UN DESPLAZAMIENTO METONIMICO COMO BASE DE LA TEORIA DE LA VISION EN EL SIGLO DE LAS LUCES *

POR

RAUL SILVA-CACERES

Université de la Sorbonne

Yo no pinto lo que veo,
sino lo que pienso.

PICASSO

Poco antes de su muerte, hablando del proceso de creación literaria, Miguel Angel Asturias decía que el escritor o poeta aparecía en ella como en un *duermevela*, en un estado de alumbramiento de sí mismo para VER lo que no era fácilmente visible y hacer VER las cosas, endiosándolas, es decir, realzando sus significados, como sucedió entre los mayas y los aztecas¹, y agregaba que de todas las representaciones o lenguajes artísticos, lo más total y abarcador era la arquitectura, la cual,

* Todas las citas pertenecen a la primera edición de la C. G. E. de México, 1962. Las de *Los pasos perdidos* pertenecen a la misma C. G. E. de México, 1959.

¹ Véase «Arte y magia», por Miguel Angel Asturias (29 de marzo de 1971). Publicada en *Cuadernos Americanos* (México, núm. 3, 1972, pp. 93-96). En este texto importante, que es el resultado de un Simposio organizado poco antes de la muerte de Asturias, no se explican los orígenes muy ciertos del proceso de «endiosamiento» que cabe al poeta. En efecto, entre los aztecas el poeta es quien *endiosa* las cosas con su corazón, *yolteotl*, y la poesía, *in xochitl in cuicatl* (la flor y el canto) es el resultado de un proceso de metaforización que debe terminar forzosamente en una visión sincrética que fusione la belleza de las flores junto con el canto de las aves del paraíso llamado *Tamoanchan*. Las connotaciones religiosas de tal actitud no excluyen el hecho de que es gracias a la *visión poética* que se establece una relación profunda entre el hombre y el universo. Cf. Miguel León Portilla, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (México: F. C. E., 1961), y Birgitta Leander, *Flor y Canto*, la poesía de los aztecas (México: I. N. I., 1972).

como en las ciudades mayas, expresaba la suma de todas las artes, por sus virtudes espaciales.

Alejo Carpentier, perteneciente a la misma generación de fundadores, pero desde un sistema expresivo completamente diferente, entre otras cosas por la ausencia del mundo indígena, contribuía a la creación de un nuevo concepto de arte centrado también sobre el VER. Aquí se hacía presente la reconstrucción de las significaciones de las cosas en *otro sistema* paralelo y referencial presidido por el principio de selección de los motivos, el cual operaba en dos direcciones simultáneas: 1) un distanciamiento de los objetos referentes, y 2) una reconstitución, una reformulación o acercamiento, bajo perspectivas completamente distintas. (Esta selección es también válida para lo histórico, que es incorporado en tanto que uno de los elementos posibles de la *visión artística*, pero que, a pesar de las apariencias, no es lo fundamental.)

Hoy día sabemos que ese mundo, mundo americano, está potenciado por la idea de la ampliación de sentidos y de su plurivalencia, en la cual los elementos simbólicos, las figuraciones alegóricas y la tendencia a la representación dramática son componentes fundamentales. Es Angel Rama quien ha señalado como elemento decisivo en el proceso formativo de la nueva literatura narrativa continental la fusión, en los años treinta, de la gran lírica americana y los narradores de vanguardia. Es decir, en la posibilidad que se abrió entonces para la búsqueda de una fundación poética de la realidad a través de sistemas paralelos de significación destinados a provocar un ensanchamiento semántico que permitiera superar, entre otras cosas, la vieja dicotomía liberal de «civilización y barbarie». La nueva materialización de sentidos traerá como consecuencia la reconstrucción de lo originario y primigenio frente a la herencia cultural, pero insistiendo en el carácter necesariamente fragmentario de tal empresa y también en los contenidos morales a los cuales aparecería ligada la producción del sentido literario. En este contexto, la noción de *lo maravilloso* que resurge en esos años, pero cuyos alcances en la cultura occidental son considerablemente diferentes de la misma noción en épocas anteriores, tienen mucho que ver con ese «estado límite del espíritu» del cual hablara el escritor cubano en su prólogo de *El reino de este mundo* y el estado de «alumbramiento de sí mismo» que Asturias otorga al poeta destinado a hacer VER las cosas, endiosándolas. Pero Angel Rama tiene razón: debemos a la vanguardia la ruptura de los significados establecidos por una tradición positivista que fue sinónimo de la ideología dominante. Es tal vez este aspecto el que de modo más persistente influye en la generación de los fundadores. Por eso es que a partir del Segundo Manifiesto de André Breton, que aludía

