

Las cárceles imaginarias de Sísifo: Visión de la urbe arquetípica en *Los pasos perdidos*

Santiago Juan-Navarro

Professeur de littérature hispano-américaine à Florida International University (Miami, USA), Santiago Juan-Navarro est docteur de littérature comparée et de théorie littéraire (University of Columbia et Universidad de Valencia, Espagne). Il a publié notamment *Archival Reflections: postmodern Fiction of the Americas (Self-Reflexivity, Historical Revisionism, Utopia)* (Bucknell University Press, 2000) et le recueil d'essais *A Twice-Told Tale: Reinventing the Old World-New World Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film* (University of Delaware Press, 2001). Il prépare à l'heure actuelle un livre sur le mythe de l'El Dorado dans le cinéma contemporain.

« Per me si va nella citta dolente. »

Dante

En *Los pasos perdidos* Carpentier plantea la alienación del artista, y por extensión la del hombre moderno, respecto a la naturaleza. Todos los elementos de la novela aparecen envueltos en un simbolismo de resonancias míticas. Aunque el protagonista y la gran ciudad en que vive carecen de nombre alguno, el primero es explícitamente asociado a los mitos de Sísifo y Prometeo, y no es difícil ver en él un *alter ego* del autor. El paisaje urbano que abre y cierra la novela ha sido, por su parte, frecuentemente identificado con el de la ciudad de Nueva York¹.

1. La conexión entre la ciudad anónima de la novela y Nueva York ha sido sugerida por Roberto González Echevarría (Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 72, 86), Luis Harss (*Los nuestros*, Bs. As., Sudamericana, 1977, p. 69), Gerald Martin (*Journeys Through the Labyrinth: The Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londo, Verso, 1989, p. 192-194), Catherine R. Perricone (« El paisaje cambiante en la novela socio-política hispanoamericana, in *Actas del Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, p. 796), Donald Shaw (Alejo Carpentier, Boston, Twayne, 1985, pp. 45, 46, 49, 51, 54, 55) y Velek (p. 74), entre otros muchos. Sin embargo, la mejor evidencia para esta identificación la

Es, sin embargo, este anonimato el que confiere a ambos (personaje y medio ambiente) una dimensión arquetípica y universal.

Los capítulos uno y seis (aquellos que marcan el comienzo y fin de *Los pasos perdidos*) contienen una interminable serie de imágenes de escisión, automatismo, soledad y abandono. La ciudad anónima se convierte, además, en un espacio alegórico dominado por la estética del simulacro, un escenario trágico donde el artificio ha reemplazado a la realidad y donde el artista está condenado a convivir con las máscaras. Esta visión desesperanzada, y a menudo agónica, de la relación entre hombre y naturaleza nos remite inevitablemente al paisajismo romántico¹. Como señala Rafael Argullol, « el paisaje en la pintura romántica deviene un escenario en el que se confrontan naturaleza y hombre, y en el que éste advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo con respecto a aquella » (10). El periplo del protagonista no hace sino confirmar este sentimiento de desposesión.

Dos acontecimientos en la vida de Carpentier marcan la redacción de *Los pasos perdidos* desde el punto de vista de la representación de la relación hombre-naturaleza: el viaje que su autor hizo a Nueva York en los años cuarenta y su estancia en Venezuela durante la siguiente década. En 1945 la CBS propone a Carpentier la producción de emisiones radiofónicas para América Latina. Junto a su esposa se aloja en un elegante hotel en el centro de Manhattan. El testimonio del autor sobre su experiencia neoyorquina aparece recogido en el artículo titulado « Presencia de la naturaleza »:

En las ciudades "tentaculares" [...], Nueva York, Filadelfia, pongamos por caso, se produce un tipo de hombre, hijo de los tiempos modernos, que me inspira una lástima infinita. Es aquél que pasa once meses al año sin tener contacto alguno con la naturaleza².

En su artículo, Carpentier describe la vida que hubiera imaginado para sí en Nueva York y que le movió a rechazar el contrato con la CBS. Este modo de vida marcado por la soledad, la rutina, la desespe-

ofrece el propio Carpentier en una serie de entrevistas con Ramón Chao: « *Los pasos perdidos* es también la novela de remontarse en el tiempo. Un hombre que está literalmente embrutecido por la vida que sus obligaciones profesionales le hacen llevar en Nueva York (no se menciona Nueva York en la novela, pero hay un indicio neto en el primer capítulo, cuando mi personaje se detiene ante la vitrina de Brentano's y todos sabemos que Brentano's es una de las mejores librerías de Nueva York) » (*Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984, p. 119).

