

LOS CONTEXTOS DE *EL RECURSO DEL METODO*, DE CARPENTIER

POR

FRANCES WYERS (WEBER)

Indiana University

Carpentier ha dicho que tras el nativismo de la literatura latinoamericana de los años veinte había algo más, «contextos». «Los contextos: contexto telúrico y contexto épico, político; el que halle la relación entre ambos escribirá la novela americana»¹.

A lo largo de la obra de Carpentier sentimos la tensión entre dos principios: lo eterno, lo mítico, aquello que Carpentier ha llamado «lo universal-sin-tiempo»² y el proceso continuo del cambio histórico. Con otras palabras podríamos decir que su obra afirma de maneras distintas lo que Raymond Williams ha llamado esas dos grandes y transformadoras ideas modernas: «myth in its variable forms... alternative responses... in sharp, direct, and necessary conflict»³.

El elemento unificador de ambas ideas es la colectividad. El mito, junto con el lenguaje mismo, es una de las expresiones más tempranas de la conciencia colectiva. En nuestro tiempo cobra nuevo significado precisamente porque sentimos una pérdida de sentimiento y sentido comunales. La revolución es un esfuerzo hacia la transformación de relaciones entre individuos y moldes de intercambio con vistas a la creación de una nueva conciencia colectiva y un nuevo modo de vida.

Esos dos principios no se dan jamás, ni en la obra de Carpentier ni en ningún otro lugar, en un estado puro. Carpentier no deja nunca de jugar con sus múltiples manifestaciones e interacciones complejas. Apunta, además, para nosotros, a las formas de su degeneración-la corrup-

¹ Citado por Klaus Müller-Berg en Alejo Carpentier, *Estudio biográfico-crítico* (Nueva York: Las Américas, 1972).

² Carpentier, *Tientos y diferencias* (Montevideo: Arca, 1967), p. 25.

³ Raymond Williams, *The Country and the City* (New York: Oxford, 1973), p. 247.

ción de los principios míticos en mixtificación, una corrupción que podríamos situar en circunstancias históricas específicas⁴, y la corrupción de la revolución, la rendición, ni completa ni permanente, a ese sistema de control y de dominio que, a lo largo de los siglos, ha ido consolidando su poder y preparando su caída. La encarnación más clara de la revolución corrupta es, claro está, el dictador, particularmente el dictador latinoamericano, el tiranete o caudillo que sube al poder no mediante la revolución, sino mediante el cuartelazo; no por la acción colectiva, sino por una útil alianza momentánea entre hombres con intenciones parecidas, cuya meta política única es la toma del poder y por los beneficios materiales que lo acompañan.

Carpentier ha dicho que, porque precisamente Latinoamérica es el continente menos cartesiano que se puede imaginar, su *Recurso del método* es el reverso del *Discours* de Descartes. Pero la conexión entre dictador y filósofo tiene, por lo mismo, algo de descendencia directa, si bien degradante. En la base del pensamiento de Descartes hay una imagen de poder, el reluciente poder de la mente, la razón.

«Dadme materia y las leyes del movimiento y construiré un universo igual al que ahora vemos, con cielo, estrellas, sol y tierra, y en la tierra minerales, plantas y animales; en breve, todo lo que la experiencia nos presenta, excepto el alma racional del hombre.» Aunque en su *Discours* escribió que nada yace completamente bajo nuestro poder excepto nuestros pensamientos, elabora en el mismo libro que «una filosofía práctica con la cual, conociendo la fuerza de la acción del fuego, el agua, el aire, las estrellas, los cielos y los demás cuerpos que nos rodean... podemos emplearlos en todos los usos para que están dotados, y así convertirnos en los dueños y poseedores de la naturaleza»⁵. Descartes afirma el poder del hombre sobre sus pensamientos (digo «hombre» porque su manera de pensar es notoriamente patriarcal) y sobre el mundo material o natural, aunque no sobre la «fortuna» ni sobre otros hombres. Sabemos que Descartes dejó la historia de lado, así como los libros que había leído en la escuela, y prudentemente se abstuvo de tratar cuestiones políticas