justamente al punto supremo del espíritu en donde las cosas dejarían de percibirse como contradictorias, se podría establecer una serie expresiva coherente: *punto supremo del espíritu* (André Breton)-*estado límite del espíritu* (Alejo Carpentier)-*alumbramiento de sí mismo* [duermela] (M. A. Asturias). Todo esto se expresará a través de *camino*s diferentes: si para los europeos será básicamente la posibilidad de sumar las contradicciones que aparecen en el seno de lo real, para Carpentier se tratará de potenciar un espacio literario significativo, en el que se llega incluso a asumir el pesimismo de entreguerras como tensión dialéctica, pero en el cual jamás se pierde la dualidad *cultura occidental-mundo americano* como base de la reflexión. Para Asturias, en cambio, el intento primordial radica en proyectar el mundo americano desde la conciencia animista y fundamentalmente moral del indígena mesoamericano.

Me interesa destacar que en este juego de sistemas paralelos de significación, proyectados siempre en un plano simbólico, las figuraciones o alegorías se presentan casi siempre con su tendencia a la espacialización en la cual pueden fijarse fuertemente los contrastes que resultan del aludido principio de selección: distanciamiento, por un lado, y reconstitución, en otro plano, en seguida. En las obras del primer período o ciclo carpentierano esto es ya muy evidente, puesto que el acto de VER implica un comprender en un plano simbólico espacializado que se hace técnicamente posible a través de la fórmula «*tener ojos para pensar*», sobre la cual volveremos más adelante.

Esta caracterización es válida para explicar aún el emblema temporal de «Los recuerdos del porvenir» en *Los pasos perdidos*, así como los motivos centrales de *El siglo de las luces*, que son «*la explosión en una catedral*» y «*el caracol y la espiral*». Los tres implican en distintas esferas y bajo tensiones diferentes la necesidad de espacializar en un plano simbólico significativo aquello que sólo es posible a través de una *visión profunda* y que de otro modo se perdería en la fluidez sin fin del acontecer regido por las antinomias positivistas heredadas de la ideología dominante. Al proponer una relectura de esta novela, mencionaremos los motivos ya estudiados por la crítica, pero colocándolos en una perspectiva diferente.

LA EXPLOSIÓN EN UNA CATEDRAL

Aunque la tendencia general a la espacialización, que observábamos anteriormente, está basada en el principio de selección de los motivos

