protagonista después de haber encontrado su masculinidad en las Tierras del Caballo? ¿Por qué no alcanza el heroísmo vislumbrado en la imagen del Centauro? Rosario cumple casi todos los papeles que la economía patriarcal de la masculinidad requiere: “la hembra ‘sirve’ al varón en el más noble sentido del término” (213), lo rodea de cuidados; le trae de comer; ordeña las vacas para él; le seca el sudor con paños frescos; es atenta a su palabra, su sed, su silencio, su reposo; aparece como muda y, cuando habla, se disocia adoptando la perspectiva del narrador y transformándose en “tu mujer” (213); de modo que además de ser mujer-amante, su papel se extiende hacia mujer-madre y madre-naturaleza (Fama 186). En las palabras del narrador protagonista, se comporta “con una solicitud que me hace orgullecerme de mi condición de hombre” (213). Y cuando todo pareciera perfecto para el narrador protagonista, que finalmente ha encontrado el objeto de su deseo y empezado a escribir su composición “machihembrada” (275), hecha de proporciones perfectas de lo masculino y lo femenino, Rosario no cumple con el último requisito patriarcal: no quiere casarse. “Casarse es caer bajo el peso de leyes que hicieron los hombres y no las mujeres. En una libre unión, en cambio – afirma Rosario, sentenciosa – el varón sabe que de su trato depende tener quien le dé gusto y cuidado” (284). La transcripción condescendiente de las palabras de Rosario que hace el narrador protagonista, particularmente notable en la selección del adjetivo “sentenciosa”, muestra cuánto le molesta el rechazo de ella hacia algo que él mismo no está seguro de querer, pero es lo que asume está bajo su control exclusivo. Se siente “humillado” (284) por el rechazo de la mujer a cumplir con ese papel tan necesario para la confirmación de la economía patriarcal de la masculinidad. ¿Serán los ecos de una futura “formación intelectual” lo que está brotando dentro de esta mujer de repente “sentenciosa”, que hasta ese momento cumplía perfectamente los requisitos necesarios para cumplir el papel de “su mujer”?

El papel simbólico fracasado de que ella sea su esposa se traduce en la carencia literal de papel que se transforma en la “verdadera” causa de su vuelta a la modernidad. Como si la voz narradora abandonara el pensamiento analítico por el analógico y su propia causalidad, el significante “papel” se vuelve polisémico, semánticamente inestable.

La travesía del protagonista resulta ser edípica ya que al volver, la figura paterna que incitó todo el viaje queda decepcionada y la madre/esposa termina perdida. La impotencia y la esterilidad quedan cifradas en tres embarazos fracasados que marcan su travesía: Ruth, la esposa, resulta no estar embarazada de su hijo; Rosario lleva el hijo de otro hombre, y la simbólica semilla creativa que en un momento le pareció que “fue resembrada [...] y empezó a crecer...” (275) tampoco brotará, porque, sin los apuntes, no puede reconstruir la música de su composición. El acceso a la virilidad se ha perdido porque el imaginario masculino sustituyó el cuerpo de la mujer con el cuerpo textual simbólico.

El papel simbólico y literal quedará en blanco y ese “hijo” tan vivo en la imaginación del narrador protagonista nunca llegará a ser más que una creación frustrada: “Un joven, en alguna parte, esperaba tal vez mi mensaje, para hallar en sí mismo, al encuentro de mi voz, el rumbo liberador” (293). Su deseo se hace eco de otro, engendrado por un padre ansioso de crear y consecuentemente humillado, el padre de “Las ruinas circulares” de Borges que también quería un hijo sin la participación femenina. Vale la pena recordar que el primogénito del cuento puede dejar las ruinas sólo después de llevar a cabo la tarea masculina de la conquista: el mago le ordena plantar una bandera en la colina cercana para marcar simbólicamente el territorio. “Esa noche lo besó por primera vez y lo envió al otro templo cuyos despojos blanquean río abajo, a muchas leguas de inextricable selva y de ciénaga” (454). Ambos demiurgos fracasan en la creación del “Adán de los sueños”. En el caso de *Los pasos perdidos*, el cuerpo femenino – Rosario – queda identificado con el cuerpo textual – el papel en el que está inscrito (sembrado) el Treno que permanece en posesión de Rosario – perdido para siempre al lado de allá, accesible a los hombres como Marcos que sí lo supieron fertilizar.