⁴ Carpentier establece una clara distinción entre mixtificación y mito, y enlaza aquélla con la negación de la acción verdaderamente revolucionaria. «Hay una tendencia a mitificar esta América... sumamente fecunda y recomendable en lo poético, en lo artístico, pero que... ha servido demasiadas veces para ocultar el molinismo, el dontancredismo de quienes, por cobardía o por conveniencia, trataron de olvidar que sólo una acción decididamente revolucionaria podía librarnos de los males que venimos arrastrando desde los días de la conquista» (*Tientos y diferencias*, p. 88).

⁵ *Discourse on Method* (London: Penguin, 1960), p. 84.

o sociales («sería verdaderamente absurdo que un individuo se dedicara a la reforma del Estado» [p. 46]). Intenta más bien la reforma de sus propios pensamientos, una «reconstrucción de los fundamentos que me pertenecen sólo a mí» (p. 47). Parte de una posición de soledad radical. Busca la soledad; las costumbres y la opinión sólo logran confundirlo, de modo que ha de buscar dentro de sí mismo sus claras y definidas ideas. La mente se libera del pensamiento de los demás y también de sus mismos objetos. En toda intelección, nos dice Descartes, «la mente gira sobre sí misma y contempla algunas de sus propias ideas». También sabemos, por la relación de su vida, lo solitario que fue —un hombre que se sentía a gusto en Amsterdam porque gozaba de tal soledad—. Entre «una multitud de gentes ocupadas, más preocupadas por sus negocios que curiosas por los de los demás, sin echar de menos la menor de las ventajas que ofrece una urbe densamente poblada, he podido vivir tan solitario y tranquilo como en el más remoto de los desiertos» (pp. 59-60). Esa apacible soledad se relaciona claramente con el absolutismo político. «Hay mucha menos perfección en lo que varios maestros han amasado cacho a cacho que en la obra de una sola mano» (p. 44). La belleza y la regularidad las logra el arquitecto único; Esparta floreció porque sus leyes eran obra de un solo hombre, porque todos tendían a un solo fin. La separación radical de los demás es el prerequisite del conocimiento: «la pluralidad de los votos no sirve para el descubrimiento de verdades difíciles, ya que es mucho más lógico que las halle una persona sola que toda una comunidad» (p. 48).

El caudillo, el dictador, es asimismo necesariamente solitario, y Carpentier compara irónicamente esas dos soledades. Encabeza la primera parte de *El recurso del método* la aserción cartesiana de que su intención es sólo mostrar el método, no que permita a los demás guiar su razón, sino el que ha usado para guiar la propia. A la cabeza de la última sección, la del exilio del dictador en París, leemos: «Y resolviendo a no buscar más ciencia que la que pudiese hallarse en mí mismo...»

La ironía de tal yuxtaposición depende, como ya indiqué, de dos modos distintos de relación entre el pensador solitario y el solitario gobernante. Por un lado, el absolutismo del pensamiento corresponde al «realismo» bajo y despiadado del jefe del Estado («¡Fuego! No había más remedio. Era la regla del juego. Recurso del Método»⁶). Por otro, Carpentier lo presenta como un Descartes a la inversa, un Descartes cabeza abajo. Mientras el matemático-filósofo echa a un lado sus libros («Llegué a creer que ya había dedicado suficiente tiempo al estudio de idiomas, y

⁶ Carpentier, *El recurso del método* (México: Siglo XXI, 1974), p. 121.