y la creación de una perspectiva doble de acercamiento y lejanía, esto no impide que un sector importante del campo narrativo se refiera al tiempo como valor simbólico, es decir, como representación de un movimiento ascendente hacia la totalidad, que permita percibir lo real al margen de lo contradictorio. O que al señalarlo y fijarlo lo magnifiquen a través del símbolo. El motivo de *la explosión en la catedral*, el cuadro de Monsú Desiderio, constituye de modo repetido por la crítica un intento por espacializar el movimiento fijándolo en una simbología polisémica. Es cierto, el cuadro del francés avecinado en Nápoles, que a la luz de las últimas investigaciones podría ocultar varias identidades, tal vez dos o tres, y por qué no, un *atelier* completo que incluiría numerosos pintores hoy desconocidos, pertenece justamente al tipo de *arte visionario* que, por su condición de tal, se presta muy bien para extraer las cosas de su contexto causal y colocarlas en una función premonitoria o paradigmática. Monsú Desiderio, como se sabe, había sido «descubierto» por los surrealistas, que admiraron en él el aspecto esotérico y misterioso que se desprendía de una temática tratada a todas luces con fuertes rasgos fantásticos. No sólo en el cuadro *Explosión en una catedral*, sino en toda la serie de pinturas relativas a las ruinas imaginarias y más aún en esa obra maestra que es *El infierno*, a medio camino entre el Bosco y las sombrías delicadezas del arte flamenco, se observa la preeminencia de lo irracional². Los rasgos expresionistas, la apelación a lo subconsciente y, sobre todo, la proyección de un universo onírico obsesivo y angustioso sirven de base a una temática de contrastes y de claroscuros. Pero las visiones apocalípticas proyectadas desde una geometría aparentemente implacable y rigurosa implican una ruptura de la imagen pictórica y dejan ver una visión agónica de la cultura occidental, lo cual coincide con una cierta sensibilidad del autor cubano, que antes lo había hecho aproximarse a las visiones fantasmagóricas y carcelarias del Piranesi.

El carácter de pesadilla suspendida sobre la conciencia de los que miran el cuadro en la novela —Sofía, Carlos y, sobre todo, Esteban— refuerza su carácter polisémico, al mismo tiempo que permite insistir en *la espacialización del movimiento* («la fijación del devenir») como técnica de composición en el proceso de reactivación de la realidad destinado a comprometer y a envolver al lector:

² Véase el volumen recientemente dedicado a este pintor esotérico, con un excelente prefacio o estudio de Pierre Seghers, *Monsú Desiderio, ou le théâtre de la fin du monde* (París: Ed. Robert Lafont, 1981).

Explosión en una catedral se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos —demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor— antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas. («No sé cómo pueden mirar eso», decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumulto silencioso, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí, al alcance de las manos, en terrible suspenso. «Es para irme acostumbrando», respondía Esteban sin saber por qué...») (p. 21).

Como la crítica lo ha expresado en repetidas ocasiones, el motivo es mencionado seis veces a lo largo de la novela, siempre en situaciones claves del desarrollo de la acción y actuando como recordatorio permanente sobre la conciencia de Esteban y Sofía, de manera tal, que llega a impregnar todo el campo simbólico de la obra y se constituye en una verdadera *metáfora epistemológica*³, en el sentido de representar una conciencia epocal tal como la perciben y proyectan los protagonistas, pero al mismo tiempo tal como puede vivirla el onirismo apocalíptico de un hombre actual. Obsérvese que el cuadro constituye en sí una verdadera organización escénica de múltiples funciones en el cual se entrecruzan otros «textos» de alusión múltiple, que van a modificar, completar o «re-estructurar» el discurso novelesco principal.

En *Los pasos perdidos* también aparecía el motivo de la catedral, pero allí la función simbólica era muy distinta, aunque siempre haya un punto de referencia remitido al pasado cultural: el protagonista de la novela, ante la grandeza de la catedral y de las formas, las formaciones rocosas que reproducen una ciudad y su catedral en la montaña, no puede dejar de compararlas con el mundo del Bosco y muy precisamente con *las Babels imaginarias de los pintores de lo fantástico* (p. 178). Pero la «increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla» (p. 179), pone de manifiesto la presencia de una naturaleza agobiante por su grandeza, un verdadero templo del espíritu que no tiene la facultad de poner en movimiento a los hombres ni a la historia. «El espíritu, pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando sin razonar su belleza vertical e inexorable» (p. 179). En *El siglo de las luces*, en cambio, el campo alusivo se expande interminablemente a partir de la oposición «*casa-mundo-época*»: recuérdese que el cuadro está colgado primero en

³ Véase Umberto Eco, *Obra abierta* (Barcelona: Seix Barral, 1965).

