

# Retóricas de la luz, poéticas de las sombras: diálogos lumínicos entre Alejo Carpentier y Joseph Conrad

ALBA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

**Resumen:** Partiendo de una perspectiva comparatista, el presente artículo tiene por objetivo explorar las filiaciones existentes entre dos grandes obras de la literatura occidental contemporánea: *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier y *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad. Tomando como punto de partida el análisis arquetípico del imaginario propuesto por el antropólogo y mitocrítico francés Gilbert Durand, la autora de este estudio analizará las dinámicas textuales de ambas novelas en aras de demostrar la existencia de un diálogo estético y temático subyacente entre ellos gracias al cual sendos escritores vehicularían una crítica acérrima a los valores occidentales proponiendo, por medio de un imaginario común y fundamentado en la dicotomía luz/ sombra, un modelo vital alternativo de carácter profundamente sincrético.

**Palabras clave:** Carpentier, Conrad, luz-sombra, imaginario

## Rhétoriques de la lumière, poétiques des ombres: dialogues lumineux entre Alejo Carpentier et Joseph Conrad.

**Résumé:** Ancré dans une perspective comparatiste, le texte qui s'en suit a pour but d'explorer les filiations existant entre deux des plus grands œuvres de la littérature occidentale contemporaine: *Les pas perdus* d'Alejo Carpentier, et *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. En partant des analyses archétypiques de l'imaginaire proposées par l'anthropologue et mythocritique français Gilbert Durand, l'auteur de cette étude analysera les dynamiques textuelles des deux romans dans le but de démontrer l'existence subjacente d'un dialogue esthétique et thématique entre les deux textes. Grâce à la présence de ce dialogue, on essayera de justifier notre hypothèse de départ: l'idée selon laquelle les deux écrivains véhiculent une critique féroce aux valeurs occidentales qui leur permet, au moyen d'un imaginaire commun et fondé sur la dichotomie ombre/ lumière, de proposer un paradigme vital alternatif à caractère fortement syncrétique.

**Mots clés:** Carpentier- Conrad- lumière- ombre- imaginaire.



a vida y la muerte, la noche y el día, la civilización y la barbarie, la naturaleza y la cultura, binomios reveladores del imaginario tradicional occidental, han tenido un lugar preponderante en la historia de la literatura no solo en tanto que actantes constructores de múltiples ficciones, sino también como manifestaciones simbólicas de una realidad binaria, en términos de Vargas Llosa (2001), cuya esencia verdadera habría de situarse en un espacio intermedio de esta verdad antitética que baña e inunda las cosas.

Partiendo de esta constatación, el presente estudio tratará de hacerse eco de la configuración del aparato estético de dos obras maestras de la literatura, *Los Pasos perdidos* de Alejo Carpentier y *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad con la humilde pretensión de desentrañar y explicar las filiaciones existentes entre ambas obras, las cuales establecen un diálogo constante no solo en el plano estético, sino también en lo que a sus principales ejes temáticos se refiere. Esta hipótesis se verá corroborada, en primera instancia, por una admiración no desdeñable manifestada por Alejo Carpentier hacia el autor anglopolaco, la cual le habría llevado a incluir en su obra *El Siglo de las Luces* varios episodios inspirados en *El corazón de las tinieblas*, tal y como ha sido sobradamente demostrado por Eduardo San José en su artículo “Alejo Carpentier: las luces del siglo” (2007).

Pero ¿cómo se materializa de manera efectiva ese fluir intertextual que vincula la novela del autor cubano con uno de los máximos exponentes de la literatura inglesa? ¿Qué procedimientos estéticos adoptan ambos autores y cómo tienen a bien modularlos, en aras de dar cuenta de la verdad primigenia y esencial que parece subyacer a ambas obras?