aun a la lectura de libros antiguos, con sus historias y sus cuentos»), el jefe del Estado se halla encantado con los libros, los venera; libros franceses, italianos, claro; libros españoles no. Sin embargo, no siempre comprende la fuerza de algunos de ellos. Mirando *El capital* dice que resultaría inútil prohibir su venta. «'M-D-M, D-M-D'. A mí no se me tumba con ecuaciones» (p. 189). Otra reminiscencia irónica de ecuaciones anteriores. El Descartes timidejo, distante, impenetrable se alza contra la figura de un hombre que necesita desesperadamente la opinión de otros o, más en concreto, la de un sector pequeño y prestigioso de la población de París. Descartes no se fiaba de la evidencia de los sentidos. Carpentier se aprovecha de su «resolviendo a no buscar más ciencia que la que pudiese hallarse en sí mismo» para introducir la última sección de la novela, en donde el tirano exiliado retorna a su infancia mediante los sentidos, con los manjares, los olores y la música importada a París de su país natal, un retorno, un «viaje a la semilla» que es heraldo de su muerte. Además, y quizá de manera aún más importante, Carpentier contrasta el poder real del pensamiento de Descartes con el precario poder del dictador, con su impotencia de hecho. La paradoja del gobierno del caudillo es que, en esencia, no es el gobierno de un hombre fuerte, sino el de un débil. La competencia entre distintas facciones de la gente de dinero evita el establecimiento de una máquina política central⁷. El poder del caudillo puede abolirse con facilidad, puede usurparse. Así, la ironía de Carpentier aúna el pensador que se zafó de las campañas de la Guerra de los Treinta Años con el político de provincias, que regularmente tiene que encararse con las sangrientas exigencias de mantener el poder, abandonando durante la temporada su lujoso apartamento de París, sus compinches tan intelectuales y al día, las putas elegantes de la ciudad de las luces, por las operaciones militares en un país que, en su opinión, está trabado, como toda Latinoamérica, en un combate maniqueísta entre civilización y barbarie (p. 42).

Una visión maniquea así (y recordemos que Fanon había dicho que el mundo colonial es un mundo maniqueo) apunta también a otro lazo significativo entre el protagonista del *Discurso* y el del *Recurso*: el desdén por la historia. A Descartes le iluminó la cabeza, pero al Primer Magistrado casi le cuesta la suya; por lo menos le costó su empleo. Nuestro héroe suele pensar en los hechos históricos como recurrencias eternas: «nuevos bochinches en los Balcanes, eterno avispero, polvorín de siempre, que mucho se parecen, por ello, a nuestras provincias andinas»

⁷ Eric Wolfe y Edward Hansen, *The Human Condition in Latin America* (New York: Oxford, 1972), pp. 223-224.

(p. 12). En el pasaje en que da un vistazo a la obra de Marx, ve lo que desecha como «prehistoria pura» o lo mismo de siempre. «El anarquismo de siempre; bombas en París, bombas en Madrid; atentados a reyes y reinas; el anarcosindicalismo, el comunismo, el R. S. A., el M-D-M, el D-M-D, el P. O. S. D. R. y el Y. M. C. A. El desorden del alfabeto, la proliferación de las siglas, indicio de la decadencia de los tiempos» (p. 190). Otro tipo de pensamiento ahistórico es el que procede por comparación biológica; se refiere a «revoluciones que no pasaban de ser, en América, unas crisis de adolescencia, escarlatinas y sarampiones de pueblos jóvenes, impetuosos, apasionados, de sangre caliente, a los que era preciso, a veces, imponer una cierta disciplina» (p. 26). Pocos años más tarde, Ortega expresaría unas ideas muy parecidas sobre «las naciones infantiles»; en debate con *El redescubrimiento de América* de Waldo Frank, escribe: «Es deplorable el frívolo espectáculo que los pueblos menores ofrecen. En vista de que, según se dice, Europa decae y, por tanto, deja de mandar, cada nación y nacioncita brinca, gesticula, dándose aires de persona mayor que rige sus propios designios»⁸. Aunque quería decir algo distinto, Ortega acertó en señalar la causa real de tal aparente niñez (que luego, en una época más sofisticada, llamamos subdesarrollo) —«persona mayor que rige sus propios destinos»—. Ni el dictador ni los que lo preceden o siguen, no los terratenientes, ni la burguesía productora y mercantil pueden, en una Latinoamérica dependiente, controlar sus propios destinos. Carpentier lo expresa con exactitud: «en tanto que el Sena de los *bateaux-mouches* seguía medido por los inmutables trancos del Pont-Neuf de los chamarileros y tabarines renacentistas, mientras que aquí, en la hora de ahora, se trepaban las selvas sobre las selvas, se trastocaban los estuarios, mudaban de curso los ríos, abandonando sus cauces de la noche a la mañana, en tanto que veinte ciudades construidas en un día, llevadas del embostado al mármol, de la zahurda al alcázar, de la guitarra payadora a la voz de Enrique Caruso, caían en ruinas, de repente, andrajosas y abandonadas, apenas un salitre cualquiera hubiese dejado de interesar al mundo, apenas algún excremento de pájaros marinos... hubiese dejado de cotizarse en las Altas Bolsas... sustituido por algún invento en probeta de químicos alemanes» (pp. 45-46). El impresionante paisaje natural de Latinoamérica no es tan impresionante, no es tan surrealista como los cambios abruptos de una economía controlada desde lejos, desde la metrópoli. Esto también es «lo realmaravilloso».

