

ANTONIO BENÍTEZ ROJO

LA ISLA QUE SE REPITE

el Caribe y la perspectiva posmoderna

EDICIÓN AL CUIDADO DE
RITA MOLINERO

Editorial Plaza Mayor

Prohibida la reproducción total
o parcial de este libro, por cualquier medio,
sin previo consentimiento escrito de su editor.

La isla que se repite

Edición: Rita Molinero

Producción editorial:

Marcos Pastrana

Eva Cruzová

Félix Joaquín Rivera

Fotografía de cubierta (Baile sobre botella):

Hilda Otaño Benítez

PRIMERA EDICIÓN REVISADA, 2010

© ANTONIO BENÍTEZ ROJO, 2010

© EDITORIAL PLAZA MAYOR, INC., 2010

Avenida Ponce de León #1500

Local 2, El Cinco

San Juan, Puerto Rico 00926

Apartado Postal 3148

Guaynabo, Puerto Rico 00970-3148

E-mail: ventas@editorialplazamayor.com

www.editorialplazamayor.com

ISBN 13: 978-1-56328-294-2

ISBN 10: 1-56328-294-1

Impreso por: Panamericana Formas e Impresos S.A.

Impreso en Colombia

Printed in Colombia

Carpentier & Harris: exploradores de El Dorado

Años atrás, en su conocido ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, Alejo Carpentier rechazaba para nuestra narrativa el modelo de construcción de la novela naturalista francesa de fin de siglo, en tanto que “escoger un ámbito determinado, documentarse acerca de él, *vivirlo* durante un tiempo, y ponerse a trabajar a base del material reunido”.¹⁴¹ Y a continuación agregaba:

La debilidad de este método está en que el escritor que a él se acoge confía demasiado en su poder de asimilación y entendimiento. Cree que con haber pasado quince días en un pueblo minero ha entendido todo lo que ocurría en ese pueblo minero. Cree que con haber asistido a una fiesta típica ha entendido los móviles, las razones remotas, de lo que ha visto [...] No pretendo insinuar con ello que nuestros novelistas carecen de cultura suficiente para establecer ciertas relaciones de hechos ni para alcanzar ciertas verdades. Pero lo que sí afirmo es que el método naturalista-nativista-tipicista-vernacular aplicado, durante más de treinta años, a la elaboración de la novela latinoamericana nos ha dado una novelística regional y pintoresca que en muy pocos casos ha llegado a lo hondo —a lo realmente trascendental— de las cosas (p. 11).

Podría pensarse que Carpentier excluía sus obras de este pronunciamiento crítico. Pero no es así. Sus reparos iban también, expresamente, contra su primera novela, *¡Ecue-Yamba-O!* (1933): “...al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación” (p. 12).

Salta a la vista que estos reparos igualmente obrarían contra su segunda novela, *El reino de este mundo* (1949), nacida tras una corta visita a Haití en 1943. También obrarían contra una de sus novelas mayores, *Los pasos perdidos* (1953), cuya factura, como se sabe, estuvo vincula-

da a la de *El libro de la Gran Sabana*, texto inconcluso en que Carpentier pensó plasmar las experiencias acumuladas en una excursión aérea sobre el alto Caroní y la región del Roraima (1947) y un breve recorrido por el Orinoco (1948).¹⁴² Así, *Los pasos perdidos* no sólo comparte la temática de la selva con novelas como *La vorágine* y *Canaima*, sino también sus modelos de construcción, derivados en gran medida de la novela naturalista francesa.

Es interesante observar cómo Carpentier, en su crítica, parece aludir directamente a *Los pasos perdidos*. Al censurar la superficialidad de la llamada “novela de la selva”, dice: “Conozco a muchos de sus autores. Sé cómo reunieron su ‘documentación’. *Alguno hay que ha escrito una novela de la selva asomándose a ella durante un par de días*” (p. 12). Las palabras que he subrayado se refieren probablemente a sus propias “exploraciones” selváticas, las cuales fueron recibidas con burla por algunos escritores de Caracas.¹⁴³

Pero lo que resulta inesperado en el ensayo de Carpentier es que el método que propone a continuación es el del “viaje a la ciudad”, a la manera de los recorridos de Joyce por las calles de Dublín. Esto es, después de cancelar la estrategia que le sirviera para escribir sus tres primeras novelas y, de paso, para alcanzar su noción de “lo real maravilloso”, nos sugiere ahora tomar la ruta del viaje urbano que él mismo siguiera en su cuarta novela, *El acoso* (1956).

Llegado a este punto, resulta claro que el ensayo de Carpentier parte de una reflexión sobre sus propias experiencias de viajero/novelistas. Pero, ¿es una verdadera solución tal viaje a través de la ciudad? Veamos la conclusión de Carpentier:

Dos años había vivido yo en Caracas y aún no entendía a Caracas. Para entender a Caracas no basta con pasear sus calles. Hay que vivirla, tratar cotidianamente durante años, con sus profesionales, sus negociantes, sus tenderos; hay que conocer a sus millonarios, tanto como a las gentes que viven en sus míseros cerros; hay que saber de los rejugos de la clase castrense; hay que haber visitado el viejo palacio de Miraflores, descubriéndose, con asombro, que su decoración interior [...] es obra de Vargas Vila (pp. 12-13).

Así, la ciudad resulta tan inaccesible como la selva, si no lo es más, cosa que el mismo Carpentier reconoce: “...nuestras ciudades, por no

haber entrado aún en nuestra literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas” (p. 12). Esto —siguiendo la línea de razonamiento de Carpentier— cerraría también las puertas al método del cual surgió *El acoso*. Entonces, ¿qué queda? Un último intento:

Dejar los personajes en libertad, con sus virtudes, sus vicios, sus inhibiciones [...] partiéndose de la verdad profunda que es la del escritor mismo, nacido, amamantado, criado, educado en el ámbito propio [lo cual descarta el método de *El siglo de las luces* (1962), su última novela en esa fecha], pero lúcido únicamente a condición de que desentrañe los móviles de la *praxis* circundante. *Praxis* que, en este caso, se identifica con los contextos de Sartre. Contextos que cabe enumerar aquí, aunque la enumeración tenga mucho de Catálogo de Naves, de Catálogo de Caballos de la Conquista (p. 19).

No obstante, pronto leemos que la adopción del método sartreano cuyos “contextos” —políticos, económicos, culturales, etc.— ridiculiza un tanto Carpentier al compararlos con catálogos atrabiliarios tampoco conduce a la definición veraz de la realidad latinoamericana. Lo que ocurre —concluye Carpentier— es que las gentes de nuestras tierras aún no han cuajado y se hallan todavía “en espera de una síntesis— aún distante, situada más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben” (p. 19). De modo que, para Carpentier, la problemática de nuestra novela reside afuera de ésta, es decir, en sus referentes latinoamericanos. El problema se resolvería en algún momento vago del futuro, cuando las dinámicas caóticas de nuestro espectro sociocultural se ordenen en una “síntesis” que pueda ser leída, interpretada y representada textualmente por los escritores latinoamericanos y caribeños.

El viaje al *allá*

Naturalmente, hoy resulta fácil concluir que Carpentier —al menos en 1964, fecha de su ensayo— seguía un criterio erróneo al enjuiciar nuestra novela e incluso su propia obra. En los años inmediatos estallaría el *boom* de la llamada “nueva narrativa latinoamericana”, echando por tierra su pesimismo. No hubo que aguardar por la improbable síntesis sociocultural que él situaba “más allá del término de las vidas de los

que ahora escriben”, para que se produjera en la América Latina y en el Caribe una novelística de primerísima calidad que hallaría numerosos lectores en todo el mundo. Hay que convenir que si entendemos que una novela dada merece un adjetivo, digamos la etiqueta de infame, subversiva, tremenda, cursi (son opiniones que solemos emitir), lo hacemos a través de criterios que no entran a juzgar su autoridad referencial en términos antropológicos o sociológicos, como proponía Carpentier. En la actualidad se da por sentado, de modo más o menos general, que no hay razones de peso para subordinar el lenguaje de la novela a algún otro lenguaje. Las épocas del metadiscurso racionalista, de los titánicos sistemas propios del romanticismo y de la manía seudocientífica del pensamiento positivista parecen cada día más lejanas. Para mí resulta suficientemente claro, como dije en el capítulo anterior, que una parte del mundo comienza a dejar atrás la llamada “modernidad” y se adentra en una nueva e imprevista era que se define como “posmoderna”, justamente en términos de una actitud de incredulidad con respecto a la vigencia de cualquier metadiscurso.¹⁴⁴ En ese sentido, a muchos nos resulta hoy banal buscar la legitimación del discurso de la novela por vía de referirlo a alguna de las grandes fábulas filosóficas, económicas o sociológicas del pasado. Estamos en los tiempos del *blow up*. Los términos “unidad”, “coherencia”, “verdad”, “síntesis”, “origen”, “legitimidad”, “contradicción dialéctica” y otros semejantes se desmantelan en el silencio de las computadoras y de los laboratorios postindustriales mediante la operación de cuadrricularlos y ampliar luego cada cuadrícula como si fueran fotografías. Se alcanza un punto en que la representación “original” se deshace —siempre se deshace—, y entonces se procede a escrutar los dispersos granos de color, sus regularidades ocultas y, sobre todo, las de los espacios vacíos que separan a estos granos; esto es, la nada. Todo parece volverse ficción, juego, experimentación. Para muchos, es el signo de una nueva época.

Es evidente, por otra parte, que todo libro de viajes, género muy anterior a la novela que fundara Herodoto con sus *Historias*, parte de un modelo cercano al que sistematizó la novela naturalista francesa. Es evidente también que notables trotamundos como Marco Polo, Colón, Pigafetta, “confiaron demasiado en su poder de asimilación y entendimiento”, como dice Carpentier. Sin embargo, los hondos problemas

semiológicos que encontraron en sus travesías y aventuras no han restado lectores a sus obras, las cuales no sólo alcanzaron vigencia en algún lugar del pasado, sino que todavía hoy, a través de una lectura próxima a la de la novela, las disfrutamos con curiosidad y placer.

El libro de viajes actual no ha perdido el encanto que tuvo su predecesor de antaño. Tomo como ejemplos los relatos de Cousteau y las abundantísimas reconstrucciones de las jornadas de los antiguos peregrinos, de las caravanas transcontinentales, de los misteriosos navegantes que poblaron islas desiertas, de los grandes exploradores y conquistadores del pasado. Igualmente, sigue interesando el texto que intenta descubrir por medio del viaje al ser que habita una zona cultural distinta a la nuestra, una sociedad “otra”. Entre los numerosos libros de estos viajeros de hoy, quisiera detenerme en uno, más que nada por las relaciones que establece con el ensayo de Carpentier que hemos visto. Hablo del libro donde Roland Barthes narra su visita al Japón. Dice Barthes en una suerte de breve prefacio que aparece bajo el título “Allá” (“*Là-bas*”):

Si quisiera imaginar una nación ficticia, pudiera darle un nombre inventado, tratarla abiertamente como un objeto novelístico, crear una nueva Garabagne, de manera de no comprometer a ningún país real [...] Pudiera también —aunque en modo alguno pretendiendo representar o analizar la realidad— aislar en algún lugar del mundo (*allá*) un cierto número de formas (un término empleado en lingüística), y a partir de estas formas construir deliberadamente un sistema. Es este sistema lo que llamaré: Japón.¹⁴⁵

Podríamos decir que Barthes se ha curado en salud al establecer de antemano las enormes limitaciones de su texto a los efectos de describir, representar o comentar propiamente la sociedad japonesa actual. Creo, sin embargo, advertir otras intenciones en las palabras de Barthes, tal vez un irónico comentario deconstructivista. Si nos acercamos a su noción “*allá*”, vemos que ésta intenta re-velar la experiencia del viajero que salta fuera de *su* espacio para caer en el espacio del Otro, cuyos códigos presupone que no puede descifrar. La noción reclama una paradoja: que el viajero “lea” los signos de este espacio sociocultural distinto al suyo, opacos para él, y que, tomando de aquí y de allá, se forme juicios sobre el mismo. Estos juicios, después de ser articulados con

toda deliberación, constituirán un nuevo sistema, necesariamente ficticio, que el viajero tratará de narrar a través de un vehículo que se presta a toda suerte de complicidades y manipulaciones pero que, en un final, no conduce a otro sitio que a sí mismo: la escritura.

La noción "allá" encierra la siguiente ironía: da igual que el viajero sepa que no sabe o que no sepa que no sabe el código del Otro. En el primer caso el texto resultante podría ser una deconstrucción de sí mismo —como lo es el de Barthes—, y en el segundo caso será un texto que, ingenuamente, pretenderá erigirse en representación del sistema del Otro. Esto es, en ninguno de los casos el informe del viajero comunicará una imagen virtual del referente. Y esto no sólo porque su lectura ha sido necesariamente equívoca, sino también, sobre todo, porque la consecuencia de ella ha sido un *texto*, es decir, un significante insuficiente para significar al Otro. De ahí que Barthes proponga en primer término "imaginar una nación ficticia" y "tratarla abiertamente como un objeto novelístico". En el fondo da igual, puesto que "allá" obra sobre toda posible escritura sin exclusión de géneros y retóricas. En efecto, tanto el reportaje como la crónica, la relación, el libro de viajes, la carta, el diario, la biografía, la historiografía, en fin, la novela, se hallan a una distancia irreparable, *allá*, de las puertas del Otro; o como concluye Carpentier en su lúcida inocencia: "más allá del término de las vidas de quienes ahora escriben".

Recuerdo el texto de una empinada señora inglesa, una tal Mrs. Houston, que viaja a La Habana hacia 1840. En su libro afirma enfáticamente que las frutas cubanas son nauseabundas, aunque jamás condescendió a probarlas. Su juicio radical se basaba en que, además de comerlas las personas del lugar, las comían los puercos. Es justo ahí, en esa lectura obviamente equívoca, donde reconocemos a Marco Polo, a Colón; también al Quijote. Pero en última instancia no estamos en mejor posición que ellos. Para ellos, para nosotros, el sistema del Otro siempre estará *allá*, puesto que el acto de su lectura supone a su vez el acto, consciente o no, de proyectar *nuestra* significación hacia el significante en fuga del Otro, llámese éste Japón, América, El Dorado, mito, novela... En resumen, Barthes nos advierte que su libro de viajes será tan arbitrario, tan ficticio, tan *suyo*, como cualquier otro que se hubiera escrito o se escribiera. Hay que convenir en que este singular atributo da

forma a una incertidumbre nada reciente, ya visible, por ejemplo, en la aporía de Aquiles y la Tortuga: la meta —el significado del Otro, la suma total del movimiento de todas sus significaciones se halla en un punto siempre inalcanzable, al borde del infinito, *allá*, en un espacio que se desplaza continuamente del acá al allá, de lo posible a lo imposible.

El Camino de Palabras

La perplejidad del escritor que viaja con lucidez al mundo del Otro, la desazón de nombrar deliberadamente lo que sabe que reside fuera de sus posibilidades, marca de alguna manera su escritura. Pienso que Carpentier —cuya única limitación fue entender nuestra novela como inmadura sin caer en la cuenta de que toda novela, todo texto, es por fuerza inmaduro, y que tal regularidad nada tiene que ver con su calidad estética— es uno de los grandes autores contemporáneos en cuyos textos esta tensión del *allá* se hace más manifiesta. Atrapada su biografía entre Europa y América, se acerca a las islas y selvas de una manera que recuerda a la de Moisés ante la Tierra de Promisión, incluso a la del Colón de su última novela;¹⁴⁶ esto es, como “descubridor” de un mundo *suyo* que ha sido ya preconcebido, ya pensado, ya imaginado, ya deseado por Europa. Su estilo barroco más representativo —fórmula que probó ser muy eficaz para romper con el naturalismo nativista— tiene su origen casi confeso en el espacio delimitado por la exigencia propia de reencarnar una suerte de “Adán nombrando las cosas” (p. 39) y, del otro lado, la inquietante certidumbre de que la pérdida de *su* Paraíso había acarreado también el castigo de olvidar el verdadero nombre de las cosas. No debe verse en el barroco carpenteriano una voluntad de ornamentación; tampoco una evasión o una ruptura desinteresada con el criollismo. Para Carpentier la realidad americana, incluso la cubana, es sólo parcialmente suya. En su discurso descriptivo, ya sea de índole ensayística (como *La ciudad de las columnas*) o de ficción (como *Los pasos perdidos*), hay mucho del estupor del viajero que se presta a sitiar la ciudadela del Otro. Tal estado de ánimo lo lleva, recuérdese, a elaborar su noción de “lo real maravilloso” después de su contacto con los códigos des-ordenados de Haití. Pero, sobre todo, lo impele a nombrar

cosa tras cosa a modo del explorador que marca señales, para no extrañarse, en los troncos de los árboles que va dejando atrás de sus pasos. El barroco de Carpentier es revolucionario en tanto que asume su propia marginalidad formal, pero al mismo tiempo es un derrotero; la representación textual del laberinto que lleva al centro huidizo de su Otriedad caribeña; es el hilo de Ariadna que, por haber sido tendido (nombrado), puede franquearle el camino de retorno al lado de *acá* de su deseo (Europa) después del viaje fallido al lado de *allá* de éste (América). Pero, claro, al fin y al cabo hijo también de América, Europa tampoco puede ser su destino final, y su deseo de identidad oscilará siempre entre los aspectos de Juan el Romero y Juan el Indiano, entre el Musicólogo y Rosario, entre Víctor y Sofía, entre el Arpa y la Sombra. Su barroco no es el metalenguaje desahogado y turbulento de la voluta; es vectorial, metonímico, una suma lineal de agregados; es la constancia de su ruta existencial, de su oscilación pendular entre dos mundos; es, sobre todo, el Camino de Palabras que intenta comunicar a Europa con América, a su Europa con su América en tanto Otriedad. Ciertamente que es un camino que puede abrirse a la aventura (como el discurso retrógrado y mágico de *Viaje a la semilla* —el cual observaremos de cerca más adelante— o los viajes de los protagonistas de “El Camino de Santiago”, “Semejante a la noche”, *Los pasos perdidos*, *El acoso* y *Concierto barroco*), pero al final siempre se regresa, como Colón, al punto de partida, a la antesala del laberinto, al lado seguro, estadístico si se quiere, que linda con la senda engañosa que conduce al caos. El viaje a su Otriedad caribeña tiene algo de riesgo calculado, y en este elemento de cautela, propia de Ulises y de Teseo, tal vez radique la diferencia entre su barroco y el de otros escritores del Caribe, digamos Lezama Lima, García Márquez, Sarduy, Cabrera Infante, Arenas, el olvidado Enrique Bernardo Núñez o el guyanés Wilson Harris, cuya obra comentaré en breve.

Claro está, el Camino de Palabras entre Europa y América resulta más confiable si se tiende de modo paralelo a la travesía de algún prestigioso explorador. Esta precaución lleva a Carpentier a adoptar, a manera de cartografía y útiles de navegación, la retórica autorizada de aquellos que lo precedieron. Así, *El reino de este mundo* debe bastante a las observaciones de Moreau de Saint-Méry; *El siglo de las luces*, a la perspectiva científica y política de Humboldt; *El arpa y la sombra*, a los

papeles de Colón, y *Los pasos perdidos*, al libro de Richard Schomburgk sobre la Guayana.¹⁴⁷ Aquí me interesa detenerme en este último caso. Como se ha demostrado, *Los pasos perdidos* no sólo incluye versiones de varios pasajes del libro de Schomburgk, sino también apropiaciones de su actitud semántica ante una naturaleza no sistematizada, no del todo comprensible.¹⁴⁸ Carpentier desea que el texto de su novela tenga garantizado el viaje de regreso, y, para ello, en vez de acudir a metáforas demenciales que lo extraviarían irrecuperablemente en el laberinto que circunda al Otro, opta por reinventar la selva por la vía de la reelaboración del lenguaje romántico de Schomburgk.

Pero, ¿por qué Schomburgk y no Humboldt, sobre todo si se tiene en cuenta que el recorrido de Carpentier por el Orinoco fue parte del viaje de Humboldt y no del viaje de los hermanos Schomburgk? Coincido con González-Echevarría en que el texto de Richard Schomburgk —no así el de su hermano Robert—¹⁴⁹ es mucho más literario que el de Humboldt, y por tanto un modelo de retórica más conveniente a *Los pasos perdidos*. Pero hay algo más. Para Humboldt la naturaleza americana es, sencillamente, la parte de la Naturaleza, parte del metadiscurso cósmico en el cual creía y al cual reducía todo otro discurso. Para Humboldt la Gran Sabana no era más que un párrafo de su obra *Cosmos*. Su viaje por el Orinoco no era para él un “descenso” al caos o una recuperación del Paraíso Terrenal o un retorno al cuarto día de la Creación. Humboldt, a diferencia de Carpentier, no viaja para visitar el lado de *allá* de su identidad, sino para establecer estadísticamente que la naturaleza es una máquina de relojería que, si bien inmensa y compleja, puede ser desmontada y comprendida. Casi se podría decir que Humboldt no viajó por las Américas, sino que las islas, las selvas, las montañas y los ríos viajaron por él. Su viaje no es un proyecto para dialogar con el Otro, puesto que las palabras de éste ya han sido previstas por él (por su razón). Cuando entra al Orinoco por un sitio poblado de jaguares y grandes reptiles y saurios, su guía compara el lugar con el Paraíso. Pero Humboldt no se deja impresionar por la apariencia virginal y salvaje del paraje, y a continuación, a manera de respuesta, hace un comentario irónico sobre las “bondades” de aquel paraíso. Más tarde, cuando llega al Río Negro y se adentra en la legendaria región de las amazonas, opina que el territorio podría desarrollarse económicamente a través de un sis-

tema de canales que permitiera el comercio con la costa caribeña, lo cual arrancaría un gruñido de protesta al protagonista de *Los pasos perdidos*. Hablando ya de la leyenda de las amazonas, diría que los primeros viajeros europeos tenían la tendencia a vestir los sitios remotos del Nuevo Mundo con el ropaje mítico que los clásicos griegos ponían a las tierras exóticas. En resumen, en la obra de Humboldt, por más que se busque, jamás se encontrará el estremecimiento de “lo sublime” ni la epifanía de “lo real maravilloso”.

En realidad, la diferencia que hay entre la prosa de Humboldt y la de Schomburgk se debe a las distintas fechas en que hacen sus respectivas exploraciones. Entre el viaje de éste y el de aquél median cuarenta años de romanticismo. La voz que narra *Voyage aux régions équinoxiales* conserva mucho de la ecuanimidad y disciplina de la prosa científica neoclásica. De otra parte, la voz que nos cuenta *Travels in British Guiana* es decididamente romántica, y por tanto conviene mejor al espíritu neorromántico de *Los pasos perdidos*. Veamos la lectura que Carpentier hace de Schomburgk en uno de los capítulos publicados de *El libro de la Gran Sabana*. Dice Carpentier:

Quando Sir Richard Schomburgk [...] alcanzó la base del Roraima, en 1842, se declaró abrumado por su insignificancia ante “lo sublime, lo trascendente, implícito en esa maravilla de la naturaleza”. Con retórica de hombre que llamara Hamlet a su sirviente negro, y que ante los arekunas coronados de hojas pensara en la selva de Birman marchando sobre Dunsinane, el romántico descubridor afirma que “no hay palabras para pintar la grandeza de este cerro, con sus ruidosas y espumantes cascadas de prodigiosa altura”.¹⁵¹

En otro capítulo publicado de su inconcluso libro de viajes, Carpentier vuelve a citar a Richard Schomburgk:

Richard señala, con sentimiento, “que por no haber conocido delicadezas amorosas de una pareja de *psittacus passerinus*, los poetas alemanes eligieron erróneamente los arrullos de dos palomas como símbolo de idilio”. Más adelante, alcanzan un lugar que llaman “el paraíso de las plantas”.¹⁵²

He ahí algunos de los fuertes antecedentes románticos a la prosa carpenteriana de *Los pasos perdidos*. Pero, como dije, se trata de un

lirismo a la europea, de un lirismo construido con giros y adjetivos ya acuñados, el cual impone el significado de Europa al significante de América de modo deliberado. Es el Camino de Palabras a lo largo del cual se marcha y se retrocede sin peligro de perder el pie y caer en los abismos turbulentos de la muerte poética.

El viaje a El Dorado

Quizá se piense que niego de plano la “caribeñidad” de Carpentier. Todo lo contrario. Lo único que intento es diferenciarla de otras formas de experimentar el Caribe. A mi modo de ver, el discurso carpenteriano es una entidad ambivalente que, aunque controlada por la presencia indesplazable de Europa en tanto origen cultural del Padre, cumple una de las peculiaridades más visibles del discurso narrativo caribeño. Me refiero a que una de las regularidades que se observan con mayor claridad y frecuencia en la novela caribeña es la reiteración del tema que se ha dado en llamar “búsqueda de la identidad” o “búsqueda de las raíces”. Esta dinámica ha sido observada por la crítica desde múltiples ángulos y, por lo tanto, no es mi intención aquí entrar a comentar lo que inevitablemente sería una historia de la novela del Caribe. Baste recordar que este empecinado discurso en pos del reencuentro del Ser dividido, o mejor, en pos de un territorio utópico en cuya Arcadia sea posible la reconstitución del Ser, podría explicarse por la reconocida fragmentación sociocultural que, como consecuencia de la Plantación, experimenta todo hombre y mujer del Caribe.

Ahora bien, esta búsqueda que suele emprender la novela caribeña recuerda mucho a lo que fue la búsqueda de El Dorado. Como ésta, se lleva a cabo a través de toda una diversidad de rutas y de modalidades de viajar hacia un hipotético centro u origen. Este punto imaginario, construido por el deseo, no es estático ni localizable, sino que siempre se halla en continuo desplazamiento, como observara Humboldt al cotejar las rutas de las distintas expediciones en persecución de El Dorado. Es *allá*, en esa zona fugitiva, donde el Ser caribeño, violentamente fragmentado y desterritorializado, intuye que puede reencontrar su perdida forma. Tal es el tesoro inagotable que se anhela hallar en este lugar mítico y, a la vez, utópico.

Todo intento más o menos serio de novelar desde el Caribe —*Los pasos perdidos*, *Paradiso*, *Cien años de soledad*, *Tres tristes tigres*, *De donde son los cantantes*, *Cubagua*, *Cuando amaban las tierras comuneras*, *La guaracha del Macho Camacho*, *El mundo alucinante*, *La noche oscura del Niño Avilés*, *Los pañamanes*, etc.— implica por la general esta búsqueda. No obstante, como ocurre en la larga historia de las expediciones a El Dorado, hay viajeros/escritores que regresan de la aventura afirmando su imposibilidad. Se trata de viajeros cuya extrema lucidez teórica los previno de adentrarse por la senda engañosa, saturada de espejismos poéticos, que aparece en la jornada. Son viajeros epistemológicos al estilo de Barthes. Hay una segunda categoría que, como Felipe de Hutten, quien contemplara las áureas torres de la ciudad de Manoa —la ciudad de El Dorado—, alcanzaron la estremecida visión de este espacio maravilloso, pero sólo por un instante y jamás lograron repetir la experiencia. Por último, hay una reducida clase de exploradores que regresan de la selva con la razón perdida —que es lo mismo que no regresar—, pues pretenden no sólo haber alcanzado El Dorado sino que también afirman que su visión se ha quedado con ellos para siempre de tal modo que la llevan impresa en el Ser. Entre los escritores caribeños de la segunda categoría se encuentra Carpentier; entre los de la última, Wilson Harris.

De Harris me interesa, sobre todo, su novela *Palace of the Peacock* (1960)¹⁵³ —tan justamente admirada en el Caribe de habla inglesa—, puesto que su temática es muy semejante a la de *Los pasos perdidos*. La acción transcurre en la selva de Guyana. Un plantador blanco, llamado Donne, emprende un viaje, en un bote de motor, en busca de los trabajadores indígenas que han abandonado su plantación debido a su mano dura. El bote remonta uno de los grandes ríos que llevan al corazón de la selva. Su tripulación está compuesta por hombres de diversas razas y mestizajes. Se trata del territorio que exploraron los hermanos Schomburgk, y no es casual que uno de los tripulantes, el más viejo de ellos, se llame Schomburgh —el mismo apellido escrito a la inglesa— y que su linaje de mestizo se haya formado en la unión de un bisabuelo alemán y una bisabuela arahuaca.¹⁵⁴ En todo caso, el objetivo de la expedición es llegar a una aldea indígena, una misión en plena selva. Donne sospecha que es allí donde se han refugiado sus fugitivos peones, y tiene pensado

hacerlos regresar a la plantación por medio de la fuerza. Sólo que, al llegar la embarcación a la misión, los moradores del lugar huyen río arriba en sus canoas. ¿La causa de la fuga? Los indígenas, espantados, han constatado que aquellos mismos hombres, tiempo atrás, murieron ahogados en los rápidos y en la gran catarata que hace el río más allá de la aldea. Así, el personaje que narra el relato, un hermano de Donne llamado Dreamer, está muerto, y junto con el resto de la tripulación navega hacia su segunda muerte. En efecto, después de pasar la abandonada misión, el viaje hacia la muerte se reanuda, ahora con un nuevo miembro: una anciana arahuaca que vagaba entre las chozas vacías. Finalmente, no sin tropiezos fatales, se cruzan los peligrosos rápidos y se llega a la catarata, salto monumental que corta la posibilidad de seguir remontando el río. Los hombres de la tripulación han ido desapareciendo —muriendo de nuevo—, y los que aún aguardan su segunda muerte empiezan a escalar el acantilado de antiquísimas rocas entre el estruendo de agua irisada y vaporosa. Así, ascienden penosamente hasta llegar al Palacio del Pavo Real, el espectro del arco iris, donde la identidad de los colores se genera a partir de la descomposición del rayo de luz. Es allí, en medio de este espacio primigenio y poético, donde la tripulación se reencuentra en la muerte para renacer otra vez.

Pero, claro, en realidad *Palace of the Peacock* —como ocurre con *Los pasos perdidos*— es mucho más que el simple relato de su trama. Hay, por ejemplo, referencias concretas a la búsqueda de El Dorado —al igual que en el texto de Carpentier— y a la difícil y violenta conquista del territorio, defendido palmo a palmo por los aborígenes. También se habla de la llegada posterior de los africanos, de los indios asiáticos y de los portugueses, como consecuencia de la economía de plantación. Es evidente que Donne, con su nombre de resonancias isabelinas, representa al más temprano colonizador inglés que ha despojado a los aborígenes de sus tierras y ahora los fuerza a trabajar para él. También está claro que los hombres que forman la tripulación del bote, profusamente mestizos, representan, junto con la anciana arahuaca (la Gran Madre Arahuaca), la sociedad de Guyana. Teniendo esto en cuenta, pronto vemos que la búsqueda de Donne y sus compañeros es la búsqueda histórica de la sociedad guyanesa por encontrar una raíz que la vincule al vasto e intrincado territorio del país. Tal búsqueda tiene que

dirigirse por fuerza a las selvas y altas sabanas del interior, puesto que allí se encuentra El Dorado. Podría pensarse que aludo tan sólo a los tiempos de Walter Raleigh y de los primeros poblados europeos, cuando El Dorado constituía el sueño más desesperado de los exploradores. Pero no es así. En realidad la búsqueda de El Dorado continúa, y sin duda continuará por muchos años. Ahora es conducida por la actual sociedad guyanesa bajo el lema de "*repossessing the interior*", lo que alude a la explotación económica del territorio interior, potencialmente rico en recursos minerales, tanto como al hallazgo de un estado psíquico colectivo que haga posible un sentimiento de identidad cultural, extendido hacia el *hinterland*, del cual ha venido careciendo el Ser guyanés.

Michael Gilkes,¹⁵⁵ un estudioso de la obra de Harris, relaciona el bote de los expedicionarios de *Palace of the Peacock* con la siguiente metáfora de John Hearne: "Las gentes de la costa de Guyana habitan un estrecho bote lleno de tierra, cuidadosamente conservada, anclado en medio de las barreras fronterizas que separan dos océanos".¹⁵⁶ Y en efecto, es así. Durante siglos, Guyana, al igual que otras naciones continentales de la cuenca del Caribe, se ha definido en los estrechos términos de una franja de costa que hace equilibrio entre el mar y la profunda selva del interior habitada por el indígena, es decir, el Otro.

Así, el texto de Wilson Harris puede leerse como un viaje para establecer contacto con el Otro; contacto necesario, pues es el Otro quien posee el legítimo derecho sobre la tierra y con quien hay que avenirse a razones si se desea una forma de nacionalidad más amplia, en correspondencia con los límites territoriales del país.

Por supuesto, siempre es posible intentar la aniquilación del indígena, lo cual, por desgracia, no sería cosa nueva en América. Pero nada semejante podría constituir el tema de una novela caribeña. La regularidad o constante de orden aritmético en el Caribe no es nunca una operación de *restar*, sino de *sumar*, puesto que el discurso caribeño porta, como ya se ha visto, un mito o deseo de integración social, cultural y psíquica que compensa la fragmentación y provisionalidad del Ser colectivo. La literatura del Caribe busca diferenciarse de la europea no a través de la exclusión de componentes culturales que influyeron en su formación, sino, al contrario, por la vía de lograr un texto etnológicamente promiscuo que permita la lectura de la variada y densa polifonía de có-

digos propia de la sociedad caribeña. De ahí que, en *Palace of the Peacock*, la figura patriarcal y logocéntrica de Donne no pueda prescindir del elemento indígena, sino que, al contrario, vaya en su busca. Más aún, embarca en su bote a la misma Gran Madre Arahua, la mítica Orehu, Señora de las Aguas.

Al mismo tiempo, como ocurre en *Los pasos perdidos*, el viaje río arriba es también un viaje al interior, una jornada psíquica. El tránsito demora siete días, es decir, el período de la Creación. El tiempo es contado a partir de la noche transcurrida en la misión desierta. Paralelamente, la tripulación alcanza a conocerse a sí misma como semejante a otra que murió haciendo la misma jornada. Por lo tanto, sabe que su viaje hacia la muerte es también hacia un renacimiento, hacia una segunda oportunidad sobre la tierra, implicando esta regeneración un ciclo de integración psíquica que apunta a disminuir la distancia entre el ego y el inconsciente.

Pero esto no agota el significado alegórico de la novela. Como señala Gilkes, la jornada de siete días no sólo nos remite a una segunda Creación, sino también a las siete etapas del proceso alquímico por el cual la *massa confusa* o *nigredo* se transmuta en *aurum non vulgi* o *cauda pavonis*, estado de perfección espiritual al cual sin duda alude la novela de Harris. De este modo, *Palace of the Peacock* puede leerse también como un texto fáustico. Claro, habría que recordar que para el verdadero alquimista la Gran Obra no residía en transmutar ciertos elementos químicos comunes en oro —lo cual consideraría un mero resultado accesorio—, sino en transmutarse él mismo, paso a paso, con la perseverancia más ejemplar, en la esperanza de llegar a un estado límite donde consiguiera la liberación del espíritu. La regla era trabajar infatigablemente, sufrir en el cuerpo el efecto de las quemaduras, de las explosiones, de los vapores tóxicos, y también sufrir en el alma la desesperación de la búsqueda y los tormentos del extravío. A lo largo del proceso alquímico, el iniciado tenía que contar con el favor de Hermes y, al mismo tiempo, prevenirse del lado “oscuro” de su doble naturaleza, lado proclive al engaño y a la confusión. Al final del viaje alquímico se alcanzaría un recinto mágico que flotaba por encima de las contradicciones, las diferencias; allí caían todos los velos y se estaba en la Libertad.

No se piense que esta lectura fáustica de la novela de Harris es producto de una aventurada especulación. Al contrario, tal lectura resulta bastante obvia, al igual que ocurre en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista narra sus sucesivas iniciaciones en su tránsito hacia el Génesis.¹⁵⁷ Por ejemplo, en *Palace of the Peacock* se hace evidente, desde el inicio mismo del texto, que Donne y Dreamer son partes escindidas de una misma entidad. La novela comienza cuando Dreamer sueña que Donne es derribado de su caballo por un disparo y cae muerto a sus pies. Súbitamente la visión de Dreamer es cegada, y éste se da cuenta de que ve a través del ojo muerto de Donne; esto es, el ojo material y muerto de Donne domina sobre el ojo espiritual y vivo de Dreamer: “*his dead seeing material eye*” / “*my living closed spiritual eye*” (pp. 13-14). También, desde el inicio del texto, se establece que Donne es el lado abusivo y ambicioso de poder de esa entidad. Rige despóticamente sobre la sabana y tiene en su puño a los arahuacos que trabajan para él, entre ellos a una joven llamada Mariella, a quien ha forzado a ser su criada y su amante. Consecuentemente, el viaje hacia el Palacio del Pavo Real puede leerse como el difícil y sufrido tránsito del Ser dividido hacia una integración, hacia una reconciliación de sus lados antagónicos, hacia un perfeccionamiento liberador, alquímico. Por otro lado, habría que señalar que la búsqueda de esta reconciliación es un tema repetitivo en la obra de Wilson Harris. Véase, por ejemplo, lo que Harris dice al respecto en uno de sus ensayos más conocidos:

He vivido en sabanas tan expuestas al calor y al fuego, que el sol se convierte allí en un adversario... en uno de los dos principios antagónicos —noche y día—, y sólo una asociación de estos dos principios conduce a la liberación. La arquitectura para liberar las formas que se encuentran subyugadas [...] debe descubrir la verdad de que el sol no tiene un dominio estable sobre ellas, a la manera en que lo tiene un señor feudal sobre sus siervos.¹⁵⁸

En *Palace of the Peacock* el principio solar a que alude Harris es representado por Donne. En tanto personaje, su contenido es fálico, práctico, materialista, racionalista, logocéntrico, eurocéntrico... Dreamer, por supuesto, es todo lo contrario, sólo que su mirada poética aún no ha despertado del todo y se halla prisionera de la mirada de Donne.¹⁵⁹ Al

final del viaje, cuando se produce la segunda muerte en la catarata, Dreamer, ya “despierto”, no vence a Donne en términos de dominación, lo cual ocurriría en el *main stream* de la literatura europea (el héroe subyugado que logra liberarse y someter a su opresor, el triunfo del bien sobre el mal, el dominio del ego sobre el inconsciente, la victoria del orden sobre el caos, el triunfo del proletariado sobre la burguesía, etc.). Lo que ha sucedido en el viaje es que, paulatinamente, Donne se ha vuelto más humanitario, más sensible, más espiritual, más completo. Cuando da el primer paso en su ascensión por el muro de piedra sobre el que resbala la catarata, el recuerdo de la casa que había construido en la sabana y su pasado de colonizador regresan a él como un infierno cuyo propósito era la dominación de la tierra. Al continuar ascendiendo hacia el alto Palacio del Pavo Real, estos recuerdos se desmoronan y caen para siempre al abismo.

Pero la resurrección que aguarda en la música inefable y el aire irisado del Palacio no sólo es un nuevo comienzo para Donne, sino también para Dreamer. Es allá arriba, sobre la cascada, donde se realizará la unión de ambos en un solo Ser, unión que, por otra parte, siempre había sido poéticamente posible, siempre había estado allá. Naturalmente, queda claro que esta unión que Harris propone es extensiva a las sociedades caribeñas. En realidad, el bote de los expedicionarios de *Palace of the Peacock* es el mismo bote sobre el cual flota la Virgen de la Caridad del Cobre.

Comentarios a tres viajeros

Vista la polivalencia que adquiere el tema del viaje en *Palace of the Peacock* —y que responde a la densidad de los códigos caribeños—, habría que establecer ahora ciertas relaciones entre el texto de Harris y los de Barthes y de Carpentier a que he aludido.

Es evidente que Carpentier —al menos cuando escribía su “Problemática de la actual novela latinoamericana”— no pensaba igual que Barthes, puesto que aún mantenía la ilusión de que la novela podía nombrar propiamente al Otro, es decir, viajar al Otro y descubrir geográficamente El Dorado. Claro, su experiencia personal le indicaba que ni

La verdad, la agobiadora verdad —lo comprendo ahora— es que la gente de estas lejanías nunca ha creído en mí. Rosario misma debe haberme visto como un Visitador, incapaz de permanecer indefinidamente en el Valle del Tiempo Detenido [...] Quienes aquí viven no lo hacen por convicción intelectual; creen, simplemente, que la vida llevadera es ésta y no la otra. Prefieren este presente al presente de los hacedores de Apocalipsis [...] He viajado a través de las edades sin tener conciencia de que había dado con la recóndita estrechez de la más ancha puerta. Pero la convivencia con el portentoso [...] no estaba hecha, tal vez, para mi exigua persona de contrapuntista, siempre lista a aprovechar un descanso para buscar su victoria sobre la muerte en una ordenación de neumas [...] Aquí puede ignorarse el año en que se vive, y mienten quienes dicen que el hombre no puede escapar a su época. La Edad de Piedra, tanto como la Edad Media, se nos ofrecen todavía en el día que transcurre [...] Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza humana que está impedida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte [...] Marcos y Rosario ignoran la historia. El Adelantado se sitúa en su primer capítulo, y yo hubiera podido permanecer a su lado si mi oficio hubiera sido cualquier otro [...]¹⁶²

Pienso que este pasaje, pescado por Carpentier del *main stream* de la novela de Occidente, le sirve de espejo para fijar la imagen de su propia problemática. El polo dominante se reconoce anclado en el tiempo, en el espacio del discurso histórico-cultural de Occidente; el polo dominado de su Otredad caribeña —definido por otra naturaleza, por otra mujer, por otro tiempo y por otra cultura— habla de sí mismo como que sólo puede ser visitado o vivido transitoriamente por el Ser. Es la mirada “viva” de Dreamer a través del ojo “muerto” y dominador de Donne; es el contrapunteo del conocimiento tradicional y el conocimiento científico que compone Ortiz.

Resulta claro que el viaje del musicólogo anónimo de *Los pasos perdidos* remite a los mismos códigos que la jornada de Donne en *Palace of the Peacock*. En realidad, la problemática de ambos personajes es la misma: alcanzar la meta fugitiva del “centro”. Es allí donde han de reconciliarse los antagonismos que separan al Ser y al Otro, llámese este espacio poético El Dorado, el Significado, la Resurrección, la Utopía, el Paraíso Perdido, la Piedra Filosofal, la Gran Madre, el Mandala, Santa Mónica de los Venados o el Palacio del Pavo Real.

Del mismo modo que Dante precisa el ideal de Beatriz para investir de lo Femenino el rostro vacío e incognoscible del Otro, Carpentier y

Harris precisan, respectivamente, de Rosario y de Mariella. Limitaré el paralelo de *Los pasos perdidos* y *Palace of the Peacock* a un comentario de esta metáfora.

En *Los pasos perdidos* el protagonista se adentra en la selva junto a Rosario, y en la medida en que avanzan hacia lo más recóndito e inaccesible —que es también el viaje al Génesis—, Rosario se va erigiendo en el portavoz del Otro. Finalmente, al llegar a Santa Mónica de los Venados, la pareja adopta una forma bíblica de vida, al punto que representa la Pareja del Edén. Allí Rosario es el Otro, y se llama a sí misma “Tu mujer”. La oposición binaria es anulada por un instante, cuando el texto insinúa que el protagonista ha preñado a Rosario. Pero pronto éste abandona el lugar en un inesperado avión que andaba buscándolo por la selva. La novela termina cuando el protagonista, un tiempo más tarde, intenta regresar sin éxito. En la antesala del laberinto de caños crecidos que guarda la entrada a Santa Mónica de los Venados, se entera de que otro hombre vive ahora con Rosario y de que su hijo le es atribuido a éste. Así, él jamás será su padre verdadero, del mismo modo que Próspero no lo es para Calibán.

En *Palace of the Peacock* tenemos que, en el comienzo, Donne posee a Mariella y dispone de ella como si fuera un “ave de corral” (“*like a fowl*”);¹⁶³ incluso la joven vive en una choza, apartada de la casa de Donne, y el discurso de la novela la toma cuando da de comer a los pollos, es decir, haciendo un conjunto casi indiferenciado con ellos, o si se quiere, sirviendo de gallina. Luego ocurre la fuga de los arahuacos que trabajan para Donne, en la cual, presuntamente, ha participado Mariella. Al iniciarse el viaje a la misión, donde Donne cree que han ido a refugiarse los fugitivos, el lector se sorprende al saber que el nombre de la aldea es también Mariella, ciertamente un nombre más que improbable para este tipo de establecimiento. Esta inesperada relación nos hace ver que aquello que se busca, el Otro, es perseguido bajo la forma femenina de Mariella. Si quedara alguna duda sobre esto, sería disipada en el capítulo segundo de la novela —titulado “*The Mission of Mariella*”—, cuando los arahuacos de la aldea huyen en sus canoas al reconocer a los “muertos vivos”. La misión ha quedado desierta, y Donne resuelve remontar el río en busca de los fugitivos. De repente, como se dijo, aparece una vieja arahuaca vagando por entre las chozas, y Donne

decide llevarla consigo. Por supuesto, se trata de Mariella. El texto mismo lo confirma cuando, al llegar el bote a los rápidos, la mujer cobra la apariencia de una hermosa doncella. Finalmente, al producirse la segunda muerte de Donne en la catarata, y mientras reside en un breve limbo que precede a la resurrección en el Palacio del Pavo Real, éste tiene una visión: María y el Niño Jesús. *Su* María y *su* Niño, última manifestación de Mariella (María/ella). La novela termina con la siguiente frase: "Cada uno de nosotros, finalmente, ahora tenía en sus brazos aquello que había estado buscando siempre y aquello que siempre había poseído" (p. 152).¹⁶⁴

¿Qué símbolos representan Rosario y Mariella? Pienso que es posible leer en ellas el ideal arquetípico de lo Femenino, es decir, el *anima*, agente por el cual el Ser masculino logra el equilibrio psíquico entre sus planos conscientes e inconscientes; también, pasando de Jung a Freud, pueden muy bien referirnos al Edipo, en tanto objetos del deseo del Hijo, y cuya posesión por vía de la rebelión contra el Padre (Occidente) y la transgresión del incesto haría posible la fundación de una nueva familia patriarcal en ellas, con lo cual se recomenzaría la historia.

No obstante, las metáforas que se perfilan con más fuerza no son, precisamente, de orden psicológico o psicoanalítico. En mi opinión —tal vez por el hecho de ser un lector caribeño—, los significantes más vigorosos remiten al mito de integración propio del Caribe del cual he hablado. Sobre todo si se considera que ambos protagonistas son étnicamente caucásicos y representan a Europa, y ambas mujeres son de piel morena y representan lo autóctono (Rosario tiene sangre europea, africana y aborigen; Mariella es arahuaca o mestiza). Evidentemente el mito, en su versión patriarcal, desea un desmantelamiento de las oposiciones binarias de tipo racial, cultural, económico, social y político que históricamente han fragmentado y aislado a los pueblos del Caribe. Las fecundaciones respectivas de Rosario y de Mariella legitiman un derecho patriarcal sobre la tierra y permiten el advenimiento de una nueva era y una nueva familia, de una nueva economía (no de plantación) y de una nueva sociedad (no racista) y, al mismo tiempo, de un nuevo ego colectivo y una nueva cultura donde los valores de Occidente den cabida justa a las tradiciones aborígenes, africanas y asiáticas que son desdenadas por el lenguaje del colonizador.

Así las cosas, habría que concluir que la versión carpenteriana del mito es más desesperanzadora que la de Wilson Harris, cuya novela no se limita a visitar El Dorado sino que logra transmutarse en un intenso texto poético al entrar de lleno en su ámbito resplandeciente para residir en su *allá*.¹⁶⁵ No obstante, sería un error pensar que, dada esta diferencia, la novela de Carpentier es menos caribeña que la de Harris. Aquí lo que cuenta es el Viaje, la Búsqueda, y, sobre todo, el hecho de que el deseo de hallar El Dorado sea de orden colectivo; esto es, que en la empresa participen activamente los factores etnológicos que juegan dentro de la nación, especificidad pluralista que no se halla presente en los viajes de Humboldt y de los hermanos Schomburgk al territorio de Caribana,¹⁶⁶ ni tampoco en el de Barthes al Japón.

En todo caso, el deseo de integración total que porta el mito caribeño, por supuesto, jamás se realizará en términos de ecuación lineal, de geometría euclideana. Como ilustra Barthes en su prefacio "*allá*", el viaje imposible hacia el Otro sólo puede ser leído en términos de viaje ficticio, y si llegara el caso de que pensáramos que en su libro estamos leyendo una verdad, es porque en el lenguaje y en la escritura todo puede ocurrir. No obstante, habría que tener presente que la cultura caribeña provee caminos de agua y humo (ritmos) de índole poética a través de los cuales se puede experimentar El Dorado. No hay nada mágico en esto; sólo se trata de entregarse públicamente al des-orden polirrítmico de la rumba o del carnaval, o a la liturgia de algún culto afrocaribeño, o simplemente leer la vida de "cierta manera". En todo caso, mi esperanza —ciertamente, no mi razón— no puede descartar la posibilidad de que esta experiencia pueda llegar a ser tan poderosa y tan generativa que alcance a crear en el contexto de la realidad material aquello que se ha estado deseando.¹⁶⁷ Es lo que ha ocurrido, precisamente, con El Dorado, cuyas incalculables riquezas en diamantes, esmeraldas y metales preciosos han aparecido de repente en nuestra época.