1. La relación de la obra de Carpentier con la estética del barroco (o neobarroco) es un lugar común en los estudios literarios hispanoamericanos. Sin embargo, muy poco se ha dicho de la influencia romántica en el novelista cubano. Con la excepción de Roberto González Echevarría, que menciona brevemente tal influencia (p. 45), la presencia del romanticismo en la obra de Carpentier es todavía un campo inexplorado. De hecho, un ensayo de capital importancia para comprender la inspiración romántica en *Los pasos perdidos*, como es *Tristán e Isolda en tierra firme* (1949), ha pasado casi inadvertido para la crítica y ha tenido escasa circulación entre el público lector.
2. « Presencia de la naturaleza », in *El Nacional*, Caracas, 23/6/62.

ranza y la ruptura de vínculos con el mundo natural se corresponde minuciosamente con la patética situación del protagonista en *Los pasos perdidos*.

Años después el novelista cubano viajaría a Caracas para trabajar para una empresa publicitaria. Paradójicamente, llevó en esta ciudad un tipo de vida no muy diferente del que hubiera despreciado anteriormente en Nueva York. Sin embargo, la variedad de paisajes que descubrió en Venezuela, y en especial sus incursiones por las selvas del Orinoco, se convirtieron en motivos de inspiración directa de su gran novela, *Los pasos perdidos*.

El capítulo inicial y el final introducen al lector en la geografía desoladora de la gran ciudad. Las citas que abren tales capítulos establecen, por su parte, la atmósfera claustrofóbica de las descripciones que vendrán a continuación. La primera de ellas procede del *Deuteronomio*, libro en el que Moisés se dirige amenazante al pueblo de Israel: « Y tus cielos que están sobre tu cabeza serán de metal; y la tierra que está debajo de ti, de hierro. Y palparás al mediodía, como palpa el ciego en la oscuridad ». El tono profético de esta cita bíblica es premonitorio de la geografía carcelaria de Nueva York, que preside tanto el comienzo como la conclusión de la novela, una geografía evocadora del paisaje demoníaco y alucinado descrito por James Thomson en *The City of Dreadful Night* (1874) y del concepto de « lo sublime aterrador » elaborado por Emmanuel Kant.

En sus *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, Kant describe lo sublime como algo de grandes proporciones que despierta sentimientos de terror y/o placer intensos. Frente al carácter risueño y alegre de lo bello, lo sublime se manifiesta bajo la traza de lo temible y se caracteriza por su desmesura. Kant va más allá de esta dicotomía, previamente establecida por Edmund Burke, para distinguir entre diferentes manifestaciones de lo sublime: lo sublime aterrador (que se presenta acompañado de miedo o melancolía) y lo sublime noble (un sentimiento de serena maravilla) o espléndido (la belleza evocadora de un plan divino).

Como los paisajes de Caspar David Friedrich, las arquitecturas ansiolíticas de Giovanni Battista Piranesi o las perturbadoras visiones de Henry Fusli (Fuseli), los espacios urbanos y naturales de *Los pasos perdidos* están impregnados de las diferentes manifestaciones de lo sublime. Si bien el reencuentro del narrador con sus orígenes latinoamericanos es descrito en términos que sugieren por su carga positiva lo sublime noble y espléndido, la urbe anónima que enmarca sus pasos dentro del tríptico de la novela, asume el diseño sombrío propio de lo sublime aterrador. El contexto histórico, sin embargo, ha cambiado notablemente. Carpentier escribe *Los pasos perdidos* tras presenciar el espectáculo de un Occidente arrasado por la guerra y en plena forma-

ción del capitalismo multinacional. Un contexto que prepara el camino para el surgimiento de la cultura postmoderna, caracterizada formalmente por la multiplicación de los significantes, la transformación de la realidad en imágenes y la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos¹. En la descripción de la condición alienada de su protagonista, *Los pasos perdidos* nos remite a ese universo esquizoide y fragmentario.