El jefe del Estado acepta el imperialismo económico como inevitable;

⁸ *Obras completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1962), p. 237.

habla con despecho de los profesores e intelectuales que denuncian las apetencias del imperialismo *yankee*, «apetencias inevitables, por Dios; inevitables, fatales, querámoslo o no, por razones geográficas, por imperativos históricos» (p. 33). Los «imperativos históricos» se refieren a las leyes fijas e inmutables de una maquinaria todopoderosa. Se ve a sí mismo como la víctima pasiva de fuerzas incomprensibles. El no subió al poder, más bien «los imprevisibles y tormentosos rejuegos de la política me condujeron a donde hoy me encuentro» (p. 19). Defendiendo ese poder, se halla atrapado «en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las Tinieblas, la Historia, que era la suya, puesto que en ella desempeñaba un papel, era historia que se repetía, se mordía la cola, se tragaba a sí misma, se inmovilizaba cada vez... era un mismo desfile de uniformes y de levitas de altas chisteras a la inglesa, alternando con cascos emplumados a la boliviana, como ocurre en los teatros de poca figuración...» (p. 128). El escenario del teatro, imagen recurrente de lo sin tiempo en la obra de Carpentier, está, en rigor, deshabitado, ocupado por los emblemas vestuarios del poder y de la guerra. La Historia del jefe del Estado es la negación de la historia.

Su caída rompe el círculo mágico y lo lanza a un mundo de carnaval, un mundo revuelto en donde los papeles se intercambian: «Cuando recuerdo aquel día, me parece haber vivido... un carnaval inverosímil: confusión de imágenes, descenso al infierno, turbamulta, vocerío sin rumbo, giración de formas, disfraces, metamorfosis, mutaciones, estrépitos, sustitución de apariencias, lo de arriba abajo...» (p. 267). El carnaval suspende todos los rangos, privilegios, normas y prohibiciones. Como tan acertadamente ha mostrado Bakhtin, el carnaval celebra el tiempo mismo y la relatividad de las formas y autoridad prevalentes⁹. El carnaval medieval y las imágenes de fiesta se oponen a la estabilidad inmóvil y extratemporal de la jerarquía oficial; afirma el carácter siempre cambiante, siempre incompleto del ser. Carpentier se vale de la imagería grotesca y del tema de la metamorfosis continua para presentar la vida como un proceso contradictorio, de doble filo.

El hacinamiento grotesco de formas es constante en la obra de Carpentier y presenta aspectos distintos de la conexión y oposición entre el cambio histórico y «lo universal sin tiempo»¹⁰. El nivel primordial es el

⁹ Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World* (Cambridge: MIT Press, 1968).

¹⁰ Para un comentario comprensivo de la oposición historia/atemporalidad y su relación con las otras polaridades de las obras de Carpentier (paterno/materno, forma/amorfía, ciudad/jungla, fijeza de signos/duplicidad de signos), véase el excelente libro de Roberto González Echeverría *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977).

caos del indomable mundo natural, lo «real maravilloso» del Nuevo Mundo, la anónima vegetación polimórfica que parece aguardar el momento de invadir los asentamientos y estructuras humanos y apoderarse de ellos. En el punto más lejano de su viaje, el narrador de *Los pasos perdidos* se asoma a un cráter de plantas espeluznantes que toman forma de manos, tentáculos, animales marinos, imposibles pájaros o larvas, todos ellos revueltos y anudados en «un vasto movimiento de posesión, de acoplamiento, de incestos, a la vez monstruosos y orgiásticos, que es suprema confusión de las formas»¹¹. Este mundo queda fuera de la historia humana, anterior y más allá de ella, y Carpentier lo yuxtapone invariablemente al orden humano (el capítulo que sigue al pasaje citado se abre con la narración de la legislación y de la estructura social de Santa Mónica de los Venados) o a un desorden humano que es burla de la multiplicidad natural de las apariencias en un guirigay de arquitectura discordante (las descripciones de La Habana en *El acoso* o de la capital en *El recurso*).

A nivel de la historia, la confusión de formas suele señalar un cambio cuyo proceso ha pasado inadvertido o ha sido conscientemente negado. El capítulo 13 del *Recurso*, que nos cuenta el comienzo del final del jefe del Estado, está construido a base de la imaginería carnavalesca. Se usa primero en un sentido limitado y negativo para describir la euforia de un país que vive de provechos inflacionarios, donde todos los valores andan revueltos y todo está de patas para arriba. «Espejismo perpetuo, transformaciones sorpresivas, cosas puestas patas arriba, por vertiginosa operación de un Dinero que cambiaba de cara, peso y valor, de la noche a la mañana, sin salir del bolsillo... de su dueño» (p. 194). Esa riqueza instantánea trae también las compañías de ópera europeas. Carpentier pasa de la visión de la ciudad como teatro de transformaciones espectaculares a su reflejo en las extravagantes bambalinas y vestuarios de la ópera. El público enjoyado y ostentoso proporciona otro espectáculo teatral para los pobres que contemplan sus entradas y salidas, atónitos de tener «al alcance de la mano, como quien dice», el mundo hasta entonces no soñado de lujo y riqueza. La historia gira sobre el gozne de esa irónica frase, «al alcance de la mano». Nuevos «actores» invaden el teatro de la ópera y luego la ciudad entera.

La contraimagen del torbellino carnavalesco es la prisión circular que, de repente, echa a crecer sobre una ciudad; una estructura cuyas paredes concéntricas, de «belleza euclidiana», serpentean alrededor de «un patio central, donde podían vigilarse todas las celdas y corredores».

¹¹ *Los pasos perdidos* (México: Compañía General de Ediciones, 1959), p. 213.

Un único puesto de observación domina desde el centro la geometría de la represión. Como las leyes espartanas que Descartes tanto admiraba, el control político y el símbolo arquitectónico tienden al mismo fin. La complección de la cárcel coincide con la violenta y rápida bajada del precio del azúcar, pero la gravedad de la crisis económica se esconde oportunamente tras la inauguración del carnaval. Los nuevos actores vuelven a aprovecharse del espectáculo; entre explosiones de cohetes y petardos se oyen otras explosiones, más secas, con mayores «repercusiones». «Los grandes cambios», dice Bakhtin, «siempre van precedidos por una cierta conciencia de carnaval» (p. 49). Pero, por el momento, la revolución es aplastada con celeridad; «en pánico trastrueque de formas y de colores, fueron sustituidos los disfraces por uniformes militares. Un tornasol de pintas se neutralizó en doble cama de añil y de arena» (p. 208). El carnaval se detiene de repente y el capítulo acaba con torturas, ejecuciones y cuerpos humanos inhumados en rectángulos de cemento —la contención geométrica de los rebeldes.

