

**La agencia femenina en *Los pasos perdidos*  
de Alejo Carpentier, comentario y glosa del narrador**

**Jeniffer Fernández**  
**Florida International University**  
**USA**

*Ponencia presentada en:*  
*8th Annual Interdisciplinary Colloquium on Spanish, Portuguese and Catalan*  
*Linguistics, Literature and Cultures.*  
*University of Florida / Febrero 20, 2016*

Si bien *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier suele categorizarse como un relato de viajes, desde otra perspectiva pudiera considerarse una novela de memorias o incluso una historia de amor. A lo largo del desarrollo de la trama el protagonista sin nombre mantiene relaciones sentimentales con tres mujeres de distinta naturaleza: Ruth de Norteamérica, Mouche procedente de Francia, y Rosario autóctona de la selva suramericana. Las tres son: su esposa, su amante y “tu mujer”<sup>1</sup> respectivamente. La pesquisa de los instrumentos musicales primitivos que, se convierte a su vez en un pretexto de Carpentier para sumergir a su protagonista en la búsqueda de su propia identidad, es un viaje compartido. La travesía que data desde el miércoles 7 de junio hasta el 30 de diciembre incluye un viaje de ida a Sur América, uno de regreso a la metrópolis norteamericana, y otro de partida al sur. En este trayecto intervienen, entre otros personajes alegóricos, dichas mujeres. Aunque ésta es una novela de un solo personaje, pues gira en torno al *bildungsroman* del narrador/protagonista, tanto a Ruth, como a Mouche y a Rosario se les adscribe una parte específica dentro de ese desplazamiento espaciotemporal y por consiguiente del desarrollo emocional del protagonista. En *Los pasos perdidos*, las féminas contribuyen a elaborar un aspecto de la psicología del narrador en la medida en que proporcionan la relación de éste con el

---

<sup>1</sup> He decido destacar la manera en la que, según el narrador, Rosario se refiere a sí misma en tercera persona.

medio, y sirven además de base para fundamentar la teoría de la novela propuesta por Carpentier.

De por sí, la narración en primera persona dota de gran ambigüedad y subjetividad a la trama. Aunque la crítica ha especulado y se ha aventurado a señalar los lugares donde ocurre una gran parte de la acción, Nueva York y Venezuela, no es el propósito del narrador nombrar la gran metrópolis nortea o la capital latinoamericana. No sabemos siquiera el nombre de quién nos habla y en qué idioma nos cuenta sus memorias gracias a ese uso del imperfecto que, como bien señala Roberto González Echevarría, hace más enigmática la narración (118). Por lo tanto, es justo comentar antes de empezar con el análisis de las féminas, que lo que se nos desvela de todos los personajes que intervienen en la historia ha sido procesado por la lente de ese narrador que apenas deja oír hablar la voz del otro.

La primera alusión femenina nos llega en las primeras páginas de la novela cuando el protagonista se dirige al teatro para encontrarse con su esposa. Sumergido en una profunda crisis existencial, el narrador expone su descontento al verse rodeado de artificios. Al término del primer párrafo, el lector puede entrever que la casa que nos esboza el protagonista es parte de una escenografía teatral, lo que de cierta manera indica que este también jugará con nuestra percepción de la realidad a lo largo de la narración. Más allá de los encuentros dominicales con Ruth o de la monotonía que rige la relación de ambos, lo que siente el protagonista en un principio por su esposa es una inmensa lástima. Estancada en los gajes de su profesión, aspirando a interpretar a Porcia, Ifigenia, Antígona, Medea, Judith o a Nora, Ruth se ve atrapada en un contrato insoluble y en mil quinientas representaciones. “Cada vez más amargada, menos confiada en lograr realmente una carrera que, a pesar de todo, amaba por instinto profundo, mi esposa se dejaba llevar por el automatismo del trabajo impuesto, como yo me dejaba llevar por el automatismo de mi oficio” (25). Ni Ruth ni el protagonista

tienen el desempeño profesional que tanto anhelan. El *modus vivendi* que ha escogido Ruth es afín a su trabajo como publicista, pues ambos han humillado su arte para obtener recompensas monetarias. Así, el descontento que siente el protagonista por su empleo al comienzo de la narración es un sentimiento que se traslada también a su esposa.

Es cierto que desde el principio de la narración se hace hincapié obsesivamente en “la metáfora del teatro como ejemplificación de la estética del simulacro que rige la vida en la ciudad” (Juan-Navarro 170). Y esta conexión o analogía se proporciona, precisamente, gracias a la introducción del personaje de Ruth. Ella es la encargada de proyectar al comienzo de la historia, la sombra de lo inauténtico desde el ámbito cerrado del hogar y el escenario hacia el ambiente citadino. El oficio de Ruth es de gran importancia para este propósito; como es actriz su quehacer no es otro que pretender y fingir<sup>2</sup>. El desencanto que siente el narrador al comienzo de la historia se refleja en su hastío hacia ese constante artificio que le rodea. No son pocas las alusiones que encuentra con respecto al incesante engaño provocado por el teatro: el pájaro que cae desde el segundo tercio de bambalinas, el maquillaje desgastado, la puerta con la madera rasgada por los múltiples taconazos, el miriñaque de su esposa, el vestuario, etc. Curiosamente, el intercambio físico entre marido y mujer toma lugar en el camerino, en ese espacio donde se desmonta y rompe la magia teatral por ser el lugar donde se construye al personaje ficticio que busca ser real sobre el escenario.

---

<sup>2</sup> Nótese que en el libro X de *República*, Platón al igual que Aristóteles se plantea el concepto del arte como mimesis o representación de la realidad. Sin embargo, para el filósofo griego el arte no es más que una deconstrucción de la realidad, y afirma que en cuanto más se repita una representación más se aleja de la verdad. A través de la dialéctica que caracteriza su obra concluye que: “el arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero y al parecer realiza tantas cosas por el hecho de que alcanza sólo un poco de cada una y aún este poco es un simple fantasma” (63). Así, Platón advierte que las imitaciones de otras imitaciones además de distanciar al espectador del objeto real terminan proporcionando una visión engañosa de la realidad. Para Platón, ni en lo transitorio ni en la representación existe verdad. El narrador de *Los pasos perdidos* establece un paralelismo entre la inautenticidad del teatro, la vida citadina y la relación con su esposa. A medida que avanza la historia, este intentará rechazar la imitación y abrazar lo auténtico. De ahí que su ruptura con Ruth es inminente.

Si analizamos con detenimiento las dos intervenciones de Ruth en la historia, podemos apreciar que la actriz parece estar siempre en una puesta en escena. De hecho, lo está literalmente en el primer encuentro y el narrador lo deja bien claro al exponer el desdoblamiento de su mujer en esposa y personaje: “Ruth se puso de pie, y me vi ante quien dejaba una vez más de ser mi esposa para transformarse en protagonista” (28). Asimismo, cuando regresa de la selva el narrador insiste en que Ruth se propone encarnar el papel de la esposa traicionada y la madre afligida ante los invitados y los medios: “Mi esposa ha dejado el teatro para interpretar un nuevo papel: el papel de esposa” (311). No obstante, mucho antes de que se divorcie de Ruth ya hay un rompimiento simbólico entre marido y mujer. Este rompimiento ocurre cuando el protagonista decide viajar a Latinoamérica para buscar los instrumentos musicales acompañado por su amante. Una vez que el narrador acepta la oferta del Curador y opta por sabotear la constante monotonía que rige su vida de publicista (algo que no logra Ruth pues se marcha de gira por todo el país con esa obra que lleva más de cinco años en cartelera), se destroza su vínculo con la actriz. El éxito profesional de Ruth parece ser el culpable de su fracaso personal, pues impulsa al protagonista a lanzarse en una nueva aventura. Esta nueva etapa exige un nuevo modelo de mujer. Una vez que el protagonista regresa de la selva, Ruth decide abandonar su carrera para dedicarse de lleno a ejercer el rol de esposa y madre, pero sus esfuerzos no son suficientes para salvar su matrimonio. El protagonista ha dejado atrás esa etapa de su vida y con ella a la actriz.

Por otro lado tenemos al personaje de Mouche, la querida. Mouche es la puerta por la cual el narrador se escapa cuando necesita alejarse del automatismo ciudadano. A la muchacha le corresponde el ambiente del café, las tertulias vanguardistas, la vida y las prácticas bohemias. No es casualidad que sea francesa y que organice en su piso fiestas para sus amigos escritores, pintores, músicos y bailarines. De Mouche sabemos además

que ha sido formada en “el baratillo surrealista” (33), que es fanática de la astrología, de la adivinación y de la interpretación de los sueños. La relación entre ambos tampoco es muy complicada, el narrador se siente atraído por la francesa, pero en más de una ocasión comenta que no está seguro de amarla. Mouche encarna el mundo de las vanguardias, un ambiente con el que el protagonista parece identificarse bien al comienzo. Mas a medida que se adentra en la selva y tiene contacto con lo que denomina ahora real y autóctono, el protagonista comienza a rechazar ese engañoso colorido que representa Mouche. De modo que, en repetidas ocasiones, éste hace alusión a la falsedad de su erudición e inteligencia, como ocurre en el siguiente fragmento que es parte de su confesión a Ruth:

Pero yo había pasado a narrarle mi desprendimiento de Mouche, mi asco presente por sus vicios y mentiras, mi desprecio por cuanto significaban las falacias de su vida, su oficio de engaño y el perenne aturdimiento de sus amigos engañados por las ideas engañosas de otros engañados —desde que lo contemplaba todo con ojos nuevos, como si regresara, con la vista devuelta, de un largo tránsito por moradas de verdad. (320)

Si nos distanciamos ahora del narrador y giramos el foco de atención al autor, no será difícil redireccionar la cita anterior hacia los ataques contra el surrealismo que el propio Carpentier formula en su teoría de lo real maravilloso en el prólogo de *El reino de este mundo*. Esta técnica vanguardista que busca confeccionar lo real a través de los “trucos de prestidigitación” (2), “el descreimiento” (3), “la artimaña literaria” (3) y “la onírica arreglada” (3) se contraponen a la maravilla que se crea gracias al autóctono paisaje americano. Sin embargo, al igual que el protagonista de *Los pasos perdidos*, Carpentier también bebió de esa fuente surrealista. Como bien comenta Santiago Juan Navarro, el escritor cubano tenía una gran deuda con las vanguardias ya que su hispanoamericanismo surge, justamente, tras su estancia en París (23). Por lo tanto es casi inevitable no establecer un paralelismo entre Carpentier y su protagonista pues

ambos intentan buscar la autenticidad en lo más profundo del continente americano en la medida en que exponen constantemente la decadencia del mundo occidental. Mas, como se verá a continuación, a autor y a personaje les resulta imposible desprenderse de la influencia europea y de las exigencias del hombre moderno.

Una vez que aterrizan en Suramérica, el primer contacto que tiene el narrador con su pasado es el idioma. En cuanto ve un cartel se place en corregir sus faltas de ortografía a Mouche, aunque ésta poco entiende, y poco entenderá todo lo que está a punto de acontecer. El protagonista comienza a asimilar una nueva realidad con la que cree sentirse identificado cuando llega al sur, y Mouche es incapaz de hacer lo mismo. He aquí la necesidad de señalar el detrimento de su amante una vez que se encuentran en la gran capital suramericana y más aún cuando se internan en lo más profundo de la selva del Orinoco. No intento justificar la manera cruel en la que el narrador se deshace de su amiga, ni mucho menos su repentino rechazo hacia ella como bien ya ha señalado la crítica con anterioridad<sup>3</sup>; sin embargo, si el protagonista se enfrenta ahora a una nueva realidad y la acepta como suya, es propio que rechace y aborrezca las prácticas que antes profesaba, y esto incluye la traumática ruptura con su afrancesada amante.

Viéndolo de esta manera, no parece descabellado todo el espacio narrativo que invierte el narrador en mostrarnos la imperfección de Mouche. Mientras más agrado siente el protagonista por lo que percibe en la selva, más desagrado le causa su amiga. Y es que Mouche representa todo lo que el protagonista empieza a aborrecer: los hábitos citadinos, la civilización occidental y las prácticas sexuales descontroladas. El desperfecto de la francesa se representa de dos maneras, a nivel moral y a nivel físico. Son tres los pecados que comete Mouche a lo largo de su viaje que no serán perdonados por el narrador. Primeramente se presenta su relación ilícita con la canadiense.

---

<sup>3</sup> Sandra E. Drake categoriza al narrador como “deshonestamente egoísta” y argumenta que su aptitud hacia las tres mujeres es equivalente a su actitud hacia los “primitivos”. “Para el protagonista—argumenta Drake—todos son el “otro”. Este se debate entre sus deseos de dominar y su falta de poder” (97).

Atrapados en el hotel debido a la prolongación de la revolución, Mouche se hace amiga de una pintora canadiense. La antipatía que siente el narrador por la nueva compañera de Mouche incrementa cuando ésta acepta ir a su casa sin habérselo consultado previamente. Aunque nunca llega a etiquetar a su amante de homosexual, no puede dejar de sentir repulsión al imaginar “odiosas posibilidades físicas” (102), y ser carcomido por los celos al quedar fuera de ese complot, de “ese «algo» oculto y deleitoso que podía urdirse a sus espaldas por convenio de hembras” (102). Luego, en el camino a la selva, Mouche se encarga de provocar una fuerte discusión entre el narrador y Yannes porque el último intenta forzarla a acostarse con él al confundirla con una de las prostitutas. Quizás, el error más grande que comete Mouche es cuando, en Puerto Anunciación, desata la ira de Rosario al insistirle que se desnude mientras se bañan en el río y al sobrepasarse con el gesto de cariño hacia la nativa, algo que aclara el protagonista es una ofensa “peor que el insulto a la madre y escupir las entrañas que parieron” (199). De modo que, según el narrador, Mouche es vista ante todos como un factor causante de disturbios.

A esto se le suma el detrimento corporal que sufre la joven una vez que se internan en la selva. Mientras más vitalidad y hermosura cobra Rosario antes los ojos del narrador, más se acentúa el menoscabo de Mouche. El narrador afirma que, a diferencia de Rosario, la belleza de Mouche es construida y por lo tanto artificial: “Quien tan piafante y vivaz se mostraba en el desorden de nuestras noches de allá, era aquí la estampa del desgano. Parecía que se hubiera empañado la claridad de su cutis, y mal guardaba un pañuelo sus cabellos que se le iban en greñas de un rubio como verdecido” (136). La joven afrancesada es un personaje absurdo en el nuevo contexto, sin los artificios de la sociedad occidental ella es inexistente. Mouche parece equivocarse en todo momento, su representación es casi grotesca, ciertamente “she can do no right, every attitude or value that she displays is declared anathema” (Millington

352). Aunque Mouche es la única de las tres mujeres que se desplaza transatlánticamente junto al protagonista, no logra asimilar todas las etapas del viaje y, por lo tanto, después de haber sido despachada a la civilización y traicionada, abandona la empresa y regresa a Norteamérica.

Si partimos de la idea de que a estos personajes femeninos que se introducen en función de componer el retrato polifacético del protagonista se les asigna un espacio fijo dentro de la narración que no debe ser quebrantado, podríamos comprender que Mouche no solo está fuera de su espacio —el café, la tertulia, la urbe capitalina—, sino que es incapaz de evolucionar a la par del narrador en esta nueva realidad que se le impone, por eso la necesidad de retratarla como un agente que irrumpe constantemente el *statu quo* del armonioso paisaje. Tanto la fisonomía como las prácticas sociales de la amante son incompatibles con el medio en el que ahora se desenvuelve.

La última mujer por analizar es Rosario, quien la crítica ha categorizado como “lo eterno femenino” (Perilli 26) y como “el símbolo de la madre que contiene la semilla de toda vida” (Fama 187). A Rosario se le adscribe la selva ya que es ahí donde conoce al narrador, en lo más recóndito del alma americana. Con ella el protagonista emprende su viaje al pasado, inverso a la cronología pues alega que se desplaza desde la época actual a un renacimiento, al medioevo, al año cero, a la era paleolítica, hasta llegar a un mundo anterior al hombre, y finalmente adentrarse en el Valle del Tiempo Detenido (151). Pero ¿cómo proporciona Rosario la relación del hombre con el medio? El vínculo más visible es el idioma. Rosario habla en la lengua materna del narrador, esa que no puede hablar ni con Mouche ni con Ruth y que resurge en su memoria en cuanto tiene contacto con el sur. El idioma de su infancia, el idioma de la cimiento, ese en el que aprendió a solfear, es la herramienta que tiene la nativa para establecer una conexión especial con el protagonista. En la boca de Rosario, alega el narrador, hasta su nombre adquiere matices especiales: “una sonoridad tan singular, tan inesperada, que

me siento como ensalmado por la palabra que más conozco, al oírla tan nueva como si acabara de ser creada” (206).

De igual manera, la narración no falla en presentar una perfecta armonía entre el cuerpo de Rosario y la naturaleza americana. Si bien el narrador describe cómo se desvencija el cuerpo de la francesa, al mismo tiempo cuenta cómo, mientras más se adentran en la selva, Rosario adquiere brío y belleza. Constantemente se hace alusión a la hermosura de su cabello largo y al natural, y al calor de sus carnes. Es también significativo el paralelismo que se logra entre las remembranzas de la niña María del Carmen, el amor de la infancia, y Rosario. Este recuerdo que toma lugar en el capítulo cuatro de la primera parte pero que seguirá emergiendo en el transcurso de la novela, es un recuerdo placentero. Por lo que no asombra que el protagonista vuelva a percibir los mismos olores de heno espeso y crujiente de la cesta en la que jugaba con María del Carmen durante su primer encuentro sexual con la nativa: “Un heno espeso y crujiente se nos viene encima ... Una repentina emoción deja mi resuello en suspenso: así -casi así- olía la cesta de los viajes mágicos, aquella en que yo estrechaba a María del Carmen, cuando éramos niños” (200).

A diferencia de Ruth y Mouche, Rosario representa para el protagonista lo verdadero, lo autóctono. Rosario es lo real maravillo que se equipara al paisaje americano y que es espontáneo, genuino, auténtico. En el prólogo a *El reino de este mundo*, Carpentier explica que el carácter de lo que está a punto de narrar hace que “lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles” (6). Dicha mezcla entre la riqueza histórica y lo maravilloso es perceptible en el retrato de Rosario. El narrador, quien por momentos se erige detector de mixturas, nos regala la siguiente descripción detallada de la nativa:

Era evidente que varias razas se encontraban mezcladas en esa mujer, india por el pelo y los pómulos, mediterránea por la frente y la nariz, negra por la sólida redondez de los hombros y

una peculiar anchura de la cadera, que acababa de advertir al verla levantarse para poner el hato de ropa y el paraguas en la rejilla de los equipajes. Lo cierto era que esa viviente suma de razas tenía raza.<sup>4</sup> (116-17)

Ante el artificio y la a-feminidad que caracterizan a Ruth y a Mouche, se presenta Rosario como símbolo de la mujer natural. De repente todo converge, el narrador parece recobrar una vitalidad perdida que va a afectar su creatividad como artista. Si antes era títere de los antojos de Mouche, su masculinidad se reafirma ahora con Rosario quien se hace llamar “tu mujer” y vive para servir al varón. La atípica relación conyugal entre Ruth y el protagonista que se sustenta sobre la base de los monótonos encuentros dominicales y los encuentros furtivos con Mouche son superados por la espontaneidad del sexo que le brinda “tu mujer”. Recordemos que, por ejemplo, en más de una ocasión el narrador se place en describir al lector el goce que le brinda el sexo primitivo al desnudo y a la intemperie.

De igual manera, el protagonista logra su realización como artista en la selva. Este no solo esquiva los intentos de Mouche por presentar al Curador instrumentos falsos (no asombra que la francesa formule esta proposición, pues tanto ella como Ruth son las encargadas de representar lo falso e inauténtico en la narración), sino que encuentra los instrumentos musicales y puede elaborar su teoría acerca de los orígenes de la música. Los días de lluvias le sirven incluso para escribir las partituras del *Treno*, y esto implica, de cierta manera, un triunfo efímero en el ámbito profesional. Así, gracias a la introducción del personaje de Rosario se puede trazar un visible paralelismo entre la vitalidad masculina, el éxito del artista y el goce sexual.

Sin embargo, no se debe obviar que la experiencia real maravillosa tiene un valor cognoscitivo y por lo tanto “no todos son capaces de percibirla ahí donde se

---

<sup>4</sup> Resulta curioso que en su entrevista para el programa *A fondo* con Joaquín Soler Serrano, Carpentier equipare el semblante de Rosario a ese de una diosa egipcia.

encuentre” (Juan-Navarro 22). Para distinguirla se necesita no solo venir de afuera y ver lo americano con ojos de forastero, sino tener “una sensibilidad especial” (Juan-Navarro 22). Un ejemplo claro de este concepto lo tenemos a través del personaje de Mouche, pues como ya se comentó anteriormente, la joven es incapaz de percibir la realidad tal y como lo hace su compañero. El contexto americano no hace que Mouche se remonte a su infancia y, consecuentemente, no puede formular memorias placenteras al igual que el protagonista. Vale señalar también que Rosario, como personaje, no tiene cabida fuera de los confines de la selva. No es casualidad que aparezca casi moribunda cuando se la encuentran en el camino cerca del Valle de las Llamas, y mientras transcurre la travesía a través del Orinoco cobra más sentido dentro del espacio. Solo en la selva su belleza y su atractivo sexual resurgen, fuera de ella Rosario es un personaje irracional.

Aunque la nativa carga sobre sus hombros el peso de guiar al narrador en la búsqueda de sus orígenes, el distanciamiento de ambos es ineludible y el reencuentro imposible. Siguiendo el análisis narratológico, René Jara afirma que Rosario, al igual que Regina en *La muerte de Artemio Cruz* o Susana San Juan en *Pedro Páramo*, por ser “mujer origen” contiene la clave interpretativa de la novela hispanoamericana (206). Para Jara el descubrimiento de los orígenes del hombre en el cuerpo de la mujer y la separación forzosa entre ambos no es más que una sinonimia entre el destino de una América “en que el mestizaje eleva a un nivel terrífico el sentimiento de la incomunicación y el desamparo” (207). De todos modos, el narrador se ve forzado a salir de la selva debido a las exigencias del mundo moderno que tanto ha rechazado. A pesar de la aparente realización personal que encuentra en Santa Mónica de los Venados, el protagonista no puede vivir de espaldas a la realidad y se ve obligado a regresar porque sus compromisos con el mundo civilizado requieren su presencia. No es solo la búsqueda que ha iniciado su esposa meses atrás o el contrato que acordó con la universidad norteamericana lo que le hacen alejarse de ese “origen”, sino la falta de

papel y tinta, dos instrumentos inútiles e inverosímiles en el ambiente en el que ha decidido quedarse a vivir para siempre, pero que irónicamente necesita para terminar de escribir el *Treno*.

La ruptura con Rosario al final de la novela proporciona el fracaso del protagonista y ayuda a que éste formule su lección de vida. Y es que la inminente desilusión se debe a la condición de artista, pues según concluye el narrador aquellos que hacen arte son la única raza que no puede vivir de espaldas a su tiempo y escapar a la época (356). Dicha sentencia cuestiona de cierto modo la teoría de lo real maravilloso propuesta por Carpentier en el prólogo a *El reino de este mundo*. Aunque el protagonista ha encontrado las raíces perdidas de su origen en el alma de la madre selva americana, ha convivido con ésta, ha bebido la leche que emana de sus pechos y, como consecuencia, ha encontrado la inspiración como artista y cree haberse realizado como hombre, Santa Mónica de los Venados no es un lugar en el que debe ni puede permanecer. Su condición de artista no se lo permite, pues es inverosímil en los confines de la selva. Lo que busca ser maravillosamente autóctono en la novela, termina también siendo engañoso.

Cuando regresa a Norteamérica el narrador ya no es el mismo. En su desplazamiento, que podríamos llamar circular, se topa con las mimas mujeres. Como debe regresar a casa, espacio destinado a la esposa, el protagonista tiene que enfrentar a Ruth. Abatido por la disputa se lanza al ambiente ciudadano y nuevamente asume su rol de flâneur que lo conduce nada más y nada menos que a la sección de interpretación de los sueños de una librería, donde es de esperar que se tope con Mouche. Mas cuando regresa a Puerto Anunciación los pasos de Santa Mónica de los Venados se han borrado y no puede reencontrarse con Rosario. La imposibilidad de acceder al espacio de la nativa hace que el narrador entre en catarsis y reflexione sobre su propia existencia.

Durante las distintas fases del viaje físico y espiritual en el que el protagonista encuentra las claves para su auto reconocimiento, la introducción de la esposa, la amante, y “tu mujer” es fundamental para descifrar y comprender no solo la relación de éste con el medio que le rodea, sino para resaltar, a través de la sustitución de una fémina por otra, su desarrollo y evolución espiritual. Por otra parte, éstas pueden ser vistas también como instrumento para argumentar (o deconstruir) la teoría de Carpentier, siendo Mouche el rechazo a las vanguardias y Rosario su propuesta de lo real maravilloso. Así, siguiendo el patrón establecido por la propia novela, en esta nueva etapa de su vida el protagonista/narrador/artista necesita entonces un nuevo modelo de mujer que sea muy diferente a ese propuesto por Ruth, Mouche e incluso por Rosario. La cuarta mujer de *Los pasos perdidos* debe ser una nueva compañera de viaje que se corresponda y ajuste al nuevo estado emocional en el que ahora se encuentra.

© Jeniffer Fernández

### Bibliografía

- Carpentier, Alejo. *Los pasos perdidos*. Letras cubanas, 1976.
- \_\_\_\_\_. Prólogo. *El reino de este mundo*, de Carpentier, Alianza, 1949. 7-14.
- Drake, Sandra E. y Colette Zaibert. "Los pasos perdidos." *Escritura: revista de teoría y crítica literarias* 4.7 (1979): 93-109.
- González, Echevarría R. "Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier." *Nueva narrativa hispanoamericana* 11 (1971): 117-125.
- Fama, Antonio. "Proceso de individuación y concepto del ánimo junguiano en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier." *Revista canadiense de estudios hispánicos* 3.2 (1979): 183-188.
- Jara C, René. "El mito y la nueva novela hispanoamericana: a propósito de *La muerte de Artemio Cruz*." *Homenaje a Carlos Fuentes*, editado por Helmy F. Giacoman, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1968.149-208.
- Juan-Navarro, Santiago. "El arpa y la sombra o la lipsonoteca postmodernista de Alejo Carpentier." *Asaltos a la historia. Reimaginando la ficción histórica hispanoamericana*, editado por Brian L. Price, Eón, 2014. 17-44.
- \_\_\_\_\_. "Las cárceles imaginarias de Sísifo: visión de la urbe arquetípica en *Los pasos perdidos*." *La représentation de l'espace dans le roman hispano-américain: Los pasos perdidos, Alejo Carpentier; La Vorágine, José Eustasio Rivera*, editado por Néstor Ponce, Temps, 2002. 167-77.
- Millington, Mark I. "Gender Monologue in Carpentier's *Los pasos perdidos*." *Hispanic Issue*, Johns Hopkins UP 111. 2 (1996): 346-367.
- Perilli, Carmen. *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez. Mitificación y desmitificación*. Universidad Nacional de Tucumán, 1989.
- Plato, and Mario Untersteiner. *República: libro X*. Luigi Loffredo, 1966.