la casa cubana, es decir, *forma parte de un decorado cultural*, y luego aparece colgado en la casa de Madrid, otro decorado del mismo tipo, que deja de tener significación («dejó de tener asunto, borrándose, haciéndose mera sombra», p. 297) cuando los protagonistas al morir en el levantamiento popular, superan el estado de reflexión por la acción directa⁴. Esto significa una considerable elevación de la relativamente simple polarización *mundo de acá, mundo de allá* (mundo de *entonces*, mundo de *ahora*) que era visible en *Los pasos perdidos*. Así, el desplazamiento o viaje efectuado en la novela queda siempre enmarcado por la referencia *casa paterna*^I (en Cuba) - *metrópolis francesa* - *revolución francesa de 1789* y luego *casa paterna*^{II} - *metrópolis francesa en América* (Guadalupe, Barbados, Guayana) y, finalmente: *casa de Madrid*^{IV} - *secuelas de*

⁴ Es notoria la tendencia a desarrollar la acción a partir de los sitios cerrados de las casas o mansiones en la novela. Más que un *axis mundi* con sus connotaciones de «templo» o sitio sagrado, creemos ver en ellas el lugar donde los protagonistas efectúan el proceso de aprendizaje que los lleva de la juventud a la madurez, a la manera de Wilhelm Meister. La espacialización constante de los símbolos está ligada con la valoración del proceso al confrontarlo con la época y es producto del método de fijación de los contrastes practicado por Carpentier. Es sugestivo que, a partir de él, los barcos que hacen posible el permanente viaje de los protagonistas (los principales son el *Arrow* y el *Amazon*) reproduzcan la casa como centro de referencia y de reflexión. Aparte de las connotaciones argonáuticas y emparentadas con el mito del vellocino de oro de estos verdaderos navíos Argos (que ya ha estudiado la crítica), permítasenos insistir sobre el aspecto significativo de *la casa que se desplaza* ante el teatro de la naturaleza. En el viaje de regreso de Esteban en el *Amazon* se expone frente a las Bocas del Dragón el mito de la *Tierra de promisión* y su reformulación *Un mundo mejor*, en relación con los Caribes y su busca del Imperio del Norte y, por otra parte, el de Colón y los cristianos en busca de Cipango. En el viaje de Sofía en el *Arrow*, que le permitirá la plenitud sexual con V. Hughes, se exponen y comentan los mitos que dieron nombre a las constelaciones y que no tienen nada que ver con los cristianos del siglo XVI, además de retomar el tema del epígrafe, el Zohar, afirmando que el nombre de Sofía-Sophia no se debe al azar ni caerá en el olvido. Por otra parte, es importante recordar que el fragmento introductor de la novela, en letra cursiva, describe a la guillotina situada en la proa como una puerta sobre el vasto cielo: «Aquí la Puerta estaba sola frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar...», dice el narrador, confirmando la distancia simbólica entre interior-exterior (casa-mundo) que señala la presencia de la puerta.

Finalmente, la separación definitiva entre Sofía y V. Hughes como producto del desencanto de ésta viene a confirmar todo lo dicho, en forma expresa, al otorgarle a la casa una función de eje de valoración del aprendizaje o la experiencia recorrida: «¿Quieres volver a tu casa?», preguntó Víctor, atónito. «Jamás volveré a una casa de donde me haya ido, en busca de otra mejor.» «¿Dónde está la casa mejor que ahora cadascas?» «No sé. Donde los hombres vivan de otra manera. Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo» (p. 285).

la revolución francesa en España - levantamiento popular de Madrid contra la ocupación francesa, sin olvidar la muy reducida referencia al viaje de Sofía a Burdeos, a partir de la casa de gobierno de Cayena ^{III}, lo cual marca su separación definitiva de Víctor Hughes. Precisamente con el retorno de Esteban de Francia, el cuadro adquiere su polisemia simbólica ⁵:

⁵ Es muy conocido el párrafo en que Esteban reflexiona en la casa paterna luego de su experiencia francesa y se detiene «... de pronto, removido a lo hondo, ante la *Explosión en una catedral* del maestro napolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturcido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esa casa por misterioso azar» (pp. 216-217). A continuación, como se sabe, el símbolo es equiparado con el *Ser* de Esteban, con la *Epoca* y con la *Iglesia*. Este momento coincide con el fin cronológico del siglo XVIII y la muerte o desaparición de los protagonistas, a través de una muerte heroica y la integración con lo popular (el levantamiento de Madrid), la identificación expresa del héroe con el *René* de Chateaubriand exceden el marco de la Ilustración, para abrirse a las ideas románticas, lo cual confirma que lo esencial en el autor cubano está *más allá* de la mera revitalización histórica: su verdadera meta es la de la intercomunicación de los períodos históricos como modo de afirmar las constantes del Hombre que sabe imponerse Tareas (El reino de este mundo), como un medio de condensación y universalización de la experiencia humana, la cual debe triunfar como especie allí donde el individuo a veces fracasa.

EL CARACOL Y LA ESPIRAL

Como el anterior, éste es un motivo que determina la calidad de la estructura y había sido utilizado profusamente antes, otorgando a la zona de alusión que convoca un valor metafórico general muy parecido al anteriormente mencionado. En *El siglo de las luces*, el motivo se sitúa en la zona de los valores más identificados con el transcurso temporal y cumple la función de intermediario entre lo líquido y lo sólido, entre la permanencia y la fluidez sin ley ni medida. Es sabido que para Carpentier el agua y lo líquido simbolizan en su fluidez constante el propio flujo temporal: aquí la ampliación de sentidos y la plurivalencia tienden a fijar el símbolo en una doble representación: el caracol viene a ser símbolo y cifra de lo que viene del mar, espacialización de lo mutante, metáfora epistemológica que corona el sistema del VER y, al mismo tiempo, anunciador de la Espiral, que es no tanto simbolización del devenir histórico con que culmina toda acción cuanto el proceso que lleva a descodificar el signo o el mensaje inscrito en la «textualidad» de la naturaleza:

El caracol era un simple Mediador entre lo evanescente, lo escurridizo, la fluidez sin ley ni medida, y la tierra de las cristalizaciones, estructuras y alternancias, donde todo era asible y ponderable. De la mar sometida a ciclos lunares, tornadiza, abierta o furiosa, ovillada o destejada, por siempre ajena al módulo, el teorema y la ecuación, surgían esos sorprendentes carapachos, símbolos en cifras y proporciones de lo que precisamente faltaba a la Madre. Fijación de desarrollos lineales, volutas legisladadas, arquitecturas cónicas de una maravillosa precisión, equilibrios de volúmenes, arabescos tangibles que intuían todos los barroquismos por venir. Contemplando un caracol —uno solo— pensaba Esteban en la presencia de la Espiral, durante milenios y milenios, ante la mirada cotidiana de pueblos de pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir, siquiera, la realidad de su presencia. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrías de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito y presente, y que aún no pueda entender? ¿Qué signo, qué mensaje, qué advertencia, en los rizos de la achicoria, el alfabeto de los musgos, la geometría de la pomarrosa?... (p. 155).

Así como Carpentier busca la simultaneidad de los tiempos, de manera que la contradicción en la cual el mundo *de allá* parece haber sumido