«La relación con el tiempo es el rasgo determinante de la imagen grotesca. El otro rasgo indispensable es la ambivalencia» (Bakhtin, pp. 24-25). El jefe del Estado quisiera parar el curso del tiempo. La suya no sería una realidad ambivalente, sino un mundo estacionario y maniqueo de oposiciones heladas: gobernados y gobernantes, morales e inmorales, autoridad y obediencia, poder y sumisión. Con todo, detectamos ahí un tercer nivel de visión grotesca o carnalesca —el nivel de la composición irónica del narrador—, y Carpentier pasa rápido del esfuerzo de su protagonista por detener o por negar el cambio histórico a las fuerzas que lo han de destruir. El capítulo 14 se abre con la infiltración y dominio creciente de una nueva cultura, con nuevos mitos y símbolos para la educación de los jóvenes (Ben Franklin y su pararrayos, George Washington y sus esclavos felices, Santa Claus, el *Mayflower*), así como la crítica de una prensa estadounidense liberal, que contribuye a la caída de un dictador cuyas tácticas azoran a la gente que lo manipula. El jefe del Estado anda camino de ser destronado como rey del carnaval. Como que no se da cuenta, como que sigue operando según las reglas de antes, su caída lo toma por sorpresa: «Y pensaba yo en el vertiginoso trastrueque de papeles que, en pocas horas, se había operado sobre el escenario de los tumultos» (p. 281). Al huir encuentra la ayuda y la hospitalidad del representante consular estadounidense, quien le muestra su rarísima colección de raíces-esculturas de «estilos» opuestos, ya barrocos, ya austeros, intrincados o geométricos, estáticos o móviles, vivos o petrificados. Las raíces y el cónsul (que también es una figura compuesta —un «negro» que se presenta como «blan-

co»—) se convierten en componentes de la pesadilla despierta del fugitivo; lo grotesco de una naturaleza en constante autotransformación contrasta con los más simples mecanismos de reverso que limitan la percepción del protagonista. En el París al que escapa, todo está «trastocado, desquiciado, maleado. Y había sólo la confusión de las lenguas, la degradación de los valores, el irrespeto de los adolescentes, el insulto a los patriarcas, la profanación de los palacios, la Expulsión de los Justos» (p. 309).

La retórica del jefe del Estado sugiere universalidad y estabilidad. Eventos concretos se presentan como manifestaciones atemporales de un drama eterno. Pero lo eterno que sus palabras quieren evocar no pertenece a «lo-universal-sin-tiempo», sino a lo fijo del absolutismo político; la represión y la violencia se disfrazan de principios inmutables de virtud y orden. Mixtificación, no mito. Y el profesor que lo sustituye también quiere brillar con la misma retórica ahistórica, ideal para disfrazar los intereses y las intervenciones de sus padrinos de Estados Unidos. Con referencia a ciertos conceptos pseudohistóricos, como el del Ocaso de Occidente de Spengler, anuncia la aurora de una nueva era, en la cual el conocimiento técnico de Norteamérica se sintetizaría con la «espiritualidad innata» de la América Latina. La unión mística del águila y el cóndor. Su primer discurso público deja a sus oyentes «en un tiempo totalmente detenido, ajeno al quehacer de los relojes, suspensión del Transcurso» (p. 321).