Y es aquí donde este itinerario de la masculinidad de Carpentier vuelve al guión de la masculinidad construido en *La conquista del paraíso* de Subiela.

Rosario, quien para el narrador de *Los pasos perdidos* representa el continente – “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 y una peculiar anchura de la cadera” (147) – está cifrada en Iracema, cuyo nombre es anagrama de América. La canción popular brasileña que acompaña su presencia sensual en la película (“Si esta rua, si esta rua fosse mia / la mandava, la mandava enladrilhar, / la sembrava de pedrinhas de brilhantes, / so pra meu, so pra meu amor pasar”), hace eco del título de la novela de Carpentier y de la idea de una entrada posible al vedado mundo de la sexualidad telúrica encarnado en el cuerpo de la mujer. Sin embargo, la economía falocéntrica indica que la mujer misma no es dueña de su sexualidad: cuando Iracema, que es prostituta, hace el amor con Pablo por primera vez, le explica que “yo soy como soy porque el cuerpo me lo pide, por ninguna otra razón”. Antes de acostarse con ella, sin embargo, Pablo, como el narrador de *Los pasos perdidos*, tiene que probar su virilidad. Lo hace frente a otros hombres en el boliche local, arrancando a Iracema del abrazo milonguero de otro hombre. La prueba es absolutamente necesaria, porque el primer encuentro entre Iracema y Pablo resultó ser un fracaso en términos de la demostración de la hombría requerida para proteger a la mujer, cuyo nombre denotaba el continente. Me refiero al momento cuando el taxi que lleva a Pablo se detiene al toparse con Iracema, paralizada por el inminente ataque de una serpiente. Pablo todavía está revestido por las

marcas de su masculinidad fracasada por su divorcio y el cercano casamiento de su esposa con un 'viejo', y está sudando en su traje, medio sofocado por una corbata mucho más apropiada para la reunión de un publicista. En vez de protegerla a Iracema, Pablo se queda estupefacto, mirando cómo otro hombre, el taxista, desvía la atención de la serpiente con un palo. Sólo al despertarse de su estupor, ayuda al taxista y mata la serpiente con una piedra. Allí Iracema huye sin volver a mirarlo. La escena con la serpiente es comparable con el encuentro entre el narrador protagonista carpenteriano con el leproso que acaba de violar a una muchacha en Santa Mónica de los Venados. Se muestra incapaz de reaccionar, está paralizado, y otro hombre, Marcos, tiene que intervenir arrancándole el fusil y disparando al asaltante. En ambas situaciones fracasan los protagonistas en demostrar su hombría y proteger a las mujeres amenazadas.

El acceso a una masculinidad auténtica le estará vedado a Pablo hasta el encuentro con el padre. Hacía treinta años que no se habían visto y lo primero que el padre tenía que comprobar era la sexualidad correcta del hijo: "Cuando pensaba en vos, cómo serías ahora, tenía miedo que fueras marica, educado por tu madre." La duda homofóbica es el indicio de la angustia del falocentrismo patriarcal. Tal economía sexual basada en la masculinidad heterosexual asume la primacía de las relaciones homosociales, masculinas, que requieren la circulación de las mujeres como objetos de intercambio entre los hombres (Current 179). La normatividad de la ley del padre está ejemplificada en los términos del testamento paterno: viajar a la selva con cuatro hombres escogidos por el padre, en el barco (en cuya cubierta muere el padre), en busca de un tesoro, teniendo como guía el mapa diseñado por el padre. Justo antes de morir la figura paterna le pasa simbólicamente su masculinidad al hijo: "Ya ves, antes de morir todos nos volvemos maricones." Pablo lo besa, el padre muere, y en la escena siguiente el hijo comprueba su recién conseguida virilidad con la exitosa conquista de Iracema, con quien se acuesta en el mismo lugar en el que le había cerrado los ojos a su padre moribundo: la cubierta de la lancha que el progenitor le había dejado para penetrar la selva. La referencia a la genealogía patriarcal está cifrada en los nombres del padre y del hijo: Pedro y Pablo, homónimos de los dos apóstoles, representantes de la ley divina en la tierra, la piedra fundacional y el diseminador.