Las primeras páginas de la novela inciden obsesivamente en la metáfora el teatro como ejemplificación de la estética del simulacro que rige la vida en la gran urbe. La descripción que el narrador hace del camerino de Ruth, su mujer, contiene algunas de las claves que irán cobrando significación a medida que avance la novela. El espacio físico se convierte así en correlato objetivo de la degradación moral de los personajes:

Hasta las paredes de la habitación se habían ajado, al ser tocadas siempre en los mismos lugares, llevando las huellas de su larga convivencia con el maquillaje. (68)

La escisión, el automatismo y la máscara, son algunos de los motivos que presiden el universo decadente de la metrópolis occidental. Ruth representa su papel en una misma obra durante más de cinco años. Sus encuentros sexuales con el protagonista se limitan a una rutina llevada a cabo mecánicamente. Las grietas del camerino reflejan la desgarradura interior de los personajes y su aislamiento mutuo. El maquillaje es un emblema más de la artificiosidad en la que se desenvuelven sus vidas.

Esta insistencia en imágenes evocadoras de automatismo y repetición se corresponden con el dominio del simulacro, tal y como lo concibe Jean Baudrillard en *El intercambio simbólico y la muerte*. De acuerdo con el sociólogo francés, « es la repetición del signo lo que pone fin a lo que designa, » de modo que ante el vértigo de la duplicación se produce la muerte del original, el fin de la representación y el nacimiento de lo que Baudrillard denomina « el hiper-realismo de la simulación² ».

La tensión reiterativa y absurda que caracteriza tanto la vida del protagonista como la de quienes le rodean se ve reforzada en el texto por las continuas alusiones al mito de Sísifo. Este personaje de la mitología griega, condenado en los Infiernos a hacer subir una enorme piedra a la cima de una montaña desde donde volvía a caer sin cesar, es uno de los pocos mitos que tienen cabida en el contexto urbano representado en los capítulos uno y seis de *Los pasos perdidos*. La para-

fernalia mitológica asociada a Prometeo, Fausto, Ulises y otras figuras heroicas de la tradición occidental, aunque presente, es deconstruida sistemáticamente en el texto. La degradación espiritual que sufre el narrador, dedicado como Carpentier, al oficio de publicista, le impide acceder al ámbito de tales arquetipos.

Cuando Ruth marcha en gira por el país, se suceden las imágenes de soledad y abandono. La ciudad se transforma en una prisión laberíntica por donde vaga el protagonista, convertido ahora en Hombre-Ninguno:

Pero evadirse de esto, en el mundo que me hubiera tocado en suerte, era tan imposible como tratar de revivir, en estos tiempos, ciertas gestas de heroísmo, o de santidad. Habíamos caído en la era del Hombre-Avispa, del Hombre-Ninguno, en la que las almas no se vendían al Diablo, sino al Contable o al Cómitre. (73)

El pasaje citado pone de manifiesto cierta inoperancia del mito en la civilización contemporánea. Aunque el sentimiento de alienación y soledad están presentes en toda la tradición occidental, aunque ambos fueron motivos fundamentales de la inspiración romántica, el hombre moderno se ve privado de la posibilidad de rebelarse. Fausto no tiene cabida en las calles de Nueva York. En este contexto la evasión se le revela al protagonista como inalcanzable.

En su viaje a la deriva por la gran ciudad, el narrador rememora el *Prometheus Unbound* de Shelley que pretendía utilizar como libreto para una cantata que nunca llegó a terminar. Prometeo simboliza la acción creadora en beneficio de la humanidad. El abandono de su proyecto musical es una de tantas muestras del solipsismo del protagonista al comienzo de la novela. Es por esta razón que el encuentro con el llamado Curador reaviva una última esperanza de liberación. El mismo nombre de este personaje es revelador del gusto de Carpentier por lo simbólico. El Curador ofrece al protagonista una vía de escape, al proponerle un viaje al corazón de la selva, en busca de unos instrumentos primitivos. La expedición tiene también por finalidad demostrar su teoría del « mimetismo-mágico-rítmico ».