la conciencia universal sea finalmente superada, también busca la fijación de lo mutante como una forma de poder acceder a niveles de *lectura* de la realidad que impliquen superar los niveles superficiales de la comprensión. En el párrafo citado hay una referencia capital para entender lo que venimos diciendo sobre el sistema del VER a través de la recolocación de los sistemas referentes de la lengua: la creación de una *perspectiva* como elemento técnico del distanciamiento y la reconstitución ya aludida al principio: la búsqueda de un método de superposición y de contraste que permita iluminar en el espacio de una lengua, de un sistema expresivo, el transcurso de las acciones y del tiempo. La búsqueda de esta perspectiva implica la utilización de elementos heterogéneos que al consolidarse en un sistema expresivo referencial produzcan un proceso expansivo de las significaciones, al mismo tiempo que permitan acentuar los contrastes luz/sombra - noche/día - allá/acá-entonces/ahora-casa/época. Es decir, que nos permitan, a través del desplazamiento metonímico que conlleva la expresión *tener ojos para pensar*, configurar una *VISIÓN* profunda de los nuevos objetos literarios. El lenguaje autorreflexivo de la novela estará destinado, entre otras cosas, a hacer legible el código no sólo del caracol, de la pomarroza, de los musgos, sino, como se afirmaba en *Los pasos perdidos*, de las calcedonias o de las falenas. La *teoría de la nominación* en la obra de Alejo Carpentier, que está en relación directa con la «Ciencia de las Formas» en el párrafo citado, está estrechamente ligada al desplazamiento metonímico aludido como forma de re-colocación y realzamiento de las significaciones; aparece cercana del estado *límite del espíritu* de que hablara el gran novelista cubano. Justamente en *Los pasos perdidos*, maravillado por la presencia de una naturaleza que aprieta sus carnes y lo devuelve siempre a lo esencial, el narrador innominado dice: «No debo pensar. Ante todo sentir y ver. Y cuando de *ver* se pasa a *mirar*, *se encienden raras luces y todo cobra una voz*. Así, he descubierto, de pronto, en un segundo fulgurante, que existe una Danza de los Árboles... Ninguna coreografía humana tiene la euritmia de una rama que se dibuja sobre el cielo. Llego a preguntarme a veces si las formas superiores de la emoción estética no consistirán, simplemente, en un supremo entendimiento de lo creado. Un día, los hombres descubrirán un alfabeto en los ojos de las calcedonias, en los pardos terciopelos de la falena, y *entonces se sabrá con asombro que cada caracol manchado era, desde siempre, un poema*» (p. 219).

Al pasar del acto mecánico a la mirada profunda que nos permita percibir el mundo *se encienden raras luces y todo cobra una voz*, es decir, se configura un universo comprensivo en el cual el código se pro-

yecta en lenguaje de comunicación plena (todo cobra una voz). La *perspectiva*, en cuanto técnica de significación expansiva, por el contraste y la exploración de los contornos se acerca a la función expresionista de las artes espaciales: un modo de privilegiar la intuición y la analogía, la violencia de los contrastes y el claroscuro, por encima de lo puramente intelectual, a pesar del control riguroso de los medios empleados. Esto tiene ilustres mentores, como el Picasso que, en la época correspondiente, ya afirmaba algo similar: *tener ojos para pensar*, según la versión expresionista carpenteriana fue en su tiempo la *VISIÓN* que el gran pintor español buscaba expresar con la fórmula: *yo no pinto lo que veo, sino lo que pienso*, como si la búsqueda de una realidad profunda, proyectada a través de planos simbólicos, no fuese posible con los medios usuales puestos en juego por la civilización occidental, falsadora de la visión pura y original de las cosas. En uno y otro de estos grandes artistas se encuentra la fijación de lo permanente y esencial a través de las metamorfosis, los juegos, la arbitrariedad fenoménica. Pero Carpentier no puede renunciar a la visión dualista, porque su marco de referencia obligatorio es el *mundo de allá*, el mundo europeo, que se define por la dimensión cultural central y el desarrollo tecnológico predominante. El barroquismo evidente a que conduce tal dualismo lo hace reverter su indagación para formular en *el mundo de acá*, el mundo americano, una teoría de la desalienación a través del principio de la nominación ya aludida y del sistema paralelo de significaciones potenciado por la perspectiva de rechazo y recomposición. La fórmula *tener ojos para pensar*, con su desplazamiento metonímico, alude a la riqueza de los significados posibles una vez que el mecanismo puesto en juego por el proceso de distanciamiento permita percibir, en un mundo desalienado por la palabra, los fundamentos también desalienados de nuestra difícil identidad.