



Presencia del Autor en el Narrador y el Protagonista de *El recurso del método*, de Alejo Carpentier

Yannelys Aparicio¹

Accepted: 15 November 2021 / Published online: 3 June 2022
© The Author(s), under exclusive licence to Springer Nature B.V. 2022

Abstract

Alejo Carpentier is a writer who handles a huge volume of intellectual and cultural nature, due to his exquisite competence in subjects as different as music, architecture, history, philosophy, anthropology, art and literature. Thanks to his polished education from childhood and the endless curiosity and capacity to wonder about the cultural phenomena that affect the transatlantic field, his novels are constantly nourished by intertextualities, quotes, reflections on history, art or music, which are combined adequately with its critical, social, political and formal purposes. But this erudition, typical of the presence of the baroque in his work, also causes the author to intrude on many occasions in the narrative, undoubtedly marking his presence in some characters, almost always protagonists, and in the narrators of his works, for what the distance between author and narrator or characters is sometimes narrowed to almost imperceptible limits. This occurs especially when certain historical figures combine negative attitudes that are the object of criticism, with admirable characteristics, related to knowledge, culture and sensitivity for art, such as the dictator of *El recurso del método*, who is rejected for his tyrannical tendencies while being admired for his musical, historical and artistic knowledge.

Keywords Alejo Carpentier · *El recurso del método* · Latin American Dictatorships · Intertextuality · Post-official history

La esmerada formación que recibió Alejo Carpentier desde su infancia y en todas las fases de su particular *bildungsroman* tuvo un reflejo indiscutible en su obra literaria, tanto en sus novelas como en sus ensayos. El cubano fue, sin duda, uno de los autores más cultos y completos del siglo XX, comparable por su erudición a figuras paradigmáticas como José Lezama Lima, Manuel Mujica Lainez, Alfonso Reyes o Jorge Luis Borges. De hecho, es posible que haya ciertas estrategias narrativas en las que Borges y Carpentier, por ejemplo, coincidieran, relativas al uso masivo de

✉ Yannelys Aparicio
yannelys.aparicio@unir.net

¹ Departamento de Humanidades, Universidad Internacional de La Rioja, Madrid, Spain

datos afines a la alta cultura. Ricardo Piglia, en las conferencias que pronunció sobre su compatriota en septiembre de 2013 para la Televisión Pública de Argentina, observaba que Borges trabaja sobre todo “expandiendo los espacios de acumulación de lo que lee” (Piglia, 2013, 3, s/p), y que su método de trabajo responde a una serie, en la que se parte de una cita, se continúa con un texto, que sería una serie de citas, y se llega a un libro, es decir, un conjunto de textos. En ese sentido, en el argentino “la erudición funciona como sintaxis”, ya que “permite articular una cosa con otra”, porque “la erudición es una forma de narrar” (Piglia, 2013, 3, s/p). En las obras de Carpentier provistas de un pronunciado bagaje histórico se pueden descubrir similitudes con el procedimiento técnico de Borges, aunque sus motivaciones sean dispares: mientras el argentino se vincula con lo fantástico o la creación de nuevas realidades, Carpentier utiliza la historia para apuntalar su mecanismo ideológico, que bascula entre el binomio Europa/América, la constatación de un americanismo sustancial y el extraordinario acervo cultural del mundo de la literatura, la música, el periodismo, la arquitectura y el arte.

El cubano desarrolla un “pensar literario”, pero también hay en él un evidente “pensar histórico” que matiza al primero, debido a los propósitos extraliterarios del autor, que se combinan con los estrictamente formales, lingüísticos y estéticos. Robin Lefere explicó esas diferencias, al exponer sus opiniones sobre la novela histórica:

Mientras la ambición científica impone un pensamiento que se base en documentos, que se atenga a categorías hermenéuticas racionales y se empeñe en abstraerse de todo lo subjetivo y afectivo, el pensar del novelista se caracteriza por no hacerse cargo de esas limitaciones metodológicas; se trata de un pensar plenamente humano en el sentido de que asume espontáneamente su propia historicidad y afectividad, se da al ensueño especulativo y está abierto al mito (...). Es más: en cuanto conscientemente artístico, reivindica la triple dimensión de lo subjetivo, lo afectivo y lo irracional. (Lefere, 2004, p. 44)

Al leer la obra de Carpentier es posible que el horizonte de expectativas más generalizado, de acuerdo con un lector implícito convencional, descansa fundamentalmente en el escritor, que opera con una ficción libre de servidumbres científicas, categorías hermenéuticas racionales, etc., pero es también asequible descubrir al historiador, al hombre que indaga en los temas que le interesan como intelectual, como pensador y ensayista. De esa manera, en sus indagaciones técnicas, propias de un lenguaje conscientemente literario, es posible que el historiador se asome a pesar de los esfuerzos del escritor literario por esconder la realidad en la verosimilitud, y se manifiesta entonces como portador de una ideología, que el narrador no puede esconder de modo absoluto. La distancia necesaria que debe haber entre el intelectual/artista que escribe y el narrador de la historia, para que el producto final sea específicamente una obra literaria es a veces tan delgada, que con cierta frecuencia el autor se revela socavando el espacio del narrador. Para comprobarlo hemos acudido a una de sus obras más representativas en la que el contenido histórico es relevante.