La conversación con el Curador se desarrolla en un escenario donde la presencia de los espejos sirve para emblematizar las tesis del autor. El espejo es la metáfora que la novela realista explotó hasta la saciedad para comunicar sus postulados estéticos y se conecta, a su vez, con la teoría mimética de la que el narrador se siente cada vez más alejado. Su superficie pulida puede reflejar la realidad, pero cuando ésta se construye en base al simulacro y al engaño, la búsqueda de verosimilitud carece de sentido. El espejo, por último, nos remite a la discusión psicoanalítica en torno al dilema de la personalidad escindida. Este

1. Fredric Jameson, *Journeys Through the Labyrinth: The Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989, p. 54.

2. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1983, p. 108.

conflicto es hecho explícito por el narrador cuando afirma: « Entre el Yo presente y el Yo que hubiera aspirado a ser algún día se ahondaba en tinieblas el foso de los años perdidos » (87). La conciencia de su escisión se produce tan sólo a través de la autocontemplación: « En el ser que se inscribía dentro del marco barroco del espejo actuaban en este momento el Libertino y el Predicador, que son los personajes primeros de toda alegoría edificante, de toda moralidad ejemplar » (87). El movimiento siguiente del protagonista adquiere carácter relevante a la luz de la « metáfora del espejo » utilizada por Lacan para explicar su teoría acerca de la formación del Yo: « Por huir del cristal, mis ojos fueron hacia la biblioteca » (87). De acuerdo con Lacan, el espejo permite el acceso del ser al mundo simbólico de las diferencias, un mundo estructurado en clave textual. La ironía de Carpentier consiste en situar entre los libros de la biblioteca uno titulado *Representazione di anima e di corpo*, con lo cual el libro se convierte así en una nueva representación de lo real, en un nuevo reflejo, en otro espejo que enfrentado al anterior atrapa al personaje en una abismal multiplicación de la realidad.

En las páginas siguientes se nos presenta al personaje de Mouche, amante del protagonista, para exponer la perversión del lenguaje y del arte. La artificiosidad de Mouche y sus amigos tiene su objetivación en la ciudad de Nueva York,

[...] la ciudad del perenne anonimato dentro de la multitud de la eterna prisa, donde los ojos sólo se encontraban por casualidad, y la sonrisa, cuando era de un desconocido, siempre ocultaba una proposición. (96)

Abandonado por el Curador en una de las galerías de arte de la universidad patrocinadora de la expedición, el protagonista es transportado por las reproducciones y vitrinas a un pasado remoto que anuncia el viaje que pronto emprenderá. El *Cronos* de Goya le devuelve a la época y parece como si la contemplación del dios del tiempo devorando a sus hijos le urgiera a escapar de su infierno espiritual. Nueva York es provisionalmente dejada atrás. Prometeo huye de la Ciudad de la Noche Terrible.

En los capítulos intermedios el narrador se embarca en un « viaje a la semilla, » un regreso al mundo del Génesis en el que retrocede hasta los instantes mismos de la Creación. El viaje que lleva a cabo, aunque se corresponde con las etapas características de la progresión mística y de los trayectos descritos por la épica tradicional, es en realidad un viaje interior que permite al protagonista descubrir su Yo artístico y emocional.

Un epígrafe de Quevedo abre el capítulo sexto y último de *Los pasos perdidos*: « Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis

nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo » (295). Esta reflexión de tono existencialista en torno a la muerte marca el reencuentro del personaje principal con la gran ciudad. La muerte es, en efecto, el trasfondo del dominio del simulacro encarnado en el paisaje de Nueva York. Como señala Baudrillard, con « el hundimiento de la realidad en el hiper-realismo, en la duplicación minuciosa de lo real... lo real se volatiliza, se vuelve alegoría de la muerte » (85).

Las imágenes de la realidad como representación se multiplican con la vuelta del protagonista al llamado mundo civilizado. Es importante destacar que si en el capítulo inicial Ruth se veía abocada a representar centenas de veces un texto pseudo-histórico, en estos últimos momentos de la novela es la propia realidad objeto de representación y falseamiento. La mujer del protagonista pone en marcha un aparatoso montaje teatral en el que aparece frente a la sociedad desempeñando el papel de la esposa fiel. Los medios de comunicación contribuyen a tal distorsión creando una historia alternativa a la experiencia real del narrador. La realidad se tiñe de ficción. Semejante alteración se manifiesta simbólicamente mediante la imagen del espejo fragmentado: « Estoy cegado por mil relámpagos que son como espejos rotos en el atardecer del aeródromo » (301). La contemplación de una realidad fragmentada, supone un cambio en la percepción del mundo que ha sufrido el protagonista tras su viaje a las profundidades de la selva, esto es, a los abismos de su inconsciente.