Publicada en 1953, el argumento de *Los pasos perdidos* es sobradamente conocido: un musicólogo, hastiado de su vida en una capital occidental, es llevado por el azar a emprender un viaje a las profundidades del continente americano remontando el río Orinoco en busca de ciertos primitivos instrumentos musicales. Este viaje, aparentemente anodino, se revelará *a posteriori* como un retroceso en el tiempo a través de las Edades del Hombre y como una no menos despreciable búsqueda iniciática de sí mismo. Como puede apreciarse, las filiaciones entre la obra carpentierana y la novela de su homólogo anglófono se perfilan ya desde el argumento mismo, dando cuenta



la segunda de un viaje al interior del continente africano emprendido por Marlow, marino y trabajador de la *Société Anonyme Belge pour le Commerce du Haut-Congo*, con la misión de rescatar a uno de los trabajadores, gravemente enfermo, de una de las estaciones de la compañía. Del mismo modo que ocurrirá en *Los Pasos perdidos*, el cumplimiento de su misión perderá su importancia diegética para ceder protagonismo al contacto del personaje con la selva, actante textual revelador de la verdad oculta de la existencia.

Los argumentos de ambas novelas, relativamente paralelos, toman como punto de partida en ambos casos un acontecimiento biográfico de sus autores: Conrad viajó al Congo Belga en 1890 realizando la travesía ya descrita a través del río homónimo, mientras que Carpentier, por su parte, se adentró en las selvas venezolanas remontando el río Orinoco tras su llegada y asentamiento en Venezuela. No obstante, de su lectura se hace patente que el estrato autobiográfico que subyace a ambos textos no imposibilita la formulación del viaje según el esquema de la novela de aventuras, tal y como afirma Jesús del Campo (1996) a propósito de *El corazón de las tinieblas* y que nosotros tenemos a bien aplicar también a la novela carpenteriana. En efecto, ambas novelas se articulan según un esquema en cinco etapas, nuevo modelo ampliado de la estructura del relato de aventuras propuesto por el propio del Campo a partir de las observaciones de Joseph Campbell (del Campo, 1996:14). Así pues, en ambos textos, los protagonistas deberán afrontar la separación del lugar de origen, la travesía de ida, la iniciación, la marcha y el retorno al espacio originario, fase, esta última, donde se evidenciará la metamorfosis acontecida al protagonista e inherente a todo relato iniciático. Y es que, en ambos casos, el carácter de los personajes principales, así como su relación con los demás, se verán para siempre modificados por una experiencia que, en palabras de Marlow – pero no por ello menos aplicables al protagonista de *Los Pasos perdidos*- «en cierto modo pareció irradiar una especie de luz sobre todas las cosas y sobre mis pensamientos» (Carpentier, 2014: 40)<sup>1</sup>.

En efecto, los dos “iniciados” vuelven al lugar de origen (a saber, Europa) habiendo experimentado una modificación identitaria irreversible que les convierte en una suerte de “exiliados”, de “extranjeros” para su espacio

<sup>1</sup> En adelante, utilizaremos las siguientes abreviaturas para referirnos a las ediciones consignadas en bibliografía de las dos obras estudiadas en este artículo: *Los pasos perdidos* (LPP), *El corazón de las tinieblas* (ECT)

originario y para los otros. Así, Marlow, ya en Bruselas, afirmará no poder contemplar a la gente:

[...] Que se apresuraba por las calles para extraer unos de otros un poco de dinero, para devorar su infame comida, para tragar su cerveza malsana [...]. Eran intrusos cuyo conocimiento de la vida constituía para mí una pretensión irritante, porque estaba seguro de que no era posible que supieran las cosas que yo sabía. (Conrad, 2003:153).

De un modo análogo, el musicólogo y compositor de *Los pasos perdidos* constata con aprensión la extrañeza de los hombres y mujeres congregados en una misa advirtiéndolo «que la suerte de inconsciencia con que asisten al misterio es propia de casi todo lo que hacen» (LPP, 2003: 303). Asimismo, sus deambulaciones por la ciudad le situarán ante «camino de cemento» de los que «[...] salen, extenuados, hombres y mujeres que vendieron un día más de su tiempo a las empresas nutricias» (LPP, 2003: 304).

Pero el acercamiento más reseñable entre las dos novelas concierne sin duda al tratamiento lumínico desplegado tanto desde una perspectiva estilística como metafórica, ya que las ocurrencias luminosas, organizadas en torno a la dicotomía luz-sombra, jalonan ambos textos definiendo y acotando los diferentes espacios y trasluciendo, paralelamente, la singular cosmovisión de dos autores hermanados por el notable componente mítico de sus textos.