Narrador, Protagonista y Autor en *El recurso del método*

Dictadores y dictaduras son temas recurrentes en toda la literatura latinoamericana, desde la formación de las tradiciones nacionales en el siglo XIX, hasta la actualidad. Pero la época del *boom* fue especialmente prolífica en esta dirección temática, gracias a un proyecto que ideó Carlos Fuentes a finales de los sesenta para escribir el gran libro del *boom*, junto con los máximos exponentes de la narrativa de aquellos años, acerca de los grandes dictadores latinoamericanos. Su idea era que cada uno escribiera un capítulo dedicado a un dictador de su país. El mexicano involucró a Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, y entre ellos se propusieron llegar a más colaboradores para ofrecer un mapa completo del tema: Jorge Amado, Jorge Edwards, Augusto Roa Bastos, etc. (Esteban, 2017). El libro nunca vio la luz, pero entre 1974 y 1975 se publicaron las grandes novelas del dictador, de Carpentier, García Márquez y Roa Bastos, que estuvieron precedidas por *Conversación en La Catedral*, de Vargas Llosa, en 1969, aunque ya antes del *boom* Miguel Ángel Asturias había dado a las prensas *El Señor Presidente*.

Carpentier había pensado en un proyecto de esas características desde sus comienzos como escritor. Ya en 1927 firmó el Manifiesto Minorista, que le llevó a la cárcel y que, entre otras cosas, se pronunciaba en contra de las dictaduras unipersonales, y en 1933 publicó el artículo “Retrato de un dictador”, en la revista *Octubre*, de Madrid, que serviría como base para su novela de los años setenta. Asimismo, en la mayoría de sus novelas aparecen los dictadores o las personalidades fuertes, desde *¡Ecué-Yamba-Ó!* y *El reino de este mundo* hasta el relato “El derecho de asilo”, publicado dos años antes que *El recurso del método*. Además, para el cubano hay un antecedente histórico muy importante, que se remonta al Siglo XVI: la novela picaresca, género en el que se siente muy cómodo para narrar ese tipo de situaciones y describir personajes.

El dictador que aparece en la novela de Carpentier es, sin embargo, muy diferente tanto a los pícaros comunes de la novela clásica española y latinoamericana desde el *Periquillo Sarniento*, como a los modelos ensayados por los narradores de mitad de siglo y los del *boom*. En Roa hay un ejemplo concreto, el Doctor Francia; en Vargas Llosa Odría y, más tarde, Trujillo o Árbenz; en Asturias, Estrada Cabrera. García Márquez ensayó un arquetipo de la figura del dictador, eligiendo rasgos de muchos de ellos, y no solo del ámbito cronotópico latinoamericano. Carpentier deseó contribuir a ese banquete de tiranos creando, como él dijo, “una galería de arquetipos, de personajes típicos de la historia contemporánea de América” (Arias, 1977, p. 37). Sin embargo, él mismo reconoció que no se propuso extender la galería a todos los tiranos. Distinguía entre tres tipos de dictadores: el general “de pistola y fuste” o “caudillo bárbaro”, como López en Paraguay, Melgarejo en Bolivia o Juan Vicente Gómez en Venezuela; el dictador “a secas”, como Machado en Cuba, bastante inculto, casi analfabeto, aunque fue investido Doctor Honoris causa en la Escuela de Derecho; y finalmente, el prototipo que le interesa, el “Tirano Ilustrado”, como Estrada Cabrera en Guatemala o Guzmán Blanco en Venezuela (Arias, 1977, p. 36).

La elección del dictador no es aleatoria, pues coincide con los gustos y aficiones del autor. Hay, por tanto, como en el caso de Colón en *El arpa y la sombra*,

una doble mirada: la de rechazo a lo que la figura significa, y la fascinación por los personajes cultos y, en general, el universo de las artes, las letras y el pensamiento. De esa admiración parte, también como en la novela del Almirante, la incursión del autor en el espacio propio del narrador o del protagonista de la novela. El Primer Magistrado no es simplemente un dictador culto, como Guzmán Blanco, aunque se parece bastante a él. Dice Carpentier del venezolano:

Que tiene una cierta cultura, que lee libros famosos, tiene casa en París, viaja, vuelve, opina, etcétera, y da una impresión de que protege las artes, las letras, etcétera, y en fin de cuentas por otras manos, a través de sus hombres, comete los mismos atropellos del general de pistola o el dictador a secas. (Arias, 1977, p. 37)

Ese Primer Magistrado de *El recurso del método* es también un viajero con casa en París y un gran protector de las artes y las letras, que conoce a la perfección, sobre todo la tradición francesa. Pero la novela no se recrea excesivamente en los acontecimientos políticos, siendo estos muy relevantes y profundos, como golpes de estado, manifestaciones y rebeliones populares multitudinarias, represiones violentas de los desórdenes, muertes asociadas tumultos y refriegas, etc. Lo barroco estriba, nuevamente, en la acumulación de datos sobre literatura, artes visuales, música arquitectura, etc. En esta obra, la erudición se convierte en sintaxis, y maneja los hilos y los tiempos de la narración. El Primer Magistrado es, como Carpentier, mucho más sensible a los efectos espirituales que el arte imprime en su mundo interior, que a las reflexiones sobre lo que un presidente, acosado por la violencia de los adversarios políticos y de las bases sociales levantadas, debe hacer para mantener el control del país y asegurarse el poder.

El primer capítulo tiene una función estratégica. Si comparamos este comienzo con el de otras obras del entorno de los dictadores, la diferencia es esencial. *La fiesta del Chivo* comienza con la vuelta de Urania Cabral al país y la ciudad donde fue ultrajada por el dictador y traicionada por su padre, y se produce una descarga de dolor que da paso al recuento de tropelías de Trujillo. *El otoño del patriarca* parte de un acercamiento del narrador colectivo al palacio presidencial para notificar, en su caso, la muerte del dictador, y enseguida se da cuenta del modo abusivo y tiránico que tenía de tratar a la población que dependía de él. *El Señor Presidente* describe a los pordioseros que sufren el deterioro de un país sumido en una horrible dictadura, relata la entrada en escena del Pelele, que mata a un coronel, haciéndole pedazos la nariz y destrozando sus partes con la rodilla, para continuar con la represión del dictador contra el Pelele y contra la población que sufre la dictadura, a través de la actividad del sanguinario Miguel Cara de Ángel, hombre de confianza del Señor Presidente.

Ninguno de los autores de estas tres novelas pierde el tiempo introduciendo los gustos, manías, costumbres y señas de identidad espiritual del dictador. Vargas Llosa, García Márquez y Asturias entran en materia directamente. Parece que les falta tiempo para desenmascarar al sátrapa y exponer su ácida crítica en torno a la figura de un ser detestable, del que hay poco positivo que afirmar. En Carpentier hay una corriente de empatía con el dictador, que se mezcla con el rechazo a su personalidad, en detalles puntuales que rezuman ironía, como el hecho de

que combine la exposición de datos de alta y refinada cultura con la información sobre la circunstancia de haberse acostado con una monja la noche anterior. Y solo al final del capítulo primero el lector no advertido será consciente de que se encuentra con un relato sobre un presidente cuyo poder se manifiesta de un modo contundente y poco democrático, cuando se describe el golpe de estado de uno de los coroneles del país, que es además el Presidente del Consejo de Ministros.

Esta diferencia entre los modelos de los otros autores y el de Carpentier está en consonancia con los presupuestos de la nueva novela histórica o novela posmoderna, que desde esos años setenta se propone superar cierto “academicismo” asentado en la novela histórica moderna, la cual pretende ser objetiva, científica, conforme con las versiones oficiales de la historia, aceptando un relativo grado de dependencia del discurso literario con relación al histórico. Fueron quizá Carlos Fuentes y Alejo Carpentier los dos narradores que antes y mejor entendieron lo que luego iba a ser denominado como “nueva novela histórica”, proceso sintetizado y explorado por Seymour Menton (1993), señalando todas las características de ese nuevo modelo narrativo. Dos años después que Menton, Carlos García Gual añadía algunas notas, que coinciden con algunas de aquellas con las que Carpentier sazona *El recurso del método*: esa nueva novela trata de “crear una atmósfera histórica, más que dar cuenta exacta de datos”, y por eso realiza una aproximación a los personajes y a los sucesos “más libre que en el relato histórico anterior”, de tal forma que no alude tanto “a los grandes hechos en sí mismos” como “a la repercusión de estos en la vida de los protagonistas”; por último, “si el protagonista es un gran héroe, ofrece de este una visión más íntima, más sentimental” (García Gual, 1995, p. 14). Cabe señalar, de todas formas, que el concepto de “nueva novela histórica”, que establece una oposición radical entre lo “moderno” y lo “novedoso”, ha sido criticado por ciertos autores, que ven poco acertada esa dicotomía, señalando que se debería hablar más bien de una forma diferente de ficcionalizar la “historia postoficial”, con sus peculiares y determinados procedimientos textuales (Grützmacher, 2006).

Algunas de esas notas de la novela de ficcionalización de la historia postoficial o “nueva” se van a cumplir en *El recurso del método*, añadiendo aquella a la que ya hemos hecho referencia: el narrador y el protagonista adquieren características que se identifican claramente con el autor. Ello es posible gracias a la desaparición de la “distancia épica” (Bajtín, 1989, p. 463), el *gap* inevitable entre la epopeya, concebida como género épico antiguo que resalta las vidas de héroes nacionales, y el marchamo que aplica el escritor contemporáneo sobre esas historias antiguas, de carácter sagrado, incontestable y de validez universal. Esa distancia es matizada a través de elementos propios de esa nueva novela, como son el anacronismo, la ironía, la parodia, el dialogismo, la intertextualidad, las omisiones, las exageraciones, las descontextualizaciones o la metaficción (Menton, 1993; Pons, 1996; Kohut, 1997; Grützmacher, 2006; Perkowska, 2008; Aparicio y Esteban, 2014). Ya en 1949, antes de que el cubano comenzara a ser uno de los pioneros de la nueva novela en América Latina, expresaba su desinterés por la escritura “académica”, es decir, deudora de normatividades y versiones oficiales, científicas, y su predilección por las actitudes innovadoras en el arte:

Toda expresión artística camina hacia un academicismo futuro, es decir, hacia el momento en que, vaciado de contenido emocional, se inmoviliza y fija. Ese es el momento en que debe ser suplantado por otro arte, regido por intuiciones nuevas, rico en posibilidades y riesgos. (López Lemus, 1985, p. 31)

En este sentido, el primer capítulo de *El recurso del método* delata al Carpentier autor, en primer lugar, por el dominio y el uso continuado del francés. Algunos diálogos se producen en esa lengua, a pesar de que los interlocutores pertenezcan al mundo hispánico, simplemente porque se encuentran en París disfrutando de una placentera vida de ocio y cultura. Es más, en muchas ocasiones, las obras de arte a las que se refieren los dialogantes o el narrador, las frases del acervo cultural de la aristocracia del conocimiento, etc., son citadas en francés, en alemán, en inglés y no en el idioma original, a pesar de que en castellano tengamos una traducción que es común para uso en todas las variedades diatópicas, diastráticas y diafásicas del español. Por ejemplo, “Para Elisa” (“Für Elise”) de Beethoven, la canción popular francesa, de 1908, “La pata de palo” (“La jambe en bois”), de Dranen, la novela *El placer*, de Gabriele D’Annunzio, que el narrador del primer capítulo, el Primer Magistrado, cita en su versión francesa, *L’enfant de volupté*, e italiana, *Il piacere*, pero no la española; la obra de Maurice Barrés *El enemigo de las leyes* (*L’ennemi des lois*), así como expresiones clásicas, en capítulos posteriores, que denotan un conocimiento de lenguas de prestigio y culturas diversas poco propias de simples dictadores latinoamericanos y sus adláteres. Citaremos solo dos ejemplos, de los muchos que hay en diversos idiomas:

1. En la sección 16 del capítulo 5, después de la huelga general, cuando el dictador no tiene más remedio que huir, Peralta, su mano derecha, que es tanto o más culto que el Primer Magistrado, repite de memoria las últimas palabras de Cristo en la Cruz antes de morir, “Eloi, Eloi, lama sabachtani” (Carpentier, 1978, p. 262), para señalar que se trata de un caso parecido: a pesar de todo lo que el Primer Magistrado ha hecho por su pueblo, este se rebela, no valora lo que ha hecho por él, y lo traiciona. Esas palabras, que en español son conocidas y enunciadas por personas de diversas categorías sociales y culturales (“Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”), solo pueden ser citadas en el arameo del Evangelio de San Marcos o en el hebreo del de San Mateo (la expresión es casi igual en las dos versiones) por alguien muy familiarizado con la teología católica o los estudios bíblicos de elevada profundidad (Piñero, 2008).
2. En la última página del libro, fragmento 22, se hace referencia a la tumba del Primer Magistrado en el Cementerio de Montparnasse, en París, y el narrador alude a las conocidas palabras del capítulo 3, versículo 19 del *Génesis*: “Hombre, recuerda que eres polvo y en polvo te convertirás”, pero lo hace en latín, en la versión de la *Vulgata*: “Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris” (Carpentier, 1978, p. 343).

La presencia del autor Carpentier en todas estas citas de títulos o sentencias, expresadas en idioma original o incluso en varias lenguas no es algo nuevo, ni exclusivo de esta narración. Por ejemplo, cuando le preguntan por la influencia de

Descartes en su novela, y contesta que su título es el de Descartes pero al revés, explica que se debe a que “América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse. Y, entonces, se me vuelve *Discours de la méthode*, *Le Recours de la Méthode*, *El discurso del método*, *El recurso del método* (Arias, 1977, p. 39). Ortiz (1985, p. 32) explicó esta actitud netamente carpenteriana, implícita en el hecho de parodiar la parodia que el Primer Magistrado realiza del filósofo francés, mediante la intertextualidad desplazada -la cita modificada para producir la parodia-, en la medida en que aquel desea justificar su “conducta arbitraria”, utilizando además uno de los paradigmas del espíritu científico y racional de los europeos al que la realidad maravillosa de América se enfrenta. Como ya hemos adelantado, en Carpentier se mezcla la crítica con la fascinación en el trance de describir a ciertos personajes que le interesan enormemente.

La erudición de Carpentier, por tanto, se impone en los diversos narradores y en las intervenciones de los personajes fundamentales. Hay dos personajes que, a lo largo de la trama, entran en lid con el Primer Magistrado: Peralta y el Estudiante. El primero de ellos, la mano derecha del dictador, es incluso más refinado y sensible que este. En los diálogos sobre arte, música y literatura nunca queda por debajo del Magistrado. En el fragmento 7 del tercer capítulo se narran los esfuerzos del Primer Magistrado para recuperar mediáticamente el prestigio internacional de su país, después de haber sufrido el golpe de estado. Mientras el dictador espera los resultados de su campaña, reflexiona sobre la crisis intelectual, política y artística de Francia en el siglo presente, después de haber desaparecido los grandes pensadores y escritores como Hugo, Balzac, Renán, Michelet o Zola. También critica la falta de interés del francés por lo que ocurre fuera de sus fronteras, lo que coloca al país en una situación de desventaja, cuando lo que interesa en esos momentos es el hombre nuevo, el nietzscheano, elevado por la voluntad de poder, etc. Y el narrador resume un posible diálogo entre Magistrado y secretario aludiendo a la opinión del acólito:

Peralta, conocedor de los modestos niveles cogitantes de su compadre, estaba seguro de que el Primer Magistrado nunca había leído a Nietzsche y si ahora lo citaba con tal autoridad era porque, en algún artículo leído ayer, se hubiese topado con pensamientos suyos, debidamente entrecomillados. (Carpentier, 1978, pp. 109-110)

Otra comparativa se plantea en el capítulo 5, fragmento 15, cuando tiene lugar ese extendido encuentro entre el Primer Magistrado y el Estudiante. Estando este encarcelado por sus actividades revolucionarias, el tirano manda traerlo a su presencia. Antes de comenzar el diálogo, el narrador expone la opinión que cada uno tiene del otro. Cuando describe la del Estudiante sobre el dictador, indica que “había fijado, para la tríada fundida en un cuerpo único, del Poderoso, del Capitalista, del Patrón, una estampa tan invariable y metida en las retinas como lo fueran, siglos atrás, las del Doctor Boloñés, el Turlupino o el Matamoros de la comedia del arte italiana” (Carpentier, 1978, p. 235). El narrador sugiere que el Estudiante es asimismo un personaje que “piensa en arte” y es extremadamente culto porque, para calificar un contenido de tipo político alude a comparaciones del ámbito de la literatura y el arte, algo que es muy común también en el Primer Magistrado. Pero es en medio

del diálogo cuando, a pesar de que se trata de un asunto político, ambos se ponen a prueba por sus conocimientos culturales o filosóficos:

El Primer Magistrado tomó el libro para la cría de gallinas Rhode-Island Red. Lo abrió y, calándose las gafas, empezó a leer con marcada sorna: “*Un fantasma recorre Europa: el fantasma del Comunismo.*” Y enlazó el otro, con sorna aún más marcada: “*Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en una Santa Alianza para acosar ese espectro: el Papa y Wilson, Clemenceau y Lloyd George.*” —“...*Metternich y Guizot*”, —rectificó el otro. —“Veo que conoce usted a los clásicos”—dijo El Estudiante.—“Más bien la cría de gallinas. No te olvides que soy hijo de la tierra...Acaso por ello...” Y calló, perplejo ante el estilo que habría de adoptar en aquel diálogo: no valerse del estilo frondoso, de *Plegaria en el Acrópolis*, que un joven de nueva generación hallaría ridículo, sin caer —extremo opuesto— en el vocabulario guarango y barrioterero que lo encanallaba. (Carpentier, 1978, p. 237)

El párrafo no tiene desperdicio: la mofa del Primer Magistrado comienza con el libro sobre la cría de gallinas, que establece un doble sarcasmo despreciativo: el tipo de texto que piensa que puede ser adecuado para el escaso nivel intelectual del Estudiante, y la supuesta lectura de las primeras líneas del Manifiesto del Partido Comunista de Marx y Engels, para burlarse también de los filósofos que alimentaron el espíritu revolucionario de personas como el Estudiante. Pero el joven no solo es culto, también es rápido: nada más escuchar las ocho primeras palabras, continúa él mismo la frase de Marx y Engels, que sabe de memoria, pero cambiando a los actores. En lugar de citar a los protagonistas de la política de los años de Marx y Engels alude a los actuales: Wilson, Clemenceau y George, presidentes de Estados Unidos, Francia y Reino Unido, tres de los que firmaron la Paz en la Conferencia de París de 1919 para terminar con la Guerra Mundial e instalarse en la cúspide del poder en Occidente, junto con un cuarto, que fue el presidente de Italia, Orlando, sustituido aquí por el Papa, que sí aparece en el Manifiesto.

Con esa frase, el Estudiante ha dado la vuelta al argumentario del Magistrado y le ha ganado la partida, por lo que este solo puede corregir los nombres de los políticos y retomar los del XIX, solución muy pobre para devolver el dardo envenenado del joven, que reanuda la disputa con un nuevo comentario irónico: “Veo que conoce usted a los clásicos”, desaire especialmente doloroso para el Magistrado, que se jacta de poseer una cultura enciclopédica fuera de lo común, y de luchar denodadamente por elevar el nivel cultural de su país. Y, como el Magistrado no es capaz de encontrar una respuesta ágil, eficaz y original para continuar esa curiosa pelea, torna al argumento de la cría de gallinas, que ni tiene fuerza ni amilana al contrincante. Por eso, necesita recurrir acto seguido al nivel diastrático del discurso: lo que no pudo la ironía, quizá lo consiga el tipo de lenguaje.

Una vez más, la acción política del Primer Magistrado descansa más sobre lo periférico (literatura, arte, cultura) que sobre lo estrictamente ideológico o político. Adrián Sáez hizo notar cómo muchas de las reflexiones del Primer Magistrado en relación con el arte, sobre todo el francés, derivan hacia un significado político, o contribuyen a explicar procesos sociales o políticos que están ocurriendo en ese momento (Sáez, 2017, pp. 155–156). Aquí se mezclan varias estrategias propias de

la nueva novela histórica: el elemento paródico o irónico, la exageración o hipérbolo y el anacronismo. Todas ellas son frecuentes en esta novela, como ya señaló Alexis Márquez (2004, pp. 72–74) en el contexto de la represión descrita en el capítulo quinto, con la continua utilización simbólica de ciertos animales, la acumulación de términos de corte “dantesco” o la identificación de hechos que en la novela transcurrirían en los años veinte con acontecimientos claramente vinculados con el derrocamiento de la Unidad Popular chilena en 1973. Este y otros casos de anacronismo en la narrativa del cubano están justificados por él mismo en su ensayo “Problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela latinoamericana”, donde apela a la natural simultaneidad de presente, pasado y futuro (Carpentier, 1984, p. 132) y amerita para su escritura ficcional “un ayer significado presente en un hoy significativo” (Carpentier, 1984, p. 133).

Ya en la mitad del segundo capítulo el dictador se había planteado la conveniencia de utilizar un tipo de lenguaje determinado como estrategia para convencer al pueblo de la necesidad, el tenor y la dirección de sus acciones de gobierno. El Primer Magistrado se asomó al balcón ante una inmensa muchedumbre, que le recibió con vítores, y señala el narrador que:

Empezó a pronunciar un discurso bien articulado, sonoro en su atenerado diapasón, preciso en sus intenciones, aunque se adornara demasiado —este era el parecer de muchos— de expresiones tales como “trashumante”, “mirobolante”, “rocambolésco”, “erístico”, “apodáctico”, antes de que, subido de tono en una relumbrante movilización de horcas caudinas, espadas de Damocles, pasos de Rubicón, trompetas de Jericó, Cyranos, Tartarines y Clavileños, revueltos con altivas palmeras, señeros cóndores y onicrótales alcatraces, se diese a increpar a los “jenízaros del nepotismo”, a los “miméticos demagogos”, a los “condotieros de alfeñique”... (Carpentier, 1978, pp. 47-48)

La inmediata consecuencia de la utilización de este lenguaje, pensaba Peralta, era que, por encima del mero “barroquismo”, “había creado un estilo” lleno de “palabras, adjetivos, epítetos inusitados”, el cual no era entendido por el pueblo pero que, “lejos de perjudicarlo, halagaba, en ellos, un atávico culto a lo preciosista y floreado, cobrando, con esto, una fama de maestro del idioma” (Carpentier, 1978, p. 48). El maestro Carpentier está en todos los actantes de la escena: en el narrador, que se contagia de la verba del dictador; en el Primer Magistrado, obviamente, más interesado en la forma que en el propio contenido político de su discurso; en Peralta, supuestamente más culto que el Magistrado, e incluso en el pueblo, que adora al tirano por su verborrea barroca, ininteligible pero preciosista, sin importarle que lo que diga sea bueno o no para los habitantes del país. Lo estético siempre se eleva por encima de lo ideológico o práctico, excepto para el Estudiante, con el que hay que adoptar otra estrategia. Paradójicamente, algunos críticos han visto en ese personaje revolucionario rasgos de un gran y sensible poeta, Rubén Martínez Villena (Arias, 2006, p. 25), que fue también un comunista revolucionario, y organizó la huelga de 1933 que dio al traste con la dictadura de Machado. Es probable, entonces, que la reflexión meramente política de la novela lleve a pensar que los verdaderos héroes revolucionarios son aquellos que dominan por igual el mundo de la “res publica” y el del arte en un sentido muy elevado.

Como ya hemos adelantado, el primer capítulo es el que marca la pauta no solo para la creación de un personaje muy peculiar, enamorado del arte tanto o más que del poder, sino para observar con nitidez que el autor está muy presente en la narración, en los diversos narradores, y en los personajes principales. Carpentier no es capaz de desaparecer porque, al igual que le ocurre al Primer Magistrado, es tanto o más adicto al arte, la literatura, el pensamiento y la cultura que a la ideología o la política. Por eso, no es una novela tan intensamente política, como la de Asturias, la de Vargas Llosa o la de García Márquez, sino esencialmente artística, por lo que se refiere al contenido y a la función. El deseo de criticar las dictaduras o a los dictadores no se ve tan cumplido como en las otras novelas, porque al cubano le traiciona su hipersensibilidad erudita. El lector no puede odiar tanto al Primer Magistrado como se odia a Trujillo o al Señor Presidente porque, en el fondo, Carpentier no se ha podido separar de él, ni ha podido crear un narrador que se aleje radicalmente del protagonista. Lo mismo le ocurre con Colón: la visión negativa de los pecados del Almirante en *El arpa y la sombra* (todos menos el de la pereza, como él mismo diría al comienzo de su confesión) son más asumibles por el lector al considerar su infinita curiosidad por saber, descubrir, conocer el universo, los animales, la naturaleza, la geografía del mundo.

El recurso del método explora esa infinita curiosidad y el afán de conocer, de saber y de saborear, en las primeras treinta páginas, ajenas al contexto político, los innumerables encantos históricos, artísticos, literarios de París y de toda Francia. La altivez del Primer Magistrado, también la de Peralta o del Académico, en la demostración de sus detallados y sensibles conocimientos artísticos, es también el orgullo de Carpentier en cualquier intervención pública o entrevista, a quien le era imposible no decir, no contar todo lo que sabía sobre un tema. Como en Borges, cuando la erudición funciona como sintaxis, los propósitos ideológicos quedan en un plano que no es el único, ni siquiera el principal. Carpentier se mira más a sí mismo que a los personajes en esas novelas rebosantes de erudición. Ese inconsciente identifica al autor y al protagonista de *El recurso del método* de la primera página, y refiere la condición especular de la que hablamos. La novela comienza con el despertar del Primer Magistrado, que es placentero porque esa noche se ha “tirado”, como dice él mismo, “a una hermanita de San Vicente de Paul, vestida de azul añil, con toca de alas almidonadas, escapulario entre las tetas, y disciplina de cuero de Rusia en la cintura” (Carpentier, 1978, p. 13). Esa sensación de plenitud le hace recordar los detalles de la celda en donde se ha refocilado con ella e, instintivamente, pasa con la imaginación de una alcoba a otra, construyendo una frase y otras más por acumulación de datos en un ejercicio sintáctico sobre la base de una erudición casi enfermiza, detallando objetos lujosos, apetecibles a la vista y al tacto, de otras estancias como el diván del cuarto de los califas, la banqueta de terciopelo del coche-dormitorio de los *Wagons-lits-Cook*, la Casa Japonesa, el camarote del *Titanic*, el desván del cortijo normando, la cámara nupcial donde Gaby se hacía desflorar cuatro o cinco veces cada noche, etc. Después de todas esas descripciones, que son digresiones sobre un suceso del que ha escrito unas escuetas líneas, continúa:

En cuanto al Palacio de los Espejos, este me había devuelto tantas veces mi figura en yacencias y escorzos, invenciones y garabatos, que todas mis conju-

gaciones físicas quedaban recopiladas en mi memoria como en un álbum de fotografías familiares se repertorian los gestos, actitudes, desplantes y atuendos que marcaron las mejores jornadas de una existencia. Bien entendía yo por qué el Rey Eduardo VII había tenido, allí, bañadera propia, y hasta una butaca (...) ejecutada por un hábil y discreto ebanista, que le permitiera entregarse a sutiles retozos. (Carpentier, 1978, p. 14)

El narcisismo exhibicionista del Primer Magistrado frente al espejo, capaz de recordar cada uno de los gestos de cada una de las veces que se contempló disfrutando de los placeres más exquisitos, como un Funes memorioso, delata a un Carpentier que goza con cada uno de los datos de alta erudición que escribe o pronuncia mientras se recrea en el barroquismo de sus intervenciones. Un ejemplo manifiesto se evidencia en muchos detalles en los que la música se dispone de forma intertextual, que es además otro de los procedimientos literarios propios de la nueva novela. Tal como ha anotado María Salvadora Ortiz (1989, p. 13), la cita es una constante en la novela de Carpentier, que puede dividirse en dos amplios grupos: aquel en el que solo hay nombres (de lugares, de medios de comunicación de masas, de obras artísticas, de personajes históricos y de elementos afines a la música) y el que reproduce periodos verbales recopilados de un texto o del habla popular, fragmentos entresacados de su ámbito primigenio e integrados en el diseño de la narración, que se entrelazan a menudo unos con otros cumpliendo la premisa borgiana descrita por Piglia del funcionamiento de la erudición como sintaxis. Uno de esos detalles de la intertextualidad que delatan la presencia del autor en el espacio del narrador o el protagonista es el uso de datos musicales. Ortiz recoge todas las citas y las analiza, tanto de piezas musicales como de artistas. Las primeras son íntegramente, excepto una, obras clásicas europeas y de música fundamentalmente culta, y los músicos europeos son más que los americanos y de índole menos popular (Ortiz, 1989, p. 17), y como conclusión se destaca que el pueblo canta ciertas canciones de estirpe latinoamericana, mientras que el Primer Magistrado “escucha música francesa” (Ortiz, 1989, p. 20), algo que coincide con el dualismo específico del novelista, fascinado por la música culta del otro lado del Atlántico en su vertiente culta, e interesado por los ritmos afrocubanos en su sentido más popular, entendidos sobre todo como manifestaciones de identidad.

En definitiva, el autor está mucho más presente de lo que parece en sus obras más eruditas, en forma de narrador, personaje o simplemente en la costumbre de la acumulación de datos que no aportan contenido relevante a la trama de la novela. No hay pacto autobiográfico clásico, más bien contaminación autorial en los diferentes actores del relato, algo que no puede evitar al no ser capaz de respetar la convención que separa al autor del narrador y de ciertos personajes, porque no es capaz de dejar de mirarse en el espejo que le devuelve la continua e inacabable erudición. En una de las cartas que, durante muchos años, Carpentier intercambió con Roberto González Echevarría confesó, como si se tratara de una receta culinaria, cuáles habían sido los ingredientes reales de *El recurso del método* y en qué proporción se habían mezclado. En el Primer Magistrado hay, según él, un 40% de Gerardo Machado (por su “comportamiento general”, por la forma de apoyarlo los yanquis “para dejarlo caer, luego, de forma ignominiosa, por su “perpetua lujuria”, su incomprensión hacia el comunismo o el anarquismo, y por haber sido derribado por una huelga general), un 10% de Guzmán Blanco

(afrancesado, muerto en París, que “presumía de tratarse con intelectuales franceses”), un 10% de Porfirio Díaz (afrancesado, enterrado en París, “el Tirano Ilustrado, por excelencia”), 10% de Cipriano Castro (el dictador venezolano que perdió la presidencia por viajar a París, afrancesado, que se creía intelectual y poeta), 10% de Estrada Cabrera, 20% de Trujillo y un poco de Somoza y Juan Vicente Gómez (González, 2008, p. 83), pero es también preciso observar que hay un tanto por ciento de Carpentier en cada uno de esos personajes, ubicados entre el narrador y el protagonista, figuras denostadas en parte y admiradas por otra, provistas de ingredientes maléficos pero también de sensibilidad para apreciar algunos de los valores artísticos y humanos que el cubano persiguió durante toda su vida.

Referencias

- Aparicio, Y., y Esteban, A. (2014) *Narrativa histórica cubana*. Aduana Vieja.
- Arias, S. (ed.) (1977). *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas.
- Arias, S. (2006). Introducción. En A. Carpentier. *El recurso del método*. Cátedra.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus, 1ª edición de 1975.
- Carpentier, A. (1978). *El recurso del método*. Siglo XXI, 17ª edición.
- Carpentier, A. (1984). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés.
- Esteban, A. (2017). El libro del *boom* que nunca llegó a serlo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 803, 16–27.
- García Gual, C. (1995). *La Antigüedad novelada. Las novelas históricas sobre el mundo griego y romano*. Anagrama.
- González Echevarría, R. (2008). *Cartas de Carpentier*. Verbum.
- Grützmacher, L. (2006). Las trampas del concepto “la nueva novela histórica” y de la retórica de la historia postoficial. *Acta Poética*, 27(1), 141–167.
- Kohut, K. (Ed.). (1997). *La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Iberoamericana-Vervuert.
- Lefere, R. (2004). Del pensar de la novela histórica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 643, 43–50.
- López Lemus, V. (ed.) (1985). *Entrevistas. Alejo Carpentier*. Letras Cubanas.
- Márquez Rodríguez, A. (2004). El humor: de lo cómico a lo grotesco en la narrativa de Alejo Carpentier. En A. Márquez Rodríguez (Ed.), *Nuevas lecturas de Alejo Carpentier* (pp. 63–77). Universidad Central de Venezuela.
- Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992*. FCE.
- Ortiz, M. S. (1989). La cita y la reminiscencia como formas de intertextualidad en *El recurso del método* de Alejo Carpentier. *Filología y Lingüística*, XV(2), 13–22.
- Ortiz, M. S. (1985). La parodia al *Discurso del método* de René Descartes, en *El recurso del método* de Alejo Carpentier. *Filología y Lingüística*, X, I(2), 29–44.
- Perkowska-Álvarez, M. (2008). *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985–2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Iberoamericana-Vervuert.
- Piglia, R. (2013). *Borges por Piglia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional y TV Pública de Argentina, 4 docs. visuales, s/p. <http://rialta-ed.com/borges-piglia-ciclo-conferencias/>.
- Piñero Sáez, A. (2008). *Guía para entender el Nuevo Testamento*. Trotta.
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del olvido. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica del siglo XX*. Siglo XXI.
- Sáez, A. (2017). El arte de un tirano: Pintura y escultura en *El recurso del método* de Carpentier. *Artífara*, 17, 151–170.

Publisher's Note Springer Nature remains neutral with regard to jurisdictional claims in published maps and institutional affiliations.