Las descripciones de Nueva York en boca del narrador ejemplifican este cambio de conciencia. El protagonista se ha convertido ahora en observador puro de la hiper-realidad de la gran ciudad. Su ritmo es ya completamente incapaz de adaptarse a la locura de las masas: « Como no logro ajustarme ya a las leyes de este movimiento, opto por progresar muy lentamente, pegado a las vitrinas... » (306). Aunque sigue siendo un desubicado, ya no existe en él la alienación inconsciente del comienzo. La vivencia de « lo real maravilloso » en América Latina le facilita una nueva perspectiva: el ideal artístico del distanciamiento. El narrador se siente ahora extraño a las maquinaciones del Moloch urbano, pero es capaz de encontrar en ellas material para su creación, de trascenderlas, en suma.

El tema de la degradación del mito en la sociedad postindustrial, que apuntaba anteriormente, reaparece en estos momentos aún con más fuerza. La contemplación de un oficio religioso mueve al protagonista a reflexionar sobre la pérdida de la función referencial del lenguaje y, por extensión, la del valor conceptual de todo sistema de signos en la civilización occidental. « Los hombres de acá, » afirma el narrador, « ponen su orgullo en conservar tradiciones de origen olvidado, reducidas, las más de las veces, al automatismo de un reflejo colectivo » (308). Por el contrario, en la América hispánica la pervivencia del

mito es todavía una realidad palpable: « En el mundo a donde regresaré ahora, en cambio, no se hace un gesto cuyo significado se desconozca » (308). Los valores que subyacen a esta antítesis se corresponden con el binomio « utopía » / « simulación » que propone Baudrillard en *Simulacre et simulation*: « Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia ».

Pero el regreso del protagonista a la utopía soñada no es tarea fácil. Como él mismo reconoce, cometen un error quienes piensan que « lo excepcional pueda serlo dos veces » (325). En este preciso instante Nueva York se convierte explícitamente en la ciudad del Apocalipsis. Un paisaje en ruinas compuesto de « columnas enfermas » y « edificios agonizantes » se va estrechando en torno al Hombre-Ninguno: « La ciudad no me deja ir. Sus calles se entretrejen en torno mío como los cordeles de una nasa, de una red, que me hubieran lanzado desde lo alto » (313). En esta intolerable geografía claustrofóbica sus habitantes parecen encontrarse a la espera de la apertura del Sexto Sello. El mundo de la Revelación se impone al mundo del Génesis.

Quizá el fragmento más clarificador del traumático retorno del protagonista a la ciudad sea aquél en que, mediante un sueño, manifiesta su estado espiritual, su deseo de huida y, al mismo tiempo, la imposibilidad de la misma. Dos símbolos de estirpe borgeana se superponen de modo inquietante, el laberinto y los espejos enfrentados:

Anoche soñé que estaba en una prisión de muros tan altos como naves de catedrales, entre cuyos pilares se mecían cuerdas destinadas al suplicio de la estrapada; también había bóvedas espesas, que se multiplicaban en lontananza, con una ligera desviación hacia arriba, cada vez, como cuando un objeto se mira en dos espejos colocados frente a frente. Al final, eran penumbras de subterráneos, donde sonaba el galope sordo de un caballo. El colorido de aguafuerte de todo aquello me hizo pensar, al abrir los ojos, que algún recuerdo de museo me había hecho cautivo de las *Invenzioni di carceri* del Piranesi. (314)

Como en las cárceles piranesianas, el anónimo protagonista de *Los pasos perdidos* deambula por un espacio urbano cerrado en el que excluidos los mundos vegetal y animal conviven la piedra y la sombra del hombre. En ambos lugares (las cárceles de Piranesi y la ciudad de la noche terrible de Carpentier) no hay naturaleza, sino sólo civilización. El hombre (o su sombra), se halla atrapado por una segunda naturaleza, producto de la técnica, que el mismo ha creado, y en la que se ha

sumergido, aislándose de la naturaleza originaria (ese paraíso perdido que en la novela encarna Santa Mónica de los Venados).

Como sugiere Argullol,

[...] el paisaje interior piranesiano refleja la pesadilla del hombre escindido [...] un universo en el que el Infinito parece concentrarse sobre sí mismo, en el que la luz se hunde en la tiniebla y en el que la recta se halla bajo el dominio de la curva¹.