Los cambios de personal, el intercambio de papeles, hombres de paja, marionetas, pertenecen todos a un mundo de cambios bruscos, pero estáticos. El tiempo se suspende de maneras que sugieren un carnaval, pero que paralizan su movilidad, su juego. El cambio se transforma en repetición eterna. Dice el jefe del Estado de los norteamericanos que le buscan sustituto: «creen que con un cambio —el eterno Mito del Cambio— se va a enderezar lo torcido» (p. 250). Pero Carpentier dirige nuestra atención a las mismísimas figuras del cambio: a bordo de un tren rumbo a Bruselas para la Primera Conferencia Mundial contra el Colonialismo Imperialista, Julio Antonio Mella, Nehru y «El Estudiante» conversan: «'Cae uno aquí, se levanta otro allí... Y hace cien años que se repite el espectáculo.' 'Hasta que el público se canse de ver lo mismo'» (p. 327). Esta breve escena, junto con las alternancias de ambientación novelística, entre una ciudad de la metrópoli y un anónimo país de la periferia, hacen que el lector se dé cuenta de las fuerzas económicas e históricas que causan y explican las mixtificaciones de sus personajes y las transformaciones aparentemente mágicas de lugares y personas. Entre las transmutaciones que parecen ser la obra del «Prín-

cipe de Tinieblas», y en oposición a las dicotomías de los mixtificados, construye Carpentier su novela dialéctica.

En el Amsterdam del siglo xvii, Descartes, maestro de separaciones, pudo aislarse del ajeteo ciudadano para pensar mejor, mientras gozaba de las comodidades de la capital financiera y mercantil de Occidente. Escribió en una carta, fechada el 5 de mayo de 1631: «En esta gran ciudad... todos menos yo hacen negocios, con tanta devoción por los provechos que yo podría vivir aquí toda la vida sin que nadie se diera cuenta de mi presencia. Paseo cada día entre la Babel de una gran carretera con tanta libertad y sosiego como podría hallar en tus jardines; y observo a los que veo como pudiera observar los árboles de tus bosques o los animales que allí pacen; aun el ruido de su ajeteo no viene a molestar mis ensueños más de lo que me molestaría el murmullo de un riachuelo. Cuando considero sus actividades, saco el mismo placer que tú sacarías de contemplar a los campesinos labrando tus tierras, porque veo que todo su trabajo sirve para adornar mi morada y suplir mis necesidades. Si hay placer en ver el fruto que crece en tu huerto... ¿no crees que lo hay también en ver cómo llegan los buques que traen abundancia de todos los productos de las Indias y de lo más exótico de Europa?»¹².

La ciudad se le ha convertido en ameno paisaje y goza de ver la producción de capital de la misma manera que el terrateniente gozaría de contemplar el cultivo de comestibles en su hacienda. La carta de Descartes señala una transformación de las relaciones campo-ciudad, que es el tema central que nos plantean todas las obras de Carpentier. *El recurso del método* se abre con un nuevo día; el Primer Magistrado se despierta en París, y «en vez de un volcán —nevado, majestuoso, lejano, antigua morada de Dioses— se me acerca el Arco del Triunfo, detrás del cual está la casa de mi gran amigo Limantour, que fue ministro de don Porfirio, y con quien tanto se aprende cuando se pone a hablar de economía y jodederas nuestras» (p. 11). El emblema de un poder natural, impredecible, es sustituido por el de un poder humano predecible, un poder que, lejos de la metrópoli —pero no tan lejos—, se manifiesta en represiones demasiado abiertas y brutales para la refinada sensibilidad parisiense, un poder legitimado y mantenido por los que entienden de «economía y jodederas nuestras».

Las viejas ciudades de Europa se desarrollaron a lo largo de siglos. La última fase de la urbanización, de la transformación del lazo entre campo y ciudad, es el sistema que llamamos imperialista. Llamamos

¹² Descartes, *Lettres* (Paris: Presses Universitaires de France, 1954), pp. 18-19.

metropolitanas a las sociedades industriales más importantes. Los países del centro urbano-industrial del sistema mundial capitalista, los centros de poder económico, político y cultural, contrastan vivamente con los países de la periferia, «subdesarrollados», «subindustrializados». Las relaciones campo-ciudad desbordan los límites nacionales en un mundo donde la *hinterland*, que consta de países «de por allá», sirve de fuente de comida, de mano de obra y de materias primas. También sirve, y en el siglo xx cada vez más, como fuente de nuestras imágenes de lo primitivo o pastoril (la patrona de esa tierra sin nombre es La Divina Pastora), hecho que Carpentier recalca: «Había gente, en estos días, que coleccionaba horribles máscaras africanas... obras de caníbales» (p. 24), aunque, «pese a tales novelerías, París seguiría siendo el Santo Lugar del buen gusto, del sentido de la medida, del orden, de la proporción, dictando normas de urbanidad, elegancia y saber vivir al mundo entero» (p. 25). Trasplantada al Nuevo Mundo la cuadrícula urbana, mediante una expansión rápida y sin plan, se convierte en un revoltillo desordenado. La urbanidad desaparece. Las obras de Carpentier están llenas de descripciones minuciosas del caos que son las ciudades de Latinoamérica. El capítulo 10 de la parte IV da cuenta del frenético y descabellado crecimiento de una ciudad y nos revela el lazo entre la confusión arquitectónica y los altos provechos de la especulación de la tierra. También nos muestra el modo en que la ciudad moderna saquea su pasado, negando con ello su propia historia. Adorno escribió que, «en nombre del derecho a la disponibilidad sin límites de la historia, las metrópolis del siglo xix juntaron una engañosa colección de pilares de templos áticos, de catedrales góticas y de los arrogantes palacios de las ciudades-estado italianas»¹³. Y si la ciudad falsifica la historia, aplasta también la jungla y destierra a los habitantes del mundo natural. «Huyeron las últimas serpientes... callaron los jilgueros y abrieron las bocas los fonógrafos» (p. 151). El humo de la compañía de energía eléctrica oscurece la majestad del «Volcán-Abuelo, Volcán-Tutelar, morada de Antiguos Dioses».

Gracias a la guerra europea, la nación prospera y crece la ciudad. Hemos visto que el final de la guerra coincide con la construcción de la nueva prisión modelo, de planta circular, como la infernal imagen concéntrica de una historia que no va a ninguna parte. En monumentalidad, la prisión excede a los demás edificios de la ciudad: la catedral, el capitolio. Es una obra ejemplar. «En materia de cárcel, nos habíamos adelantado a Europa, lo cual era lógico, puesto que, estando en el Con-

¹³ Theodore W. Adorno, *Prisms* (London: Spearman, 1967), p. 79.

tinente-del-Porvenir, por algo teníamos que empezar» (p. 205). Vemos una retahíla de dislocaciones: la ciudad hace retroceder la jungla milenaria; los avances tecnológicos del siglo cubren y mutilan los asentamientos de tipo orgánico e histórico; la cárcel (con sus dependencias técnicas y todo) suplanta a unas formas de control más primitivas. Viene, por fin, la imagen de necrópolis (forma última, según Lewis Mumford, de la metrópoli moderna); «las funerarias se habían multiplicado en el centro de la urbe, apretando un cerco de mala sombra en torno al Palacio Presidencial» (p. 253). La imagen premoniza la caída del tirano, la huelga general, el silencio y la soledad, que horrorizan a sus soldados (p. 259).

Desde Amsterdam a esa ciudad sin nombre, desde Descartes al Primer Magistrado, presenciamos las consecuencias de la división cartesiana del todo en partes, cuya multiplicidad puede hacernos perder la noción del conjunto (p. 319). Pero la novela de Carpentier sirve para restaurar la visión de ese conjunto. Campo y ciudad, *hinterland* y metrópolis, lo telúrico y lo histórico, el mito y la revolución se aúnan en su ficción. Su punto de vista es, en palabras de Lukács, «el punto de vista de la totalidad».