Ambas novelas plantean una densa atmósfera mítica magistralmente obtenida gracias a una combinación de dos procedimientos narrativos complementarios: la ralentización temporal a través de la isotopía del viaje en barco /barca a través del elemento acuático y la hábil utilización del claroscuro. En el primer caso, en efecto, no se trata de una mera plasmación del movimiento, sino de una modulación espacio-temporal en la que la penetración en el interior del continente conlleva una ralentización del tiempo cronológico que deviene progresivamente abolición del mismo, a medida que avanza el relato. Así, Marlow afirmará «[...] la costa parecía ser la misma cada día, como si no nos hubiéramos movido[...] de vez en cuando un barco que venía de la costa nos proporcionaba un momentáneo contacto con la realidad» (ECT, 2014:51). De manera análoga, el viaje del musicólogo en territorio americano rompe drásticamente la relación del mismo con el tiempo, acordando

sus ritmos a los ritmos naturales y haciendo que viva como los lugareños un “vivir en el presente” (LPP,2003: 221), en el que hubo:

[...] Días que fueron muy largos y [...] días que fueron muy breves, como si los días se sucedieran en tiempos distintos” (221) percibiendo “[...]ahora que no [le] preocupa la hora[...]los valores de los lapsos, la dilatación de algunas mañanas, la parsimoniosa elaboración de un crepúsculo, atónito ante todo lo que cabe en ciertos tiempos [...]. (LPP,2003: 221)

La abolición temporal se intensifica a medida que los dos relatos llegan al clímax. En el marco espacial del río – por su parte, símbolo heracliteano del paso del tiempo, acontece que «[...] remontar aquel río era como volver a los inicios de la creación » (ECT, 2014: 87), en palabras de Conrad. La misma imagen, pero multiplicada exponencialmente, se repite en *Los pasos perdidos* donde, por no citar más que un ejemplo, podemos leer: « Hemos salido del paleolítico [...] para entrar en un ámbito que hacía retroceder los confines de la vida humana a lo más tenebroso de la noche de las edades » (LPP, 2003:222) y, un poco más adelante, « Estamos en el mundo del Génesis, al fin del Cuarto Día de la Creación. Si retrocediéramos un poco más, llegaríamos adonde comenzara la terrible soledad del Creador [...]» (LPP, 2003:228).

Como hemos mencionado anteriormente, la utilización de contrastes luminosos, tan propia de la técnica barroca utilizada por Alejo Carpentier, tal y como señala Eduardo San José (2007), se revela también común a ambas obras como mecanismo fundamental para la creación de la atmósfera mítica arriba mencionada.

En *El corazón de las tinieblas*, la oposición luz/sombra prefigura un paisaje caracterizado por una naturaleza tan bella como indómita y poseedora de una violencia capaz de «extraviarlos a todos» (ECT, 2014:73) a través de lo que Marlow califica como “esa cosa muda”, y que no es sino la manifestación textual de una presencia metafísica que afecta a todos los seres: la esencia suprema de la existencia.

La sombra y, por ende, la oscuridad se apoderan del espacio ya desde las primeras páginas, donde la bruma inicial que sumerge al Támesis en la hora crepuscular absorbe la luz de un astro rey incapaz de hacerle frente:



[...] y por fin, en un imperceptible y elíptico crepúsculo, el sol descendió, y de un blanco radiante pasó a un rojo desvanecido, sin rayos y sin luz, dispuesto a desaparecer súbitamente, herido de muerte por el contacto con aquellas tinieblas que cubrían a una multitud de hombres. (*ECT*,2014: 35)

La sombra se adentra peligrosamente en el corazón de los hombres, y la isotopía de la oscuridad termina confluyendo en el relato con las imágenes de amenaza y de muerte. Así, los esclavos moribundos devienen «...figuras negras que gemían [...]parcialmente visibles, parcialmente ocultas por la luz mortecina, en todas las actitudes de dolor, abandono y desesperación [...] sombras negras [...] que yacían confusamente en la tiniebla verdosa » (*ECT*, 2014: 57).

Del mismo modo, la selva en sí misma, metáfora del alma humana, es definida como un lugar de sombra, donde la vegetación, densa y amenazadora, apenas permite al sol abrirse paso entre su follaje. Así leemos: «[...] el aspecto del bosque era lúgubre y una amplia franja de sombra caía sobre el agua» (*ECT*, 2014:105). Y un poco más abajo:

Las amplias sombras de la selva se habían deslizado colina abajo mientras conversábamos, llegando más allá de la ruinosa cabaña [...] Todo aquello estaba en la penumbra, mientras nosotros, abajo, estábamos aún bajo los rayos del sol, y el espacio del río extendido ante la parte aún no sombreada brillaba con un fulgor tranquilo y deslumbrante, con una faja de sombra oscura y lóbrega encima y abajo (*ECT*,2014:133).

El río y sus aguas también son reflejo de esas tinieblas propias del interior de un continente en el que ni siquiera la aurora o el sol en su zénit, son capaces de acabar con la sensación de intranquilidad y amenaza que domina a los hombres. De esta manera: «El aire era caliente, denso, pesado, embriagador. No había ninguna alegría en el resplandor del sol. Aquel camino de agua corría desierto, en la penumbra de las grandes extensiones » (*ECT*, 2014: 87).

Esta imbricación isotópica se ve reforzada por el episodio central de la obra, en el que Marlow recoge y traslada al convaleciente Kurtz hasta el vapor que le conducirá al Viejo Continente. En ese instante, altamente simbólico, la selva, personificada en la figura de una nativa del territorio, alzará los brazos hacia el río extendiendo la oscuridad hacia los hombres del barco:

Y en la quietud que envolvió repentinamente aquella tierra doliente, la selva inmensa, el cuerpo colosal de la fecunda y misteriosa vida parecía mirarla, pensativa, como si contemplara la imagen de su propia alma tenebrosa y apasionada [...] De pronto abrió los brazos desnudos y los elevó rígidos por encima de su cabeza [...] y al mismo tiempo las tinieblas se precipitaron de golpe sobre la tierra, pasaron velozmente sobre el río, envolviendo el barco en un abrazo sombrío». (ECT, 2014:136)

Tras este momento, la noche albergará el encuentro entre Marlow y Kurtz, episodio en el que, en la oscuridad más absoluta, el alma humana observará su reflejo para entrever, sus más recónditos misterios. Así pues, la noche conradiana, aunque amenazadora, adopta ciertos valores benéficos en tanto que espacio preferente para la introspección y la revelación del conocimiento supremo.

Este valor de la noche, eufemizada y desposeída de su connotación mortífera, enunciado por la antropología y recogida por Gilbert Durand al afirmar que la noche «devient au contraire le lieu privilégié de l'incompréhensible communion<sup>2</sup> » (1992: 249), aparece también en *Los pasos perdidos*, donde el protagonista afirmará:

[...] y apenas hubimos organizado un campamento somero, fue la noche. Cada cual se aisló en el ámbito acunado de su hamaca [...] Cuando fue la luz otra vez, comprendí que había pasado la Primera Prueba. Las sombras se habían llevado los temores de la víspera. (LPP, 2003:198-199).

La incomprensible comunión se produce tanto con el espacio como con el Otro, ya que la noche en el texto es también el lugar para el amor y para la unión sexual, revistiendo una vez más el carácter matricial que numerosas culturas le otorgan (Durand, 1992).

Pero, en *Los pasos perdidos*, el tratamiento de la noche nunca puede ser separado de aquél otorgado al día, representado en la obra por el disco solar. Asociado, en las primeras cosmogonías, a la luz, el sol reviste en sí mismo un fuerte componente simbólico que le situaría, según Gilbert Durand (1992), en el centro mismo del principio masculino de la imagen, origen y pulsión de

---

<sup>2</sup> «Se convierte, por el contrario, en el lugar privilegiado de la incomprensible comunión» (traducción del autor).

vida, tal y como afirma por su parte Federico Revilla (2007:94). Esta imagen del astro rey concurre en el relato del escritor cubano, donde dirá el narrador:

El sol me entra por entre las piernas, me calienta los testículos, se trepa a mi columna vertebral, me revienta por los pectorales, oscurece mis axilas, cubre de sudor mi nuca, me posee, me invade, y siento que en su ardor se endurecen mis conductos seminales y vuelvo a ser la tensión y el latido que buscan las oscuras pulsaciones de entrañas caladas a lo más hondo, sin hallar límite a un deseo de integrarme que se hace añoranza de matriz. (LPP, 2003:240)

El sol como elemento vigorizante y capaz de conectar al personaje con sus instintos más primarios propiciará, junto con el resto de factores luminosos, esa comunión cósmica y equilibrio con la Naturaleza tan ansiados por el personaje, y lo hará a través de la abolición del imperio de la razón, tema éste ya trabajado en otras obras del escritor hispanoamericano, tales como *El siglo de las Luces*, donde se evidencia la inadecuación del pensamiento cartesiano a la vida y desarrollo de las sociedades latinoamericanas (San José, 2007). También en *El corazón de las tinieblas*, el pensamiento racional parece ser progresivamente puesto en cuestión, si no definitivamente rechazado, no solo por el dominio que la selva hace de los personajes que en ella penetran – en palabras del médico de la Compañía, víctimas de múltiples cambios mentales-, sino por el propio desenlace de la obra, donde, tras la muerte de Kurtz y, a pesar de detestarlo, el propio Marlow se erige sorprendentemente como defensor de un modo de vida que dio la espalda a la civilización occidental para vivir acorde con los principios de la Naturaleza más elemental.

Así pues, como hemos visto, la elección isotópica planteada en *Los pasos perdidos* no difiere mucho de la planteada por Conrad, encontrándonos de nuevo con un eminente empleo del claroscuro como recurso narrativo válido tanto en la caracterización de los personajes – como tendremos ocasión de observar más adelante- como en la plasmación del paisaje americano. Una vez más, la selva, espacio de vegetación tan densa y abundante que apenas deja entrever los rayos del sol, queda definida por la importancia acordada en ambos relatos a la sombra y a las tinieblas, revestidas en ambos casos de una cierta connotación negativa (más evidente, resulta innegable, en la obra conradiana, como ya hemos señalado) en tanto que amenaza metafísica o, cuanto menos, revelación de la cara menos amable de la existencia. Baste



como ejemplo ilustrativo a este respecto uno de los pasajes centrales de *Los pasos perdidos* en el que puede leerse:

Bajo la luz del sol que se difumina en vahos sobre las hojas húmedas, esa pared vegetal se prologa hasta el absurdo[...] lo que estaba abajo era tal vez peor que las cosas que hacían sombra [...] bofetadas sobre el agua, denunciaban una fuga de seres invisibles que dejaban tras de sí una estela de turbias podredumbres –remolinos grisáceos, levantados al pie de las cortezas negras moteadas de liendres. Se adivinaba la cercanía de toda una fauna rampante, del lodo eterno [...] debajo de aquellas aguas oscuras que olían agriamente [...] tanto era el verdor atravesado por unos pocos rayos de sol, que la claridad se teñía, al bajar de las frondas, de un color de musgo que se tornaba color de fondo de pantanos[...]Tenía miedo. Las sombras se ceñían ya en un crepúsculo prematuro [...] (LPP, 2003: 196-198)

Del mismo modo, cabe destacar el empleo metafórico de la palabra “tinieblas<sup>3</sup>” para referirse a los albores del mundo: « [...] y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo » (LPP, 2003:228) y del término “sombras” en una clara designación de la muerte y del desconocimiento « [...] mi fuga de *allá* tiene implícito un sentido de resurrección, de regreso de entre las sombras [...]» (LPP, 2003: 263).

Pero la sombra, en tanto que figuración de lo primigenio, cronológica como metafóricamente hablando, no afecta solo al individuo, sino a sus «proyecciones sociales» (Vargas Llosa, 2001: 16). Y es que ambos textos se sirven ampliamente del espectro lumínico y de la oposición arriba mencionada para llevar a cabo una crítica acérrima contra colonialismo – geopolítico e intelectual- propio del continente europeo.

Se prefigura así una segunda gran dicotomía temática: el eje civilización /barbarie que estructura ambos relatos, para los cuales serían igualmente válidas estas palabras de Mario Vargas Llosa extraídas del prólogo de la traducción de la obra conradiana utilizada en este estudio:

---

<sup>3</sup> Somos conscientes de las limitaciones terminológicas derivadas del uso de una traducción (consultar bibliografía) de la obra de Joseph Conrad. No obstante, y más allá de las eventuales modificaciones sufridas durante el proceso de traducción, creemos que nuestro análisis del imaginario conradiano y de sus filiaciones con *Los pasos perdidos* mantiene toda su validez y pertinencia al operar esencialmente en un nivel más profundo, el nivel arquetípico de las estructuras del imaginario y sus diferentes manifestaciones simbólicas e isotópicas en el texto.

[...]Una dura crítica a la ineptitud de la civilización occidental para trascender la naturaleza humana, cruel e incivil [...] [cuyos] individuos representan una peor forma de barbarie (ya que es consciente e interesada) que la de aquellos bárbaros, caníbales y paganos, que han hecho de Kurtz un pequeño dios. (Vargas Llosa, 2001:17).

El cuestionamiento del concepto mismo de barbarie aparece explícitamente enunciado en *Los pasos perdidos*, donde el narrador aseverará:

Buscaban [los miembros de la sociedad occidental] la barbarie en cosas que jamás habían sido bárbaras [...] cosas que al ser calificadas de “bárbaras” colocaban, precisamente, al calificador en un terreno cogitante y cartesiano, opuesto a la verdad perseguida. (*LPP*,2003:307).

Este cuestionamiento jalona asimismo el conjunto de la obra desde un prisma luminoso y lo hace por medio de dos procedimientos altamente eficaces: la descripción de personajes y espacios urbanos y la utilización del fuego como símbolo polivalente.

En lo que a las descripciones se refiere, es necesario establecer una distinción entre las referidas a los personajes americanos (en esencia, Rosario) y los personajes europeos (Mouche, amante del musicólogo y Ruth, mujer del mismo). En un más que elocuente equilibrio quiasmático, los personajes europeos próximos al protagonista tienden a diluirse en el seno del relato por medio de una licuefacción de su imagen. En efecto, la fisonomía de ambas mujeres tiende a difuminarse a medida que se prolonga su presencia - o la del protagonista- en el continente americano. La imagen de la esposa se deshará progresivamente « [...] en formas imprecisas, como difuminadas» (*LPP*, 2003:170) del mismo modo que la amante será objeto de un «descoloreamiento de su persona» (*LPP*, 2003:121). Imagen del alejamiento paulatino pero irreversible del personaje principal con respecto a la cultura occidental, la decoloración de este personaje comportará, paralelamente, el acercamiento a la mestiza Rosario quien, « [...] de la mañana a la tarde y de la tarde a la noche se [le] hacía más auténtica, más verdadera, más cabalmente dibujada en un paisaje que fijaba sus constantes a medida que nos acercábamos al río» (*LPP*, 2003:131). Personificaciones de dos civilizaciones encontradas para siempre, Rosario y Mouche, -cuyos nombres, dicho sea de paso, no han de pasar desapercibidos ya que en ellos se contiene parte de la esencia de



estas dos culturas encontradas: la religiosidad hispánica frente al espíritu existencialista francés (Mouche = Mosca)-, protagonizan un conflicto de alto contenido simbólico, tras el cual Rosario terminará por erigirse amante del artista, mientras la europea, «factor de disturbios que todos repelían por instinto» (*LPP*, 2003:181) será abandonada definitivamente por su antiguo amante, hastiado ya de sus constantes discursos etnocentristas en los que esta solía «[...] hacer un proceso de la manera de vivir de la gente de acá, de sus prejuicios y creencias, del atraso de su agricultura [...]» (*LPP*, 2003:151).

La supuesta supremacía occidental y su cuestionamiento se evidencian asimismo a través de la descripción de los espacios urbanos y rurales del relato. Del mismo modo que ocurría con los personajes, los espacios occidentales aparecen definidos por la ausencia lumínica y la frialdad del ambiente. La ciudad desconocida donde habita el personaje permanece bajo el velo de la niebla y la humedad de la lluvia tanto en los pasajes iniciales de la historia como en los episodios finales, en los que se establece una metáfora visual entre dicha ciudad y los preámbulos del Apocalipsis: «Esta calle me ha devuelto al mundo del Apocalipsis, en que todos parecen esperar la apertura del Sexto Sello- el momento en el que la luna se vuelva de color de sangre, las estrellas caigan como higos y las islas se muevan en sus lugares» (*LPP*, 2003:309).

Por el contrario, los espacios urbanos americanos se caracterizan por su saturación lumínica y cromática, perceptible desde la llegada a la capital sudamericana, bañada por el sol (*LPP*, 2003:60) y hasta la entrada en la selva, donde la sombra convive con una multiplicidad de colores provenientes de los seres que la pueblan. A medida que avanza el viaje y que el retroceso en el tiempo se evidencia más claramente en el texto, los enclaves urbanos abandonan progresivamente todo vestigio de la civilización occidental también en lo que a imaginario lumínico se refiere. La electricidad que regía las noches de la ciudad y del pueblo de Los Altos, donde, cual *via crucis* pagano, el protagonista recorría la población partiendo de la observación de los elementos iluminados por quince focos eléctricos, cederá su lugar de manera progresiva al fuego infernal de las minas –el valle de las llamas lo atestiguan-, a la vela y a la hoguera primitiva.

Como vemos, la isotopía del fuego, extremadamente recurrente en el texto, deviene complementaria de la imagen solar para dar cuenta de ese acerca-

miento al estado primigenio del hombre en osmosis con la naturaleza. La imagen ígnea reviste en el texto diversos significados directamente vinculados a la perspectiva cultural desde la que ésta se plantea: subversión de los valores del progreso en tanto que «llamas de exterminio en teas enfurecidas» destinadas a «dar castigo a poblaciones impías» (*LPP*, 2003:125) por lo que respecta al Valle de las Llamas, el fuego natural, el fuego del hogar, subvierte su valor negativo de *luz del progreso* para adquirir connotaciones positivas al abrigar y fomentar el diálogo entre las gentes – el fuego como factor aglutinador que agrupa a los personajes en torno a la hoguera- y allanar el acceso al conocimiento de la Verdad suprema, aspecto antropológico fundamental de la imagen ígnea según Federico Revilla (2007:96) que se verá corroborado en el relato por la afirmación «[...] mis claridades serán ahora las del sol y las de la hoguera[...]» (*LPP*, 2003:240).

Un imaginario similar articula la relación de Marlow con la civilización occidental, a la cual pertenece. A la ironía narrativa tan característica del estilo conradiano tenemos, en efecto, que añadir el hábil uso del espectro lumínico para reflejar la ineptitud, crueldad e hipocresía del discurso colonial donde la fe en el progreso y su consiguiente misión civilizadora devienen causa constante de sufrimiento y muerte entre los nativos. Efectivamente, el texto conradiano se sirve de la luz como metáfora del progreso, de acuerdo con el imaginario occidental instaurado tras el advenimiento de la Ilustración europea. Así, para el discurso colonial, los trabajadores de la Compañía adquieren el grado de «emisarios de luz» (*ECT*, 2014:49), emisarios capaces de «liberar a millones de ignorantes de su horrible destino» (*ECT*, 2014:49). En este sentido, el informe redactado por Kurtz constituye un verdadero alegato sobre la aparente supremacía occidental, fundamentada en la apariencia de dioses de los colonizadores – idea puesta de manifiesto por numerosos historiadores al explicar las causas del éxito de la Conquista americana-. Esta visión etnocéntrica, tan extendida en el siglo XIX y en buena parte del siglo XX, se ve materializada en el cuadro pintado por Kurtz antes de su entrada en el corazón de las tinieblas. Presidiendo, no sin cierta ironía, el despacho desvencijado del contable, el cuadro no es sino una alegoría del progreso donde una mujer sostiene una antorcha en una clara alusión al fuego prometeico. Sin embargo, ni siquiera esta luz “benéfica” reviste la obra de una connotación positiva. El fuego, símbolo del conocimiento, se transmuta en el texto en símbolo del poder al ser poseído por el insidioso oficial de la compa-

ña, único con derecho a tener una vela. En este sentido, la imagen ígnea en el texto conradiano parece adolecer de una simplicidad ausente en *Los Pasos perdidos*, donde, como hemos visto, sus ocurrencias textuales destacan por sus amplios y diversos valores simbólicos.

Críticas descarnadas a la hegemonía de la razón en la mentalidad occidental tanto en el plano individual como en el ámbito social y colectivo, las dos obras analizadas exploran la posibilidad de una reformulación de ciertos conceptos históricos y existenciales en beneficio de un nuevo planteamiento vital fundamentado en un sincretismo aplicable a todos los ámbitos de la existencia. Si bien las cosmovisiones de ambos autores difieren en el espacio y en el tiempo, ambas se revelan extraordinariamente próximas gracias a la utilización de un imaginario parejo en el que el espectro lumínico cobra una vital importancia abriendo y cerrando, alternativamente, las puertas de una Verdad tan eterna como inmutable.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHEBE, Chinua. (1977) «An image of Africa», en *The Massachusetts Review*, vol. 18, no 4, págs. 782-794.
- CARPENTIER, Alejo (2014), *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza. (1ª ed. 1953).
- CIORANESCU, A. (2006), *Principios de literatura comparada*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.
- CONRAD, Joseph (2003), *El corazón de las tinieblas*, Barcelona, Debolsillo. Traducción de Sergio Pitol. Prólogo de Mario Vargas Llosa (2001).
- DEL CAMPO GÓMEZ, Jesús (1996), *Tesoros, selvas y naufragios. De Stevenson y Conrad a Theroux y Coetzee*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- DE PAULA, S. M., y S. LOBO (1987), «Conrad: light in darkness», *Estudos Germânicos*, 8 (1), págs.15-19. Consultado electrónicamente el 1/4/ 2015; URL: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/germanicos/article/viewFile/7837/6797>
- DURAND, Gilbert (1992), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod. (1ª edición, 1960).



- ECHAVERRÍA, Arturo (1987) «La confluencia de las aguas: la geografía como configuración del tiempo en *Los pasos perdidos* de Carpentier y *Heart of Darkness* de Conrad», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 35, no 2, págs. 531-541.
- MAYORAL ESTEBAN, José (1997) «Hablar en la noche de la noche: “El corazón de las tinieblas” de Joseph Conrad», en *A Parte Rei: Revista de filosofía*, nº 1, consultado electrónicamente el 1/04/2015. URL: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/conrad.html>
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2007), *Travesías del mal, Conrad, Céline, Bolaño*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- MILLARES, Selena (2004), *Alejo Carpentier*, Madrid, Síntesis.
- PETERS, John G. (2006), *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*, Cambridge, Cambridge University Press.
- RABERGEAU, R. (1986), *Traîtrise de la lumière et maîtrise des ténèbres dans l'oeuvre de Joseph Conrad.*, Tesis doctoral, Université de Nantes.
- REVILLA, Federico (2007), *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra.
- RODRÍGUEZ, F. J. A. (2014). «De luces y sombras. La dualidad” naturaleza/civilización” en la pintura de Caspar Friedrich como antecedente de *El Corazón de las Tinieblas*, de Joseph Conrad.» In *Barbarie y civilización*, págs. 33-48.
- SALVADOR, Álvaro y Ángel ESTEBAN (Ed.) (2005), *Alejo Carpentier: Un siglo entre luces*, Madrid, Verbum.
- SAN JOSÉ, Eduardo (2007), «Alejo Carpentier: Las luces del siglo», en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol.36, págs. 237-253.
- (2009), «Modernidad e ilustración en *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, a través del símbolo de la luz», en *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVI, Number 3, págs.371-387.
- SENN, W. (1990) *Conrad's Narrative Voice*, Bern, Francke.
- VELAYOS ZURDO, Óscar L. (1990), *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.