En las *Cárceles* de Piranesi se materializa por primera vez la desantropomorfización del arte llevada a cabo por el romanticismo. En sus salas inmensas, mitad mazmorra, mitad tumba, las figuras humanas son casi imperceptibles. Aldous Huxley se refirió a las cárceles de Piranesi como « prisiones metafísicas » « que están en el interior de la mente, con muros hechos de pesadilla e incompreensión, con cadenas de ansiedad, cuyo tormento es la consecuencia de un delito tan personal como genérico² ».

La funcionalidad de la pesadilla del narrador incide en la visión de la condición humana que se deduce del viaje descrito en los capítulos intermedios. A la descripción centrífuga de los espacios abiertos del mundo del Génesis, que nos comunicaba la desazón del hombre por su alejamiento de la naturaleza, se suma ahora la presión centripeta con que el protagonista siente sobre sí los espacios cerrados y aplastantes de estas cárceles, transposición onírica del inframundo neoyorquino.

Tras un intento fallido de retorno al « Valle del Tiempo Detenido, » el narrador, arquetipo del artista, comprende al fin su relación con el medio: « Pero nada de esto se ha destinado a mí, porque la única raza que está impelida de desligarse de las fechas es la raza de quienes hacen arte » (329). Gran parte de las analogías míticas con las que el protagonista pretendía escapar a su contemporaneidad son minuciosamente deconstruidas. La similitud de su trayecto con el viaje interior de los simbolistas es llevada a un irónico final. De la temporada en el infierno cantada por Rimbaud el poeta emergía a la claridad de ciudades fabulosas. En *Los pasos perdidos* el protagonista es devuelto a Nueva York, una ciudad descrita en términos fabulosamente tenebro-

1. Rafael Argullol, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 35.

2. Aldous Huxley, *Prisons*, London, Trianon Press, 1949, p. 16. La obra del grabador veneciano Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) ha sido un punto de referencia constante para la literatura moderna. Desde el siglo XIX hasta nuestros días se han sucedido las referencias a su obra enigmática. Autores tan variados como Victor Hugo, Théophile Gautier, Thomas De Quincey, Charles Baudelaire, Coleridge, Herman Melville, James Joyce, Marguerite Yourcenar, Aldous Huxley, o el director de cine Sergei Eisenstein, por citar unos pocos, han comentado fascinados la obra de Piranesi. Todos ellos insisten en su modernidad, una modernidad que se debe no sólo de las innovaciones técnicas en el campo de la perspectiva, sino principalmente al valor profético de su obra, a su visión de futuro construida sobre una reelaboración trágica del pasado.

sos. A la iluminación alcanzada por los místicos en su progreso espiritual, se contraponen la lobreguez de las cárceles piranesianas.

El mito que sin duda perdura claramente en el texto es el de Sísifo, que sirviera también de modelo a tantas otras novelas modernas de corte existencial. Sólo que la gran roca que este Sísifo del siglo XX se ve obligado a transportar va más allá de su significación literal. Esta enorme carga no es sino el peso de toda la civilización occidental en plena decadencia, con sus gestas y sus crímenes, sus ciudades-presidio, su naturaleza saqueada.

En la acción del protagonista, sin embargo, hay algo de prometeico. Su misión es hacer llegar a la cumbre del ideal artístico su experiencia alienada, sublimar su alienación a fin de trascenderla. El esfuerzo puede parecer inútil, ya que la piedra rodará de nuevo hasta el abismo. Pero es precisamente en lo más profundo del abismo donde los románticos emplazaban la visión interior. Recordando el porvenir, el « vasto país de las Utopías permitidas, de las Icarías posibles » (311), Sísifo y Prometeo siguen luchando en « La Ciudad de la Noche Terrible ».

Bibliografía

- ARGULLOL Rafael, *La atracción del abismo: un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Bruñera, 1983.
- BAUDRILLARD Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- CARPENTIER Alejo, *Tristán e Isolda en tierra firme: Reflexiones al margen de una representación wagneriana*, Caracas, Imprenta Nacional, 1949.
- CARPENTIER Alejo, « Presencia de la naturaleza », in *El Nacional*, Caracas, 23 de agosto de 1952.
- CARPENTIER Alejo, *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985.
- CHAO Ramón, *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.
- HARSS Luis, *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- HUXLEY Aldous, *Prisons*, London, Trianon Press, 1949.
- JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- KANT Emmanuel, *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, trad. Luis Jiménez Moreno, Madrid, Alianza, 1999.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Paris, Seuil, 1999.
- MARTIN Gerald, *Journeys Through the Labyrinth: The Latin American Fiction in the Twentieth Century*, London, Verso, 1989.
- PERRICONE Catherine R., « El paisaje cambiante en la novela socio-política hispanoamericana », in *Actas del Congreso Internacional de Caminería*

Hispanica, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Patronato Arcipreste de Hita, 1996; pp. 793-798.