La cartografía del deseo paterno tiene fuertes ecos homosociales y el drama de la masculinidad se efectúa en la pantalla de lo femenino, a través de la conquista y rendimiento de un tesoro escondido en la selva. Entre todos los viajeros que Pedro escogió, su mejor amigo, Laureano – llamado El Español – es quien se encarga de buscar al hijo y animarlo para emprender el viaje. Es el único capaz de descifrar el mapa de Pedro y lo mantiene en su posesión hasta quemarlo justo antes del viaje para que no caiga en manos de otros. La historia de su relación con Pedro tiene sólo un ingrediente femenino: su difunta esposa polaca, con la que nunca compartió el mismo

idioma: “Yo no hablaba polaco y ella nada de español. Nos llevábamos muy bien.” Parece que ‘llevarse bien’ indica tener relaciones sexuales (que nunca resultan en un hijo), pero no otro tipo de comunicación, puesto que lo social proviene de la relación con Pedro. En este sentido, lo que Pedro le deja como herencia a su amigo es precisamente su propio hijo, Pablo, con quien ahora podrá emprender su última aventura, ya trazada en su mapa. Cumplirá su deseo por un breve instante fundando la ciudad de la que se proclamará regente. Más que todo, Laureano quiere repetir el destino de sus antepasados españoles que conquistaron el Mundo Nuevo. “Hace tres siglos con casco y espada hubiera sido un conquistador. Ahora con casco y con espada soy un gallego loco.” La hombría y la virilidad cifradas en la empresa conquistadora van más allá de la mera decoración provista por un casco y una espada: desposeído del poder y de la capacidad de controlar, al ver a su ciudad destruida y su sueño de repetir la empresa conquistadora hecho pedazos, el Español empieza su lento descenso. Como lo fue la muerte de Pedro, su fin es un lamento por la masculinidad fracasada: “Pero así terminamos todos los que no fuimos capaces de amar con cojones.” La voz enmarcadora del narrador, João, añade otro ingrediente de la masculinidad: “Laureano no se animó a matar. Entonces entendió cuál era la diferencia entre un bolichero y un conquistador.” Las normas de la masculinidad requieren el cumplimiento de ciertos roles y, al fracasar, el Español no tiene otra opción que morir en la cama. Como en el caso de su amigo Pedro, la última imagen que el espectador tiene es de los hombres yacientes, lo que indica una absoluta falta de actividad y carencia de poder, ingredientes imprescindibles de la normatividad masculina.

La masculinidad del segundo participante en la empresa, Teófilo, es aún más problemática dentro del esquema patriarcal. A diferencia de otros miembros de la expedición, no se relaciona sexualmente con las mujeres. En una escena emblemática, cuando una de las prostitutas recién llegadas a la ciudad fundada en el corazón de la selva demanda que Teófilo se acueste con ella, él la rechaza diciéndole que sólo pueden conversar. “Mi niño”, le dice la mujer, “yo hice el viaje porque había cuatro hombres. Usted es el cuarto. Yo soy la cuarta mujer.” Teófilo, visiblemente incómodo, responde: “No hay cuatro hombres” y huye para no aparecer nunca más. El día siguiente el grupo descubre un túnel que está lleno de víboras y ninguno de los hombres se atreve a entrar para buscar a Teófilo. Las serpientes son obvios símbolos fálicos que marcan el final de la existencia de Teófilo y que se pueden interpretar como una ratificación de su homosexualidad expresada en el rechazo de la confirmación de que había “cuatro hombres” en el grupo.

Marcos parece ser el único en cumplir las normas de la sexualidad masculina porque es capaz de matar y es utilitario y decidido: cuando se da cuenta de que nunca encontrarán el tesoro, se lleva las armas y las mujeres. Sin embargo, la venganza de João lo deja rengo, quitándole así un aspecto de su corporeidad masculina.

João, el narrador de la historia, resulta ser el único ganador entre toda la tripulación masculina. A diferencia de Laureano y Pedro, se niega a morir en la cama y pide a Pablo e Iracema que lo dejen sólo en las ruinas de la ciudad dos veces fundada y destruida. Lo encuentra un helicóptero y así se salva. Como un verdadero macho halla a Marcos y ejecuta su promesa de vengarse. Su victoria es pírrica porque ni su cuerpo incapacitado le permite ser dueño del boliche que Laureano le había dejado a Iracema, ni su vejez le permite ser el “hombre” de su familia. La última prueba de su masculinidad era vengarse de Marcos, pero después de hacerlo se vuelve un viejo asexuado, formando una extraña familia con Iracema y su recién nacido hijo Pablito. Es una unión en la que Iracema tiene que tomar las decisiones relacionadas con el negocio, con su hijo y con su vida, mientras que João, el abuelito bonachón, se vuelve un narrador mítico, atemporal y fuera de los límites impuestos por el sistema falocéntrico. No hay que olvidar que su discurso empieza con la siguiente ambigüedad: “Mi madre era brasileña y mi padre argentino pero ellos nunca se pusieron de acuerdo si yo había nacido de este lado o de aquel otro”. Y cuando luego concluye burlescamente que es internacional, la palabra se podría tomar también como definición de alguien que está no sólo entre dos territorios nacionales, Brasil y Argentina, sino también entre el territorio regido por la reglas patriarcales y matriarcales. La narración de João no viene ni del mundo femenino, encarnado en la madre brasileña, ni del masculino, cifrado en el padre argentino, y por eso es el único que puede relatar imparcialmente la historia de la masculinidad. Vale la pena recordar que el narrador protagonista de *Los pasos perdidos* intuye que la solución a su inmanente pérdida está en la escritura de una composición “machihembrada”, que su *magnum opus* polifónico habría contenido proporciones perfectas de lo masculino y lo femenino (275). Tal vez si no hubiera relatado su historia de “los pasos perdidos” sólo desde su perspectiva omnisciente, sino con la participación de las voces de Rosario, Mouche o Ruth, habría resultado creador de un texto polifónico, machihembrado.

Pablo, el eco del protagonista carpentieriano, vuelve a la ciudad de la que había salido unos meses antes, para “arreglar unas cosas”. El último plano de la película lo muestra en un frustrado intento por escribir. Levanta la vista hacia los invisibles espectadores, pero alguien le cierra la puerta. La vuelta al mundo del que acaba de salir parece ser imposible.

Como el narrador anónimo de *Los pasos perdidos*, Pablo queda con la página en blanco, impotente para procrear las huellas de su identidad, para traducir su deseo en palabras. Su hijo, inscrito en los registros de nacimiento como “de padre desconocido” ni siquiera tendrá su herencia cifrada en un mapa, en un itinerario de deseo. Estar lleno de sí mismo no parece ser suficiente ni para crear ni para procrear exitosamente.

Iracema, la personificación de América y su naturaleza indómita, triunfa al final de la travesía hecha por la masculinidad fracasada: es dueña

de un negocio y tiene una familia no tradicional, compuesta por ella, un abuelo y un niño. En otras palabras, sin representantes propiamente masculinos, vive en una unión no regida por el sistema falocéntrico. Como en el caso de las protagonistas de *Los pasos perdidos*, su situación mejora al final de la travesía. Un vistazo es suficiente para comprobar que, mientras el narrador de la novela de Carpentier fracasa en su búsqueda de una identidad más completa, las mujeres dan un paso positivo hacia su autodescubrimiento. Ruth es finalmente capaz de tomar la decisión de acabar con la repetición del papel que la mantenía en el círculo vicioso de una identidad que la hacía infeliz: no desempeñará el papel impuesto y escrito por el otro, ni en el drama teatral ni en el de la vida. Mouche vuelve a la ciudad y le cuenta al público ansioso de escuchar las travesías de otros la verdad de lo sucedido en la selva. Además, recupera su atracción sexual frente al hombre que la había abandonado y traicionado. Rosario, por su parte, ha encontrado a un hombre capaz de darle un hijo.

¿Y los hombres? ¿Las personas y los personajes masculinos? Parece que la historia que he tramado y trazado indica cierto desplazamiento de las relaciones simbólicas centradas alrededor de la figura paterna como emblema de la autoridad (Braidotti 16). La pregunta que resta es: ¿en qué dirección puede ir una sociedad que ha perdido el centro organizado alrededor de la figura paterna? La masculinidad no resulta ser ni inmortal ni transcendente sino más bien marcada por un sinnúmero de f(r)icciones. Pero, tal vez esto sea porque el hilo de Ariadna que sirvió de guía en este laberinto de la masculinidad, esta vez no estuvo en las manos de Teseo sino en las mías.

### OBRAS CITADAS

Bederman, Gail. *Manliness and Civilization. A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1995.

Borges, Jorge Luis. "Las ruinas circulares". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 451-455.

\_\_\_\_\_. "El sur". *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 525-530.

Braidotti, Rosi. *Patterns of Dissonance*. Cambridge: Polity Press, 1991.

Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Ed. Roberto González Echevarría. Madrid: Cátedra, 1985.

\_\_\_\_\_. "Habla Alejo Carpentier" *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de investigaciones literarias, 1977. 15-55.

Current, Michael. "Melancholic Modernity: The Hom(m)osexual Symptom and the Homosocial Corpse". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Vol 6, No. 2+3, 1994, 174-198.

Fama, Antonio. "Proceso de individuación y concepto del ánimo junguiano en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. III, No. 2, Invierno 1979, 183-188.

González Echevarría, Roberto. "Introducción". *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985. 11-53.

Leante, César. "Confesiones sencillas de un escritor barroco" *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. La Habana: Centro de investigaciones literarias, 1977. 57-70.

Lévi-Strauss, Claude. *Tristes Tropiques: An Anthropological Study of Primitive Societies in Brazil*. Trans. John Russel. New York: Atheneum, 1969.

Márquez Rodríguez, Alexis. Ed.: Alejo Carpentier. *Los pasos recobrados: Ensayos de teoría y crítica literaria*. Caracas: Ayacucho, 2003.

Millington, Mark I. "Gender Monologue in Carpentier's *Los pasos perdidos*". *Modern Language Notes*. 111 (1996) 346-367.

Nouzeilles, Gabriela. "El retorno de lo primitivo. Aventura y masculinidad". *La naturaleza en disputa: Retóricas del cuerpo y el paisaje en América latina*. Comp. Gabriela Nouzeilles. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2002. 163-186.

Sendrós, Paraná. *Eliseo Subiela*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1993.

Subiela, Eliseo. *La conquista del paraíso*. Guión y dirección. Texto transcrito de la visión del filme. Buenos Aires: CineVisión SRL, 1980.

\_\_\_\_\_. "Correspondencia personal". 3/10/2004.

Valenzuela, Luisa. "Cuarta versión". *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 1998. 205-247.