- SHAW Donald, *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne, 1985.
- VOLEK Emil, « Los pasos perdidos de Alejo Carpentier: La aventura textual entre la alegoría y la subversión narrativa », *Revista de Estudios Hispánicos*, n° 10, 1983; p. 74.
- THOMSON James, *The City of Dreadful Night and Other Poems*, London, Methuen, 1932.

Dans la même collection

Le néo-baroque cubain

De donde son los cantantes, *Severo Sarduy*
Tres tristes tigres, *Guillermo Cabrera Infante*
collectif coordonné par Néstor Ponce

Écrire le Mexique

La región más transparente, *Carlos Fuentes*
Sombra de la sombra, *La vida misma, Paco Ignacio Taibo II*
collectif coordonné par Néstor Ponce

La ciudad y los perros, *Vargas Llosa*
collectif coordonné par Néstor Ponce

Residencia en la tierra *et Canto general de Pablo Neruda*
collectif coordonné par Néstor Ponce

Diagonales del Género.

Estudios sobre el policial argentino
Néstor Ponce

Collection « Synthèse d'une œuvre »

Synthèse sur Le partage des eaux de Alejo Carpentier
Jean-Marie Lassus

La représentation de l'espace
dans le roman hispano-américain

LOS PASOS PERDIDOS

ALEJO CARPENTIER

LA VORÁGINE

JOSÉ EUSTASIO RIVERA

Coordonné par Néstor Ponce

Fernando AÍNSA
Erik CAMAYD-FREIXAS
Luisa CAMPUZANO
Raúl CAPLÁN
Santiago JUAN-NAVARRO
Venko KANEV
Marie-Pierre LASSUS
Fernando MORENO
Leonardo PADURA FUENTES
Néstor PONCE
Maryse RENAUD
Néstor SALAMANCA LEÓN
Alberto VITAL

EDITIONS

DU TEMPS

Table des matières

CARPENTIER-RIVERA : LA FORÊT À L'ENVERS ET AU TRAVERS

<i>¿Infierno verde o Jardín del Edén?</i> <i>El topos de la selva en La vorágine y Los pasos perdidos</i> Fernando Ainsa	9
Los pasos perdidos: <i>¿La vorágine al revés?</i> Fernando Moreno	37
<i>Las mujeres, la selva, el enigma en La vorágine y Los pasos perdidos</i> Maryse Renaud	51
<i>Trois femmes, trois paysages, un seul destin : La vorágine</i> Néstor Salamanca León	59

ALEJO CARPENTIER : LE RÉEL, LA FORÊT ET LE MERVEILLEUX

<i>Lo real maravilloso: un método definidor</i> Venko Kanev	73
<i>Lo real maravilloso:</i> <i>método, concepto y visión del mundo en Los pasos perdidos</i> Leonardo Padura Fuentes	89
<i>La idea de América en Los pasos perdidos</i> Alberto Vital	107
<i>Problemas de la poética de Carpentier</i> Erik Camayd-Freixas	117
<i>Sísifo, Ulises y Prometeo en el taller del escritor</i> Luisa Campuzano	141
<i>Types et stéréotypes dans Los pasos perdidos</i> Raúl Caplán	153
<i>Las cárceles imaginarias de Sísifo:</i> <i>Visión de la urbe arquetípica en Los pasos perdidos</i> Santiago Juan-Navarro	167
<i>La verdad de los libros: los caminos iniciáticos en Los pasos perdidos</i> Néstor Ponce	179
<i>Origine et fonction de la musique dans Los pasos perdidos</i> Marie-Pierre Lassus	191
<i>Los pasos de la vida (cronología de Alejo Carpentier)</i> Néstor Ponce	217

ISBN 2-84274-203-6

© éditions du temps, 2002.
22 rue Racine, Nantes (44).

Catalogue : www.editions-du-temps.com - Portail : www.edutemps.fr

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustration.