

LA MIRADA LEJOS DEL RECELO: UNA DEFENSA DE *EL RECURSO DEL MÉTODO*  
DE ALEJO CARPENTIER

LUISA FERNANDA CEBALLOS CUESTAS

TRABAJO DE GRADO

Presentando como requisito para optar por el  
Título de Profesional en Estudios Literarios

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Ciencias Sociales

Carrera de Estudios Literarios

Bogotá, 2020

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Jorge Humberto Peláez Piedrahita, S. J.

DECANO ACADÉMICO

Germán Rodrigo Mejía Pavony

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Óscar Alberto Torres Duque

DIRECTORA DE LA CARRERA DE ESTUDIOS LITERARIOS

Liliana Ramírez Gómez

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Jaime Andrés Báez León

Artículo 23 de la resolución n.º 13 de julio de 1946:

“La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis, solo velará por que no se publique nada contrario al dogma y a la moral católica, y porque las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales, antes bien se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”

## AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por sus enseñanzas que me han traído hasta aquí

A mis abuelos, por cuidarme y quererme como una hija más

A Jaime Báez, por su constante ayuda sin la cual este trabajo no habría sido posible

A Santiago Otálora, por su amor incondicional

A Camilo, por presentarme a Alejo Carpentier y a Cuba, de los cuales no me podido alejar  
desde entonces

A Paola, Juan Manuel, Lauren y Manuel quienes gracias a su cariño hicieron de mi  
experiencia universitaria la mejor posible

A Alejandra, Angie y David por ser mi apoyo siempre

Y, por último, a todos los profesores que, como si fuera posible, me hicieron enamorarme aun  
más de la literatura, especialmente a Rosario Casas, Jeffrey Cedeño, Oscar Torres y Cristo

Figueroa

## CONTENIDO

Introducción.....	6
I. <i>EL RECURSO DEL MÉTODO</i> Y LA POÉTICA CARPENTERIANA.....	11
II. EL ESTUDIANTE Y EL PRIMER MINISTRO: PIEZAS CLAVES DE UN CONJUNTO.....	30
III. EL FANTASMA DE LA GUERRA FRÍA: RECEPCIÓN DE <i>EL RECURSO DEL MÉTODO</i> .....	55
Conclusiones.....	68
Bibliografía.....	70

## INTRODUCCIÓN

Alejo Carpentier es, sin duda, uno de los escritores más importantes de América Latina. Su dedicación al redescubrimiento y plasmación del continente abrieron las puertas para muchos otros autores, incluso cuando su intención era negar los métodos que el autor de novelas como *El siglo de las luces* (1962) proponía para alcanzar sus objetivos. Sin embargo, lo más fascinante de su proyecto de *medio siglo* es la forma en que todas sus obras, siendo perfectamente integrales por sí mismas y sin conocer qué es lo real maravilloso o qué significaba el estilo barroco para el autor, terminan creando un universo literario cuando son puestas junto a los conceptos de Carpentier.

De esta idea, nace la preocupación de reinsertar *El recurso del método* dentro del corpus carpenteriano, puesto que, entre más investigaba la obra, más notaba que la mayoría de los estudios se enfocaban en su carácter de novela de dictadura de los años setenta, comparándola con sus contemporáneas *Yo, el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *El otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Si bien la novela ganaba mucho en esas aproximaciones grupales, me pareció que para su cabal comprensión era necesario leerla dentro del ciclo de obras del autor.

Es por esto que el primer capítulo de este estudio se dedica a emparentar la novela con lo real maravilloso, lo barroco, la épica y los contextos, siempre teniendo en cuenta, y con ayuda de Leonardo Padura, que estas nociones carpenterianas de ningún modo son estáticas puesto que de la presentación de lo real maravilloso que encontramos en *El reino de este mundo* (1948) a la de *El recurso del método* hay transformaciones.

A medida que avanzaba en esta restitución de la obra al corpus del autor se fue perfilando la pregunta de la investigación ¿por qué era esta novela la que generaba rechazo u olvido en la crítica carpenteriana? Si el problema era que su contenido político resultaba mucho más explícito que en obras anteriores, seguía estando la duda de por qué apartar *El recurso del método* y no, por ejemplo, *La consagración de la primavera* (1979) de la cual se encuentra mucho más material. Igualmente, hay que aclarar que Carpentier es definitivamente un escritor consagrado, por lo cual hay muchos estudios de toda su obra, aun así, aquellos dedicados a *El recurso del método* son significativamente menores con respecto a otros trabajos del autor.

Debido a lo anterior, muchos de los críticos más importantes de la obra carpenteriana no se utilizaron en este trabajo, no porque su aporte no fuera valioso sino porque la mayoría de estas obras se escribieron antes de la publicación de la novela en cuestión o simplemente la pasaron por alto. Es por esto que se escogió a Leonardo Padura y Alexis Márquez como guías de este trabajo, ya que ellos hacen un recorrido no solo por *El recurso del método* sino también por toda la obra de Carpentier, ayudando a hacer una idea del proceso evolutivo de su carrera y vida. La biografía de Carpentier es particularmente importante cuando se descifra su obra ya que muchos de sus conceptos y decisiones literarias estuvieron influenciados por momentos definitorios en su vida, por ejemplo, su exilio y convivencia con los surrealistas en los años veinte o su viaje a Haití y al río Orinoco en los años cuarenta, los cuales serían claves para la construcción de lo real maravilloso.

Al final, este proceso buscaba la revaloración de la novela. No solo como una buena obra al igual que las demás del autor, sino también como una novela que contaba con un propósito específico dentro del proceso literario carpenteriano: dar esperanza a un continente que, en los años setenta, pasaba de la euforia de la Revolución cubana a las más despiadadas dictaduras.

Así, el primer capítulo de este trabajo busca demostrar que *El recurso del método* sigue siendo tan propiamente carpenteriana como *El siglo de las luces*. Para la comprensión de lo real maravilloso he seguido, como ya lo he enunciado, el enfoque del reconocido novelista y ensayista cubano Leonardo Padura, quién propone cuatro etapas de lo real maravilloso — antecedentes, formulación y reafirmación, épica contextual y lo insólito cotidiano—. Padura también dio las pistas acerca de las críticas más recurrentes a la novela como su escasa elaboración estética o la poca profundización en la psicología de los personajes.

El segundo capítulo propone un análisis detallado de la novela, revisa los recursos estilísticos y la construcción de personajes teniendo en cuenta las críticas de Padura. Queremos subrayar que el estilo barroco de Carpentier es particularmente difícil de citar, puesto que la decisión acerca de dónde recortar un fragmento podría alterar todo el significado, siempre existe la tentación de dejar las escenas completas, pero, si así se hiciera, las citas serían excesivamente largas; la elección de las citas ayudó a comprender el valor de esa unidad estilística de la obra carpenteriana, en especial su capacidad para la creación de ambientes. Este capítulo

evidencia, además, que *El recurso del método* funciona igualmente como obra sin conocer toda la teoría carpenteriana.

Acerca de la psicología de los personajes, el crítico Alexis Márquez, antes de la publicación de la novela en cuestión, ya había hablado de que en Carpentier los personajes se definen a través de sus acciones, debido a esto, muchos no tienen nombre más allá de sus profesiones. Con esta idea en mente, el análisis de los personajes de *El recurso del método* se hizo desde los tipos sociales que Georg Lukács define en su libro *Prolegómenos para una estética marxista* (1957) demostrando que personajes como el Primer Ministro (o Primer Magistrado, en la novela se utilizan ambos nombres indistintamente) o el Estudiante representan el espíritu de la época que se está reflejando. De ningún modo son maniqueos, al contrario, demuestran las complejidades de un país en su lucha por la liberación, al menos en la época que trata la novela.

A través del segundo capítulo, también se buscó aclarar cuál es la intención de Carpentier escribiendo en esta novela. Gracias a múltiples entrevistas, se sabe que para el año de publicación de *El recurso del método* Carpentier ya estaba trabajando en la novela que él considera el culmen de su carrera: *La consagración de la primavera*. He aquí otra pregunta ¿qué incita a Carpentier a detener la escritura de *La consagración* para dedicarse a escribir la historia de una dictadura? En el Estudiante vemos un llamado a la esperanza, a continuar las luchas, el ciclo que inicia en la Independencia debía terminar. Estas preguntas derivaron en una investigación del ambiente sociopolítico que rodea a la novela. Claudia Gilman en su libro *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), hace un recorrido en el que muestra cómo después de la Revolución cubana, el futuro de una América Latina socialista se volvió tan inminente que hasta el gobierno estadounidense aceptaba esto como una verdad. Sin embargo, hoy se sabe que esto no sucedió y en su lugar, quedamos con una historia ensombrecida por las crueles dictaduras de los años setenta. El deseo de los autores de hacer algo desde su campo de acción, es decir, la literatura como se concebía en ese momento histórico, seguramente fue el que llevó al movimiento de las novelas de dictadura. Esta explicación, válida para ese grupo de novelas, debía, no obstante, hacerse mucho más específica para intentar develar las intenciones particulares de *El recurso del método*.



Una vez más la teoría luckasiana demostró ser una herramienta efectiva para los propósitos del análisis. De la mano del uno de los mejores textos del filósofo de origen húngaro, *La novela histórica* (1955), establecimos la manera en que la novela de Carpentier funciona como *prehistoria del presente*. Hoy en día se sabe que el gobierno norteamericano estuvo detrás del establecimiento de los gobiernos despóticos en Latinoamérica y, también se sabía en la época de Carpentier, puesto que en 1973 no se ocultó quienes estaban detrás del asesinato de Allende y la toma del poder de Pinochet. Asimismo, en la novela, vemos a un dictador que vive la ascensión de Estados Unidos como potencia económica, y, finalmente es derrocado por la manipulación de estos. De la manera de que solo Carpentier podía hacerlo, sin decir explícitamente en que años transcurre la novela, vemos que esa injerencia de los norteamericanos en la política latinoamericana se retrotrae a ese período histórico, las consecuencias en el continente y los efectos posteriores, entre ellos, el inicio del gobierno de Gerardo Machado.

El concepto de *prehistoria del presente* implica que Carpentier no escogió los años en los que transcurre su novela al azar. El autor está demostrando cómo fue posible el regreso a las dictaduras mientras que también, a través del Estudiante, explica que no tiene porque ser así, que podemos liberarnos de la mano estadounidense y abogar por un cambio verdadero. En la época de publicación, agregado a la fama y la posición con la que ya contaba el autor, la novela fue muy bien recibida, pero con el pasar de los años, se la considero un trabajo menor. Este segundo capítulo, junto con el tercero, muestran cómo *El recurso del método* tenía una tarea específica que cumplir, aunque no por eso tiene menos elaboración que los demás trabajos del autor.

El tercer capítulo, quiere responder finalmente a la pregunta de ¿por qué se vio afectada esta novela en la recepción posterior de la crítica carpenteriana? Gracias al panorama construido con Gilman acerca de las discusiones de los artistas de los años sesenta y setenta se logró comprender, en parte, el por qué hay un rechazo e incluso un prejuicio hacia el autor que desde 1959 hasta el año de su muerte en 1980 tuvo una fidelidad inquebrantable al proceso revolucionario.

Gilman nos muestra las discusiones sobre la utilidad de la escritura en una revolución y cómo muchos autores a favor de la Revolución cubana prefirieron la toma de armas, aun así, Carpentier sigue hablándonos desde las letras, y, al final, esto demuestra que no dudo del

valor de la palabra cuando en medio de las dictaduras, decidió detener sus trabajos para escribir *El recurso del método*. Esto no debe poner en duda su participación y fidelidad en el proceso revolucionario, más bien es una invitación a entender los contextos que atravesaron la vida del autor.

En conclusión, lo que toda esta investigación alrededor de la obra de Alejo Carpentier y sus últimos años demostró es su vigencia como autor, en suma, su condición de *clásico*. Es un escritor que con sus *prehistorias del presente* nos sigue hablando cuarenta años después de su fallecimiento. La invitación final es leer a Carpentier desde Carpentier mismo, entendiendo sus motivos y sus contextos, puesto que más allá de las diferencias políticas que se puedan tener con el autor, es innegable su gran aporte a la historia literaria de Latinoamérica.

## I. EL RECURSO DEL MÉTODO Y LA POÉTICA CARPENTERIANA

En 1974, Alejo Carpentier habla de su novela *El recurso del método* en los siguientes términos “Es el *Discurso del método* de Descartes puesto al revés, porque creo que la América Latina es el continente menos cartesiano que puede imaginarse.” Es precisamente este continente al que Carpentier dedicará su vida con la intención de descifrarlo y plasmarlo literariamente; en esta búsqueda, llegará a conceptos cruciales para la literatura latinoamericana del siglo XX y XXI tales como “lo real maravilloso”, “los contextos” y “lo barroco”. Sin embargo, y a pesar de los numerosos estudios que hay sobre la obra del autor, *El recurso del método* ha sido relegada a ser una más de las novelas de dictadura de los años setenta. El hecho de que sea la obra menos estudiada del autor levanta muchas interrogantes, ¿Es debido a que es su novela más explícitamente política hasta la fecha? Está claro que toda su obra tiene contenido político, entonces ¿Qué hace a esta novela menos valiosa dentro del corpus carpenteriano? ¿No encaja en los conceptos planteados por el autor tan bien como otros de sus trabajos?

Dicho lo anterior, Leonardo Padura, en su libro *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso* (2002), ayuda no solo a contestar estas preguntas sino también a reinsertar *El recurso del método* como una parte clave de la evolución poética de Carpentier. En este estudio, Padura establece que el concepto de “lo real maravilloso” nunca fue estático y siempre estuvo estrechamente relacionado a la experiencia vital del autor; así, propone cuatro estados: antecedentes, formulación y reafirmación, épica contextual y lo insólito cotidiano. En cada categoría, no solo analiza las novelas y cuentos sino también ensayos y conferencias con los cuales establece las características principales de cada etapa. La novela en materia corresponde al cuarto estado y, antes de examinar fragmentos que demuestran su asociación a la teoría carpenteriana, parece pertinente hablar de la conferencia de este ciclo: “Lo barroco y lo real maravilloso”.

“Lo barroco y lo real maravilloso” fue una conferencia que Alejo Carpentier dio el 22 de mayo de 1975 en Caracas, Venezuela y que más tarde fue transcrita en el libro *Razón de ser* (1976). La definición de lo real maravilloso en esta oportunidad tiene dos ideas claves: primero, que lo real maravilloso es cotidiano y existe en estado latente en el día a día latinoamericano; y segundo, que lo maravilloso no es siempre sublime, por el contrario, muchas veces es horroroso.

Si se relaciona esto con la experiencia artística y vital del Carpentier del momento es posible darse cuenta de que un año antes se publica *El recurso del método* y dos años antes sucede el golpe militar en Chile, momento en que es asesinado el primer presidente socialista elegido democráticamente en América Latina. A dieciséis años del triunfo de Sierra Maestra, el panorama latinoamericano se nubla por un regreso a las dictaduras de derecha, sin embargo, la caída de Allende fue un giro especialmente significativo en la izquierda latinoamericana. Al reconocer la situación política de estos años, es entendible que en esta conferencia Carpentier haga tanto hincapié en la posibilidad de que lo maravilloso sea horrible, así afirma que

Todo lo insólito, todo lo asombroso, todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. Gorgona, con su cabellera de culebras, es tan maravillosa como Venus surgiendo de las ondas. Vulcano deforme, es tan maravilloso como Apolo; Prometeo torturado por el buitre. Ícaro estrellándose en el suelo, las Diosas de la Muerte, son tan maravillosos todos como Aquiles triunfante. (113, 1987)

Con respecto a lo cotidiano, en esta conferencia Carpentier hace una crítica al realismo mágico y al surrealismo. Sobre el surrealismo dice que “Ahora bien, si el surrealismo perseguía lo maravilloso, hay que decir que el surrealismo rara vez lo buscaba en realidad (...) pero más a menudo era lo maravilloso fabricado premeditadamente” (115, 1987) Este reproche sirve a Carpentier para demostrar que en América Latina no es necesario fabricarlo puesto que *lo insólito siempre ha sido cotidiano*. Entre lo horroroso y cotidiano, Carpentier indirectamente incluye este retorno a las dictaduras como *lo real maravilloso* y, aun así, los ejemplos que decide dar son todos de *revoluciones*. Después de mencionar a Benito Juárez y Mackandal, Carpentier cierra la conferencia diciendo

En cuanto a lo real maravilloso, solo tenemos que alargar las manos para alcanzarlo. Nuestra historia contemporánea nos presenta cada día insólitos acontecimientos. El solo hecho de que la primera revolución socialista del continente se produjera en el país peor situado para propiciarla —digo “peor situado” *geográficamente*— es ya de por sí un hecho insólito en la historia contemporánea (118, 1987)

En un primer momento, se puede creer que Carpentier no menciona el problema dictatorial por discreción, aunque esto no parece posible dada la personalidad del autor quien ya había pasado tiempo en prisión décadas atrás debido a su fuerte oposición a la dictadura cubana y, además, Venezuela en esos momentos no se encontraba bajo dictadura por lo cual no parece factible que haya habido censura en su discurso. Entonces, ¿Por qué mencionar los actos revolucionarios? Carpentier —como también veremos más adelante en *El recurso del método*— intenta dar esperanza y establecer que, aunque lo real maravilloso puede ser horrible por momentos, también la condición del continente da pie para romper ese ciclo y ser *algo más, algo nuevo*.

Lo anterior cobra mucho más sentido cuando vemos el inicio de la conferencia, es decir, la definición de *lo barroco*. Carpentier cita a Eugenio d’Ors para argumentar que la palabra *barroco* no se refiere solo a un movimiento artístico del siglo XVIII, sino que es un *espíritu* que regresa en diferentes momentos de la humanidad. Así, afirma que América Latina es la tierra de elección del barroco puesto que “Toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la criolledad, con el sentido del criollo, con la conciencia que cobra el hombre americano, [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis, de ser un criollo; y el espíritu criollo de por sí es un espíritu barroco” (112-3, 1987) América es algo nuevo por su mestizaje y esta sensación de esperanza que parece estar dando solo se afirma cuando dice que “El barroquismo siempre está proyectado hacia delante y suele presentarse precisamente en expansión en el momento culminante de una civilización o cuando va a nacer un orden nuevo en la sociedad” (110, 1987) De este modo, las condiciones de lo insólito cotidiano y lo barroco tal como las presenta Alejo Carpentier disponen a Latinoamérica para salir de las dictaduras y Cuba es el principal ejemplo de ello.

No obstante, para llegar a la concepción de lo real maravilloso como *insólito cotidiano* es necesario hablar de otro ensayo de Carpentier: “La problemática de la actual novela latinoamericana”. Publicado en 1964 en la recopilación *Tientos y diferencias* este texto plantea un concepto muy importante para toda la obra carpenteriana: los contextos. Como bien señala Leonardo Padura, aunque es la primera vez que Carpentier los teoriza, es posible ver el uso de los contextos durante toda su obra y *El recurso del método* no es la excepción.

En pocas palabras, los contextos son el conjunto de praxis que singularizan una comunidad. Desde lo tónico hasta lo económico, Carpentier enumera todos los factores que entran en juego si lo que se busca es descifrar la esencia de un bloque humano. Padura nota que

Así, cada uno de los contextos determinados por Carpentier en el ensayo se convierte en la fundamentación de la existencia de singulares relaciones históricas, económicas y sociales en el universo americano, capaces de distinguir en el ámbito de la cultura occidental en que se inscribe. [...] Y esta capacidad americana de manifestarse como una otredad, plagada de revelaciones fabulosas, de realidades inesperadas, de comportamientos humanos, geográficos y políticos desproporcionados, no es otra cosa que la cualidad americana de engendrar lo real maravilloso patentado por el propio Alejo Carpentier. (355)

De este modo, los contextos son el sustento que confirma lo real maravilloso, gracias a estos es posible encontrar lo inesperado en la cotidianidad de Latinoamérica.

En el mismo ensayo, Carpentier también habla de lo que decide llamar la *épica*. No obstante, con la intención de definir el término claramente para ver cómo se ve representado en *El recurso del método* es clave hablar de la conferencia dada en Ginebra en 1967: “Papel social del novelista”. En esta oportunidad dice que

No quiere decir que la novela, en general, esté en crisis. [...] Está viva, y bien viva, por el contrario, donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, del tiempo que le es posible asir. [...] La épica, el *epos* científico, esto, es tan importante como en *epos* colectivo, la épica de las masas, de los desplazamientos humanos, de la voluntad humana (165, 1987)

En este sentido, Carpentier da a entender que la épica es la historia de los cambios y luchas que atraviesa la comunidad en la que vive el escritor. Así, y teniendo en cuenta el título de la conferencia, el uso del material épico es un deber del autor en tanto debe serle útil a su tiempo y a su pueblo.

De lo anterior, se deriva el concepto de *compromiso social* en Carpentier. Es importante entender que la función del compromiso social no funciona de la misma manera en todos los autores, para los propósitos de nuestro estudio nos interesa comprender cómo lo entendía Carpentier. En la misma conferencia dice que:

Alguien ha escrito que el intelectual es un hombre que dice «no». Esta afirmación, harto fácil [...] Porque el «no» sistemático, por manía de resistencia, por el prurito orgulloso de «no dejarse arrastrar», se vuelve tan absurdo, en ciertos casos, como el «sí» erigido en sistema. Sí y no. Hay realidades, hechos, ante los cuales hay que decir «sí». Hay aspiraciones colectivas que convergen hacia ese «sí» necesario al cumplimiento de grandes tareas. Si se sabe decir «no» también hay que saber decir «sí». El «no» de muchos intelectuales alemanes frente a Hitler; el «no» de la resistencia francesa frente a Vichy, se prolonga, se completa, en el «sí» a favor de Vietnam, de la Revolución cubana, de la lucha del Tercer Mundo contra el poder imperialista. El Sí y el No dependen de Principios. Lo importante está en no equivocarse en materia de Principios. Del mantenimiento de esos Principios, dependen nuestros años futuros. [...] En verdad, el escritor o el novelista—generalicemos—se engañan bastante poco, porque tiene una relación particular, únicamente posible en su condición de *espectadores*, sin ser especialmente tecnificados, de su época y la vida de su época. Ellos comprenden el lenguaje de las masas de hombres de su época. Están pues en capacidad de comprender ese lenguaje, de interpretarlo, *de darle una forma* (168, 1987)<sup>1</sup>

Conectando esta cita con la idea de épica, se comprende que para Carpentier los escritores son los cronistas de la época y su labor como observadores y *traductores* de los cambios se da en el uso de ese material épico. Además, al escoger y dar forma a los acontecimientos de su momento histórico también se refleja el compromiso social en tanto el escritor toma una decisión frente estos.

Habiendo definido estos conceptos del proyecto poético carpenteriano, se puede empezar a analizar *El recurso del método*. En principio, podría parecer que esta novela se aleja de lo presentado anteriormente, o al menos estas nociones no se ven tan claramente como en otras obras más estudiadas del autor como *Los pasos perdidos* (1953) o *El siglo de las luces*. Sin

1. Las cursivas son mías. Salvo indicación de lo contrario, las cursivas pertenecen a los autores citados.

embargo, es claro que la novela trata un tema épico e insólito cotidiano: las dictaduras en América Latina.

El hablar de las dictaduras latinoamericanas, que se han vivenciado en múltiples ocasiones desde la Independencia, como algo insólito cotidiano que se ha repetido, no supone que se trate de una suerte de ciclo metafísico, o una condena inquebrantable que está destinada a vivir el continente. Como ya se ha explicado, lo real maravilloso se sostiene gracias a los contextos, es decir que, aunque parezca obvio afirmarlo, las dictaduras dependen de múltiples factores económicos, políticos, entre otros. La novela, a pesar de que no termina con un cambio real, no se plantea en términos pesimistas y la conferencia dictada en la Universidad de Yale en 1979, “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, rectifica esta idea

Si yo creyese que las abominables dictaduras que hoy padecen, en este siglo, muchos países de nuestro continente, constituyen un mal endémico, fatalmente latinoamericano, inseparable de nuestro destino continental, yo renegaría de mi condición de latinoamericano. Creo, por el contrario, que por lo mismo que son anacrónicas y desaforadas, esas dictaduras están preparando (a costa de mucho dolor, de mucho sufrimiento, desde luego) una época en que unos pueblos que han evolucionado enormemente en cuanto a una toma de conciencia política, habrán de situarse, tras de reacciones a menudo tumultuosas y brutales, en un polo enteramente opuesto (Carpentier 149, 1987)

Teniendo esto claro y para evitar confusiones respecto al por qué es la dictadura un tema real maravilloso y épico, se puede adentrarse en la novela.

De este modo, una de las escenas más reveladoras es la de Miguel Estatua. Miguel Estatua aparentaría no tener trascendencia en la historia del Primer Magistrado más allá de llevarlo a cometer los crímenes que harán que sea conocido como el “Carnicero de Nueva Córdoba”. No obstante, Carpentier siempre fue un escritor muy cuidadoso y al analizar el episodio se encuentran varios momentos clave

Así, se empieza presentando a Miguel Estatua, un escultor negro aclamado en el país. Se lo introduce a través de referencias bíblicas, de modo que, cuando se habla de sus esculturas el



narrador dice “Miró la rana, y vio que la rana era buena. [...] Y, Miguel miró que todo era bueno, y como estaba cansado de tanto trabajar descansó un séptimo día.” (63, 2006)  
Justamente, lo insólito cotidiano entra en juego desde el inicio ya que el mismo método artístico de Estatua es mesiánico. Su arte es, en sí, una descripción de lo extraordinario.

Más adelante, Miguel Estatua se levanta como caudillo popular y desde niños hasta ancianos lo siguen en la protesta. Con explosivos que utiliza para sus esculturas, sale a las calles y así, se revela una de las intenciones de este pasaje: contrastar la posibilidad del verdadero cambio con el falso cambio. De esta manera, la narración continúa diciendo que

Con un cartucho de dinamita en cada mano, puesta una yesca encendida sobre el hombro, proclamó la necesidad de resistir hasta que en la lucha se consiguiera que el pan de hoy fuese Pan de Hoy, hoy ganado y hoy comido, sin deberlo a los almacenes de las compañías yankis, nacionales o «asociadas», que regían las minas, pagando a los jornales en vales contra mercancías (64, 2006)

El señalamiento a las compañías extranjeras se contrapone al ascenso al poder de Luis Leoncio. Leoncio toma el mandato del país gracias a Estados Unidos y, a lo largo de la novela, se demuestra la prioridad que le da al proteger los intereses de estos, de este modo, este fragmento funciona como premonición de que el cambio aún no va a suceder y que definitivamente, Luis Leoncio no va a transformar la situación.

Los elementos típicamente carpenterianos no terminan ahí, los contextos se notan más claramente en el momento en que las personas que han salido con Miguel Estatua intentan esconderse de los militares “Se estaba en una ciudad abierta, sin murallas antiguas —como las había en otras partes—, ni edificios que pudiesen servir de bastiones, con calles cuyas últimas casas de adobe se dispersaban en las areniscas de la paramada. Y, a pesar de caminos minados, [...] las tropas gubernamentales se hicieron dueñas de la plaza.” (64-5, 1987)  
Durante toda la obra de Carpentier, la arquitectura es uno de los ejemplos más recurrentes a la hora de demostrar lo barroco y lo real maravilloso latinoamericano, siendo este tema uno de los fuertes del autor debido a sus estudios universitarios. Así, el fallo de este levantamiento también se debe a su espontaneidad puesto que el contexto arquitectónico no favorece la falta de preparación, no hay a donde huir y, rápidamente, los militares vuelven a tomar el control.

Otro contexto importante en esta escena es el ctónico. Carpentier en “La problemática de la actual novela latinoamericana” define los contextos ctónicos como la “Supervivencia de animismo, creencias, prácticas, muy antiguas [...] que nos ayudan a enlazar ciertas realidades presentes con esencias culturales remotas” (17, 1987). Padura recalca que en la última etapa carpenteriana este contexto pierde relevancia y los contextos políticos y económicos empiezan a tener más prioridad, sin embargo, esto no significa que lo ctónico sea eliminado del todo. Luego de que los militares retoman la plaza, el pueblo decide refugiarse en la iglesia donde se encuentra la estatua de la patrona del país, La Divina Pastora.

Pero el Primer Magistrado, por una vez, se mostraba vacilante: aquél era el Santuario Nacional de la Divina Pastora, patrona del país y del ejército. Objeto de devoción, meta de peregrinaciones, joya de la arquitectura colonial... — «¡Qué carajo!»- decía el Coronel Hoffman, que era luterano —: «La guerra no se hace con estampitas». [...] —«¿Qué esperan para acabar con esos *son of a bitch*?»—preguntaba el attaché militar norteamericano —: «Nuestros *marines* hubiesen liquidado ya el asunto. Ellos no son sentimentales como ustedes...» (65, 2006)

Aquí no solo se demuestra la importancia de la religión en la cultura latinoamericana, también se hace una contraposición muy común en Carpentier: aquí-allá. Durante su carrera, Carpentier recurre varias veces a la comparación entre Europa —y Estados Unidos— y Latinoamérica para resaltar lo que hace único a este continente. Un ejemplo del uso consistente del recurso aquí-allá es la percepción de la Revolución Francesa que Esteban y sus hermanos dan en *El siglo de las luces*. En ese momento, el Coronel Hoffman, de ascendencia alemana, y el diplomático estadounidense no son capaces de comprender el motivo por el cual el Primer Magistrado no se decide a atacar la catedral. Este es precisamente el valor de los contextos, gracias a estos la novela no necesita una ubicación geográfica explícita puesto que estos por sí mismos sitúan y dan coherencia no solo al actuar de los personajes sino también al desarrollo de los acontecimientos.

Después de destruir la iglesia, la estatua de la Divina Pastora se mantiene en pie. Esto da cuenta de que Carpentier no descarta los contextos ctónicos como simples supersticiones. Aquí también hay una muestra de lo real maravilloso, en tanto que parece imposible que la estatua no caiga junto con el edificio. Lo real maravilloso sigue presente en la escena hasta el

final, la cual termina con el suicidio de Miguel Estatua quien, luego de ver a los militares matando y torturando al pueblo, se dinamita así mismo y al hacerlo mata tres militares con los fragmentos de sus estatuas de los cuatro evangelistas, resaltando aún más el carácter mesiánico del personaje.

En definitiva, lo real maravilloso no se presenta igual en todas las obras de Carpentier. No obstante, Miguel Estatua destaca la manifestación de lo que Padura ha decidido llamar lo insólito cotidiano. Lo admirable de esta escena es que, debido a los contextos, a pesar de que se sabe que es ficción es totalmente creíble que algo así haya sucedido en una de las múltiples dictaduras latinoamericanas.

Con todo, aún hay un elemento que no se ha destacado en *El recurso del método*: lo barroco. Al contrario de lo real maravilloso, el concepto de “barroco” aparece tardíamente en los ensayos y conferencias de Carpentier, sin embargo, su estilo literario desde *El reino de este mundo* (1948) puede ser calificado como barroco. Por esta razón, antes de mostrar cómo se presenta en la novela en cuestión, se volverá a la conferencia “Lo barroco y lo real maravilloso” para aclarar con más detalle a qué se refiere Carpentier cuando habla del barroco.

Anteriormente se estableció que Carpentier, siguiendo a Eugenio D’Ors, presenta lo barroco como un espíritu que regresa en diferentes momentos de la historia, específicamente en aquellos periodos de transición o de anticipación al cambio. Para ampliar la definición que Carpentier da, hay que destacar otros dos elementos: el barroco como estilo definitivo para reflejar la realidad americana y América como tierra de elección del barroco.

A la hora de revisar *El recurso del método* es clave tener en cuenta la idea de América como tierra barroca, puesto que implica que no es solo un estilo artístico, sino que se encuentra en la materia prima del autor. Así, Carpentier dice que “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura —eso no hay ni que demostrarlo—, por el enrevesamiento y la complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía que nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos [...] nuestra naturaleza es indómita, como nuestra historia.” (116, 1987) De este modo, más allá del uso del lenguaje barroco, en *El recurso del método* se destaca la naturaleza barroca.

Siguiendo con lo anterior, uno de los pasajes más barrocos de la novela se trata de la lista de plantas del cónsul estadounidense. Luego de ser derrocado, el Primer Ministro logra refugiarse en la Embajada estadounidense, allí conoce al cónsul, un sureño de Nueva Orleans “lo bastante blanco para pasar por blanco”. Después de un intercambio breve, el cónsul empieza a enumerar la amplia colección de plantas nativas que tiene en su despacho.

Ahora me enseña el Agente Consular una rara colección de raíces-esculturas, de esculturas-raíces, de raíces-formas, de raíces-objetos —raíces barrocas o severas en su lisura; enrevesadas, intrincadas, o noblemente geométricas; a veces danzantes, a veces estáticas, o totémicas, o sexuales, entre animal y teorema, juego de nudos, juego de asimetrías, [...] Y bastábale citar el nombre de un puerto, al coleccionista, para que, de la raíz mostrada, pasará su verbo a la invocación, la evocación, la presentación de imágenes que las sílabas sumadas en nombre de lugar creaban, por una proliferante operación de las letras —decía— que había sido prevista por la Kábala hebraica. Y eran —con sólo pronunciar la palabra *Valparaíso*— las mesas de jureles puestas sobre algas, las frutas mostradas en atrio de iglesia, las vitrinas de fondas que exhibían, llenando todo el ámbito mostrador, los apocalípticos centollos de la Tierra de Fuego. (238-9, 2006)

Carpentier en “Lo barroco y lo real maravilloso” nombra las siguientes claves para distinguir el estilo barroco “Se caracteriza por el horror al vacío, a la superficie desnuda, a la armonía lineal-geométrica, estilo donde en torno al eje central —no siempre manifiesto ni aparente— [...] se multiplican lo que podríamos llamar los «núcleos proliferantes», es decir, elementos decorativos que llenan totalmente el espacio” (106, 1987) Relacionando esto con el fragmento anteriormente citado, se da cuenta de que no solo la arquitectura —que es en efecto el ejemplo más utilizado por Carpentier en esta conferencia— tiene estas características, América también las posee en bruto, en su flora, en su fauna.

Siguiendo con esta idea, la extensa y detallada lista de plantas cobra más sentido con la siguiente cita de “Lo barroco y lo real maravilloso”

La descripción es ineludible, y la descripción de un mundo barroco ha de ser necesariamente barroca, es decir el que y el cómo en este caso se compaginan ante una realidad barroca. Ante un *Árbol de la vida*, de Oaxaca, yo no puedo hacer una

descripción de tipo, llamaríamos, clásico o académico. Tengo que lograr con mis palabras un barroquismo paralelo al barroquismo del paisaje del trópico templado. (117, 1987)

Con lo anterior, se confirma la estrecha relación entre la descripción barroca de la naturaleza la naturaleza en sí misma. Por esto no es de extrañar que la escena más explícitamente barroca de todo *El recuso del método* sea precisamente la lista de plantas. El barroco es un elemento recurrente cuando se trata de la naturaleza, por ejemplo, en *El siglo de las luces* se encuentra la siguiente escena

Esteban se maravillaba al observar cómo el lenguaje, en estas islas, había tenido que usar de la aglutinación, la amalgama verbal y la metáfora, para traducir la ambigüedad formal de cosas que participaban de varias esencias. Del mismo modo que ciertos árboles eran llamados «acacias-pulseras», «ananás-porcelana», «madera-costilla», «escoba-las-diez» [...], muchas criaturas marinas recibían nombres que por fijar una imagen, establecían equívocos verbales, originando una fantástica zoología de peces-perros, peces-bueyes, peces-tigres, roncadores, sopladores, voladores, colirrojos, listados, tatuados, leonados (172, 1982)

En la cita de *El recurso del método*, las plantas se describen como “raíces-esculturas”, “esculturas-raíces”, muy parecido a la presentación de los nombres en el fragmento anterior. Así, se demuestra lo frecuente de la relación barroco-naturaleza en Carpentier.

En su trabajo “Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier” (1983), Irlemar Champi caracteriza esta repetición de palabras y nombramiento constante de la naturaleza como una “afasia artística”, recurso utilizado por Carpentier en sus descripciones del entorno americano para demostrar su condición insólita, real maravillosa. De este modo, Champi concluye que

La afasia simulada de Carpentier parece proyectarse hacia la superación de las constricciones que la lengua del colonizador impuso a la expresión de las cosas americanas, antaño nombradas con palabras cabales, portadoras de analogías. Intentar nombrar o renombrar, invocando la inadecuación de las palabras, a través del barroco, es un acto verbal que revela la resistencia de lo real americano a ingresar en la órbita

cultural del Viejo Mundo, y nos obliga a revisar el código que ha tratado de provocar ese ingreso.

Carpentier retoma así el más fino matiz ideológico que ha tenido el arte barroco en América. El arte barroco en América —anotó Lezama Lima— ha nacido bajo el signo de la rebelión, de un deseo de *Contraconquista*. El-no-decir-diciendo de Carpentier, portador de una *contra-dicción*, simula, en la patología del lenguaje, el *pathos* de una fundación. Y conlleva asimismo en los meandros sutiles de esa contrariedad rebelde, no el movimiento engañoso de una dicción frustrada, sino el más pleno y auténtico decir del escritor latinoamericano. (116-7)

Aclarado el barroco carpenteriano y sus matices con ayuda del estudio de Champi, además de los elementos principales de la poética carpenteriana y cómo estos se reflejan en *El recurso del método*, es oportuno regresar a Padura, quien dio la pista principal a este recorrido: lo real maravilloso como *un camino de medio siglo*. El motivo para regresar a Padura es debido a sus críticas a la novela en cuestión, ya que en su extenso estudio le dedica no más de tres páginas y la descarta rápidamente. El objetivo de este capítulo es destacar *El recurso del método* como una novela relevante dentro del corpus carpenteriano, es por esto por lo que se van a revisar las críticas de Padura y, de ser posible, se refutarán. De este modo, Padura dice respecto a la novela que

Sin embargo, tal profusión de recursos estilísticos no consigue salvar lo que, a mi juicio, falla en la obra y la condena cualitativamente: su falta de densidad dramática y argumental, su desarrollo plagado de digresiones que funcionan como verdaderos meandros ciegos, desprovistas de la profundidad conceptual de las otras digresiones vistas, por ejemplo, en *El siglo de las luces*; la imposibilidad de superar el rasgo grueso de la caricatura para llegar al hondón de los personajes y las situaciones, que quedan, al final, sólo como eso, como caricaturas sin brillo ni temperatura, en virtud de un distanciamiento impuesto por el autor, que impide la dramatización del trágico destino del Primer Magistrado, expulsado del palacio presidencial, de su país y hasta del circuito literario europeo —el de Proust— en el que creyó poder figurar como personaje; y, muy especialmente, la casi inexistente elaboración poética de los contenidos políticos puestos en juego, que, al ser demasiado explícitos, directos, maniqueos, propician un indudable acercamiento a las proposiciones ideológicas del más difundido realismo socialista, estética de la que antes había renegado. (389)

Como se ve en la cita anterior, Padura hace tres críticas claves a la novela: las digresiones que, a su parecer, son innecesarias; los personajes-caricatura “sin brillo ni temperatura” y el escaso tratamiento estético del tema político, similar al realismo socialista. En principio, abordaremos la caracterización de los personajes, ya que desde estos se dan las pistas para responder a los otros dos puntos, sin embargo, en los siguientes capítulos analizaremos a fondo las digresiones y el tratamiento estético de lo político.

Antes, debemos aclarar que de ningún modo creemos que Carpentier pueda ser encasillado en el realismo socialista y que, seguramente, Padura tampoco cree esto. Es claro que Carpentier uso múltiples recursos en su carrera que podrían ser atribuidos a diferentes movimientos literarios, no obstante, las obras en su unidad deben ser comprendidas desde Carpentier mismo, quien se encargó de delimitar su proyecto literario claramente, además, como demostraremos, *El recurso del método* difícilmente puede ser clasificada como una obra del realismo socialista. Habiendo dicho esto, al acercarse a *El recurso del método*, destaca que dos de los personajes más importantes no tienen nombre propio: el Primer Magistrado y el Estudiante. Este procedimiento no es nuevo en la narrativa carpenteriana, ya lo hemos visto en novelas como *El acoso* (1958) y *Los pasos perdidos*, donde uno o varios personajes no tienen nombre propio, sin embargo, acá se busca aclarar las intenciones de *El recurso del método* específicamente. Como ya se dijo, no consideramos que ni Carpentier ni esta obra encajen en el llamado realismo socialista, sin embargo, Georg Lukács sí aporta muchos conceptos que ayudan a entender el porqué de estos recursos en una novela que sí creemos histórica.

Los personajes sin nombre, e incluso la mayoría de los que sí tienen nombre, en *El recurso del método* recuerdan a los “tipos” que Lukács define en su libro *Prolegómenos a una estética marxista*. Antes de definir el concepto de “tipos”, es importante aclarar las tres nociones que hacen parte de este: la particularidad, la universalidad y la singularidad, siendo el fundamental la *particularidad*. Así, Lukács dice que

La realidad es ilimitada e imposible de cerrar en su infinitud extensiva. [...] El reflejo artístico renuncia desde el principio a la reproducción inmediata de la infinitud

extensiva. Lo conformado por él es una particularidad también en este sentido [...] La dación artística de forma tiene que convertir en principio dominante de todo su trabajo el hecho de que tanto la orientación a la universalidad cuanto la orientación a la singular, como hemos podido comprobar varias veces, fijarían y harían incompleto el trozo de mundo reproducido en su mera particularidad, por falta de infinitud extensiva y de totalidad material extensiva. El dominio de la particularidad como principio creador y organizador de la objetividad conformada en la obra consigue finalmente levantar aquel “trozo” de realidad de su mera particularidad, de su fragmentariedad, y darle el carácter eficaz de un “mundo” cerrado en sí, representante de la totalidad (273, 1969)

Dicho en pocas palabras, e intentando abarcar en la medida de lo posible los postulados del libro de Lukács, el no ser posible abarcar la extensión del universo no significa que no se pueda representar la complejidad de la realidad y sus relaciones. Para lograr este cometido, Lukács establece que los artistas deben tomar un “trozo” de realidad lo suficientemente singular para que esté al alcance de ellos, sin embargo, este debe ser lo suficientemente general para captar la esencia de las problemáticas universales. Esta combinación entre la singularidad y la universalidad conforma lo que Lukács llama la *particularidad*.

Teniendo claro esto, es posible hablar del “tipo” o lo “típico” ya que este concepto se deriva directamente del de “particularidad”. De este modo, Lukács dice que

El tipo puro, la “máscara característica” de Marx, es una generalización científica, no una realidad empírica. Con esta afirmación hemos alcanzado el fundamento del tipo en sentido estético-material: como el arte da siempre forma a concretos hombres en situaciones concretas, a concretos objetos que las median, a concretos sentimientos que las expresan, tiene que orientarse a la materialización de lo típico del hombre y de las situaciones, hacia una síntesis cuyo objeto sería el tipo como tal (279, 1969)



Es decir, lo típico es la herramienta del autor para alcanzar la particularidad. Así, es en la creación de personajes y situaciones típicas donde se logra esa universalidad concreta que busca la obra de arte. Lukács establece que la obra debe buscar esta particularidad, en tanto es la que posibilita la llegada al mayor número de lectores, puesto que plantea conceptos lo suficientemente universales para apelar a todo tipo de lector y, a su vez, se evita la presentación de situaciones demasiado abstractas para la comprensión del lector.

Habiendo aclarado el concepto de Lukács, empezaremos por abordar el tipo más claro de toda la novela: el dictador latinoamericano. De este modo, el sexto capítulo de la novela termina así

Al fin apareció mi estatua ecuestre. [...] —«No se cante tangos con letra de Réquiem» —dijo el Agente Consular—: «Ahora, esas estatuas tuyas descansarán en el fondo del mar, serán verdecidas por el salitre, abrazadas por los corales, recubiertas por la arena. Y allá por el año 2500 o 3000 las encontrará la pala de una draga, devolviéndolas a la luz. Y preguntarán las gentes, en tono de *Soneto* de Arvers: “¿Y quién fue ese hombre?” Y acaso no habrá quien pueda responderles. Pasará lo mismo que con las esculturas romanas de mala época que pueden verse en muchos museos: sólo se sabe de ellas que son imágenes de *Un gladiador*, *Un Patricio*, *Un Centurión*. Los nombres se perdieron. En el caso suyo se dirá: “Busto, estatua de *Un Dictador*. Fueron tantos y serán tantos todavía, en este hemisferio, que el nombre será lo de menos”.» (244, 2006)

Sin olvidar que se trata de una obra de ficción, el Primer Ministro se presenta como una amalgama de todos los dictadores latinoamericanos, desde el genocida militar hasta el ilustrado afrancesado. Se muestra como el dictador-tipo que puede apelar a todo latinoamericano, en especial en un momento histórico donde el continente se encontraba de nuevo frente a múltiples dictaduras. Así, está el factor universal puesto que, a lo largo de la historia, trágicamente los dictadores han sido un problema común de la humanidad, pero también se logra lo particular en tanto el Primer Ministro está construido específicamente con los retazos de los tiranos del continente.

El personaje, es verdad, no se profundiza psicológicamente, sin embargo, sí cuenta con multitud de matices que lo convierten en mucho más que una caricatura, estos matices se hacen evidentes en la praxis del Primer Ministro. Carpentier muestra los métodos que han utilizado los dictadores para mantenerse en el poder.

En el panorama político de la época de publicación, Carpentier da esperanza de un verdadero cambio a través de otro personaje clave que, al igual que el Primer Ministro, se construye a través de sus acciones: el Estudiante.

El final del Estudiante, yendo a conferencias internacionales para aprender sobre la economía imperialista, demuestra qué considera Carpentier un cambio capaz de romper el ciclo de dictaduras, esto es, la liberación de América Latina del poder económico de turno, específicamente, Estados Unidos. Un ejemplo de este cambio encarnado en el Estudiante se da cuando el Primer Ministro tiene su primer diálogo en la embajada estadounidense luego de ser derrocado.

«Yo que siempre me llevé tan bien con ustedes... ¡Con tantos favores como me deben!» El otro sonríe, tras de sus lentes montados en carey: —«Y, sin eso... ¿cómo se hubiese usted mantenido tanto tiempo en el poder? ¿Favores? Ahora los recibiremos del catedrático teósofo» ... —«¿Y por qué no del Estudiante, ya que estamos en ésas?» — dije, por zaherirlo.—«A ése sería difícil conseguirlo. Es hombre de nueva raza dentro de su raza. De éstos están naciendo muchos en el continente, aunque vuestros generales y doctores se empeñen en ignorarlos». —«Es gente que les aborrece a ustedes». —«No puede ser de otro modo: hay una irremediable incompatibilidad entre nuestras Biblias y su *Kapital*» (236, 2006)

Con todo, el Primer Ministro y el Estudiante no son los únicos personajes típicos. Toda la novela es una tragicomedia de las situaciones y personajes comunes a las dictaduras latinoamericanas. Así, Ofelia, hija del Primer Ministro, es el tipo blanqueado, desinteresada de su continente, en busca del arte vanguardista por el puro placer del arte o Luis Leoncio, el

intelectual que no comprende los problemas y las necesidades del pueblo, alejado de las realidades materiales del país. Se podría hacer una lista de cada uno de los personajes de la novela, pero, para aclarar por qué los demás personajes son tipos es pertinente citar a Lukács de nuevo

A eso se añade, como acabamos de mostrar, que la creación de una tal figura típica [...] no es nunca más que un medio al servicio de la finalidad artística, que consiste en representar el papel de aquel tipo en su interacción con todos los contratipos que contrastan con él, como fenómeno tipo de una determinada etapa de la evolución de la humanidad. Por eso en toda auténtica obra de arte se presenta una jerarquía de tipos complementarios —por su relativo parecido, por su contraposición absoluta o relativa—, cuyas dinámicas interrelaciones constituyen el fundamento de la composición. Este complejo de tipos hace nacer una jerarquía —también compositiva— en la cual no es el valor social del tipo en sí lo que decide acerca de la posición de éste, sino el concreto papel que corresponde a cada uno de los miembros de la concreta jerarquía típica en el problema representado, en la sensibilización de una etapa de la evolución de la humanidad. (281, 1969)

De esta manera, gracias a Lukács, no solo se logra aclarar la intencionalidad de Carpentier al poner estos personajes “sin brillo ni temperatura” sino también el por qué es importante destacar a el Estudiante como un protagonista en lugar de Peralta u otro personaje de aparición más frecuente, ya que este está al lado del Primer Ministro en la jerarquía de tipos que sirven al desarrollo del problema representando.

Otra preocupación importante en la carrera literaria de Carpentier, que es posible relacionar con Lukács y los términos que se han visto en párrafos anteriores, es la inserción de lo singular de América en el panorama universal. En el ya citado ensayo “Problemática de la actual novela latinoamericana”, Carpentier dice

Pero resulta que ahora nosotros, novelistas latinoamericanos, tenemos que nombrarlo todo— todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de *contexto*— para situarlo en lo universal. Termináronse los tiempos de las novelas con glosarios adicionales para explicar lo que son *curiaras*, *polleras*, *arepas* o *cachazas*. Termináronse los tiempos de las novelas con llamadas al pie de página para explicarnos que el árbol llamado de tal modo se viste de flores encarnadas en el mes de mayo o de agosto. Nuestra ceiba, nuestros árboles, vestidos o no de flores, se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal (25-6, 1987)

De la cita de Carpentier y la función que Lukács le da a lo particular y lo típico se puede deducir el por qué Carpentier decide no solo utilizar estos personajes típicos sino también situar la acción de la novela en un país que es, en realidad, toda Latinoamérica. Carpentier busca destacar aquello que diferencia a Latinoamérica de la tradición occidental en la que se inscribe, así, al utilizar un país como Nueva Córdoba, cumple una función pedagógico-social para todos los países latinoamericanos que se ven reflejados en esa generalización que, sin embargo, no es demasiado amplia como para ser ajena a los lectores.

Ya finalizando, se desea aclarar que la intención de este capítulo es reinsertar *El recurso del método* en el corpus carpenteriano como una obra importante y más que todo deliberada, tanto literaria como extraliterariamente. Padura en su estudio menciona, al referirse al tiempo que tomó escribir *La consagración de la primavera* que

Iniciada, según un capítulo que de ella publicara, en 1964 —bajo el título de *El año 59*, pronto sustituido por el también efímero *Los convidados de plata*—, y sólo concluida hacia 1978 [...] Resulta curioso, no obstante, que Carpentier interrumpiera en diversas ocasiones la redacción del libro para escribir cuentos, ensayos y hasta novelas *El recurso del método* (La Habana-París, 1971-1973, según su anotación) y *Concierto barroco* (La Habana-París, 1974) (380)

Al relacionar *El recurso del método* con los conceptos a los que Carpentier más importancia dio en su carrera literaria (lo barroco, lo real maravilloso, los contextos, la épica, entre otros) y además revisar la situación del continente en la época de redacción y publicación de la obra se continua con la idea de que esta no fue un divertimento más o un añadido al movimiento de novelas de dictadura de los años setenta. Efectivamente, fue un llamado tan relevante para Carpentier que detuvo la escritura de la que consideró, tal vez, la obra más importante de su carrera: *La consagración de la primavera*.

En el siguiente capítulo, se continuará y profundizará el análisis de los personajes del Primer Ministro y el Estudiante ya que las praxis de cada uno dan pistas de qué busca Carpentier con esta novela, además de estudiar detalladamente los elementos estéticos que hacen parte de la misma.

## II. EL ESTUDIANTE Y EL PRIMER MINISTRO: PIEZAS CLAVES DE UN CONJUNTO

En este capítulo se quiere realizar un análisis más detallado de *El recurso del método* y sus personajes, entendiendo la obra como una unidad cerrada y total en sí misma. Antes de adentrarnos en la novela, es importante recordar las palabras del crítico literario Alexis Márquez en su libro *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* (1982)

Cada obra de Carpentier es como una pieza que se ensambla en una totalidad. Sin embargo, como cada una conserva su identidad, la lectura de las mismas individualmente pone en evidencia sus valores intrínsecos. Mas éstos son paralelos a los valores de conjunto, que sólo se destacan cuando hacemos la lectura global, y descubrimos de ese modo las claves que nos permiten interrelacionar dialécticamente las numerosas piezas del conjunto (575, 1982)

Así, el primer capítulo sirvió para adentrarse en esa totalidad de conceptos y recursos que se encuentran en la obra carpenteriana, mientras que este busca enfocarse en aquellos “valores intrínsecos” de *El recurso del método*.

En un aspecto amplio, esta novela, publicada en 1974, sigue los pasos del dictador de Nueva Córdoba, país que es, a la vez, Latinoamérica toda y ningún lugar específico. Se divide en siete capítulos y veintidós subcapítulos. Uno de los aspectos más llamativos es el constante cambio de perspectiva del narrador, de este modo, dentro de la novela se pasa por la primera persona, la segunda y la tercera en varios momentos.

La novela, a pesar de no mencionar fechas explícitamente, se desarrolla entre 1912 hasta 1925 aproximadamente. Nos es posible establecer este marco de tiempo debido a las referencias históricas, así, en el primer capítulo se habla del derrocamiento de Porfirio Díaz, quien sabemos que entregó el poder en 1911, mientras que en el tercer capítulo vemos el inicio de la Primera Guerra Mundial. Al final de la novela, Julio Antonio Mella habla del reciente ascenso al poder de Gerardo Machado, quien empieza su gobierno en 1925. Sobre el

periodo de tiempo escogido por Carpentier, en su conferencia dictada en la Universidad Central de Venezuela en 1975: “Un camino de medio siglo”, el autor dice que:

La historia del XIX tiene muy poca influencia en nosotros. Sin embargo, la guerra del 14-18 (y por eso me dicen algunos: «¿Por qué tú haces intervenir la guerra del 14-18 en tu novela *El recurso del método* y no la última, que fue muchísimo más cruenta?»; pero es que la última la esperábamos, la última sabíamos que iba a llegar tarde o temprano), no solamente nos tomó desprevenidos después de cincuenta años en que no había habido una guerra en Europa, sino que tuvo una influencia decisiva sobre nuestra economía, provocando fortunas, encumbramientos, ruinas de toda índole[...]. Y desde la guerra del 14-18 nos hemos dado cuenta de que ya no podemos quedarnos al margen de la historia universal, porque aunque queramos ignorar lo que ocurre lejos de nuestras costas, del otro lado del océano, nada de lo que ocurre en el mundo nos es ajeno y hemos de sufrir para bien o para la mal, las consecuencias de cuanto nos ocurre. (101-2, 1987)<sup>2</sup>

Así, gracias a los contextos, vemos el ascenso económico de Nueva Córdoba debido a la guerra y su lento descenso cuando esta termina. En el capítulo anterior, se señaló que una de las críticas principales de Padura a la novela son sus digresiones innecesarias. Una de las digresiones más extensas de la novela es este ascenso económico del país y cómo ingresa la modernidad en el continente. En el subcapítulo dieciséis vemos plenamente las consecuencias de la guerra en el continente latinoamericano:

Con todas éstas, ocurría que la ciudad nueva descrecía —ésa era la palabra: *descrecía*— tan rápidamente como hubiese crecido. Lo grande se achicaba, se achataba, se encogía, como regresando al légamo de fundación. Resudando una repentina miseria, los ambiciosos rascacielos de la ciudad —ahora más rascanieblas que rascacielos—, parecían más pequeños al deshabitárseles los pisos cimeros, abandonados por compañías en quiebras [...] Entre tanto, los cerrillos que rodeaban la ciudad se habían llenado de tabucos de hojalata, tela alquitranada, tablas de embalaje, periódicos acartonados con cola y engrudo, todo sostenido por puntales y horcones, a flanco de loma, en imposibles equilibrios que rompían, con

2. El hecho de que la novela se desarrolla entre la década del diez y el del veinte es aceptado ampliamente, sin embargo, el año de inicio y del final pueden variar según el crítico literario. Esneda Castilla Lattke en su trabajo “El recurso del método de Alejo Carpentier: Crónica de una rebelión anunciada” (2001), por ejemplo, establece que se desarrolla entre 1914 a 1924.

desplomes de pisos y caídas de familias enteras a los barrancos, las anticipadas lluvias de primavera. Eran aquellas aglomeraciones las *Villamiseria*, *las Hambresola*, *las Favelas*, desde cuyas alturas contemplábase, cada noche, a vista de espectador en silla de paraíso, el panorama de la ciudad iluminada (204-6, 2006)

Teniendo en cuenta lo anterior, no consideramos estas digresiones innecesarias de ningún modo, por el contrario, es un ejemplo del uso de los contextos en Carpentier y cómo estos contribuyen a tejer la red de referencias que dan vida y verosimilitud a sus novelas. Padura, en sus cortos comentarios sobre *El recurso del método*, afirma que esta novela se desarrolla durante la Segunda Guerra Mundial, aunque es un pequeño desliz, sí consideramos que una lectura atenta a esas digresiones o a las referencias que Padura descarta indicaría lo que Carpentier mismo afirmó: *El recurso del método* cubre los hechos ocurridos durante la Primera Guerra Mundial.

Siguiendo nuestro análisis de la estructura general de la novela, otro aspecto que consideramos importante es el uso de epígrafes en los capítulos y en algunos de los subcapítulos. Estos provienen de *El discurso del método* de René Descartes, sin embargo, deben ser vistos en su función dentro de la novela y no desde su obra de origen. La utilización de los epígrafes también sirve como un guiño irónico entre el título de la novela —*El recurso del método*— y la filosofía cartesiana ya que Carpentier presenta al dictador y sus modos de actuar como lo menos cartesiano posible, siempre improvisado, siempre cambiando de parecer según convenga. Márquez, en su extenso estudio de la obra carpenteriana, se refiere brevemente al uso de los epígrafes de la siguiente manera “Ellos constituyen, en efecto, aparte de cualquier otra consideración que sobre los mismos pueda hacerse, un eficaz recurso de ambientación. Vienen a tener, así, lo mismo que ciertos títulos juiciosamente escogidos, el valor de los *signos de indicio* de que hablan algunos teóricos de la crítica estilística” (203, 1970) Así, al revisar los epígrafes de *El recurso del método*<sup>3</sup> nos damos cuenta de que poco tienen que ver con Descartes y, más bien, se refieren al constante cambio de método del Primer Ministro para mantenerse en el poder. Por ejemplo, el epígrafe

3. Las traducciones de *El discurso del método* fueron hechas por Alejo Carpentier según las necesidades de la novela, es por esto que la citación se le atribuyó a Carpentier y no a Descartes. Sin embargo, queremos incluir una traducción de *El discurso del método* cuyo enfoque es la obra de Descartes en sí misma. La cita de la página 27 es traducida por Guillermo Quintás Alonso así “cada uno abunda tanto en su propio sentido que podrían encontrarse tantos reformadores como cabezas” (44) mientras que la cita de la página 97 la traduce así “aconsejaba que debía intentar siempre vencerme a mí mismo antes que a la fortuna y modificar mis deseos antes que el orden del mundo” (20).



que abre el segundo capítulo dice “...tan empeinado está cada cual en su criterio, que podríamos hallar tantos reformadores como cabezas hubiese...” (Carpentier 27, 2006) mientras que el subcapítulo ocho inicia con este “Mejor es modificar nuestros deseos que la ordenación del mundo...” (Carpentier 97, 2006)

Para finalizar, queremos destacar unos recursos poco utilizados en sus obras anteriores, pero muy importantes en *El recurso del método*: la ironía y el humor. Mario Benedetti, agudamente señala en su ensayo de 1976, “El recurso del Supremo Patriarca” que:

En *El recurso* [...] hay un juicio implícito que planea sobre cada proceder del Primer Magistrado, y ese juicio implícito se llama *ironía*. Para Carpentier, el afilado humor es una herramienta literaria, tan válida como cualquier otra. Gracias a su festiva imaginería, la novela desmitifica un sistema retrógrado y cruel. [...]

La utilización del humor en *El recurso* es una nueva muestra de la madura eficacia de Carpentier, sobre todo porque le permite construir una novela política que no parece serlo. El relato es de un rigor [...] de una objetividad tal, que llega a poner argumentos muy atendibles en boca del dictador o en la del Agente Consular. (62-3)

Así, la ironía y el humor funcionan como desenmascaramiento de los gobiernos despóticos y sus métodos. Es a través de la ridiculización del Primer Magistrado que se nos presenta el contenido político final de la obra: la posibilidad de terminar con las dictaduras. Al mismo tiempo, como señala Benedetti, se nos presenta también un dictador humano, que llega a tener ideas acertadas y de ningún modo maniqueas, por ejemplo, su perspectiva sobre Estados Unidos. Esneda Castilla Lattke, en su artículo “*El recurso del método* de Alejo Carpentier. Crónica de una rebelión anunciada” (2001), sigue una línea similar a la de Benedetti al afirmar que

Ha llegado la hora de reírse de él, ha llegado la hora de cuestionar su poder, su fuerza, su resistencia secular, su omnipotencia; los argumentos sobran, las conciencias despiertas cada vez son más. Por ello, de alguna manera, Alejo Carpentier nos está diciendo que el humor no es sino la constatación de lo que está ocurriendo, la prueba de que se sabe, él sabe, lo que está ocurriendo y lo que tiene que ocurrir. Así, la

sutileza o agudeza con las que nos inyecta toda la información hace que ésta nos llegue de manera que conmueva, altere, remueva formidablemente a lector, pues más y más diáfana y más y más próxima se le vuelve la gran tragedia a la que asiste (57)

De este modo, dos artículos de fechas relativamente distantes —lo cual disipa cualquier sospecha que se pueda tener de la crítica objetiva de Benedetti por su posición política de estos años— confirman el humor como una herramienta que desempodera al dictador de novela y, en consecuencia, a los dictadores de carne y hueso, esto en el contexto de publicación, como hemos visto y seguiremos viendo, ayuda a dar esperanza al público que está viviendo estas dictaduras. También cabe mencionar que ambos artículos afirman que es a través de este humor que los contenidos políticos de una manera u otra se velan y, que gracias a este, de ninguna manera encontramos el ambiente maniqueo y panfletario que Padura señala.

Una vez revisada la estructura general, vamos a adentrarnos en el análisis de los personajes, comenzando por el Primer Ministro. Así, el primer capítulo inicia en primera persona con una “introducción” de este, dictador sin nombre y sin rostro. En el capítulo anterior se clasificó al Primer Ministro como un tipo social de Lukács y, además, se estableció que su complejidad y definición provenían de sus acciones. Este recurso de definición por praxis en Carpentier ya ha sido estudiado por Alexis Márquez en su libro *La obra narrativa de Alejo Carpentier* (1970)

Hay, en resumen, una cierta tendencia a la indefinición personalógica. Lo cual pudiera obedecer a un propósito, consciente o no, de intemporalidad y de inlocalización de los hechos narrados. Entiédanos bien: todas las novelas y los cuentos de Carpentier corresponden rigurosamente a determinadas circunstancias de tiempo y lugar. [...] Sin embargo, es obvio que en ningún caso Carpentier está interesado en contarnos una anécdota, en relatarnos unos hechos, imaginarios o verídicos. Lo fundamental en él es, por lo contrario, ofrecernos un haz de problemas cuya vigencia trasciende más allá del momento histórico y del escenario espacial en que transcurren los hechos que sirven de expresión a aquellas cuestiones. [...]

Hay en ello como si dijéramos un apego a la sentencia bíblica: *Por sus actos los conoceréis*. [...] A pocas líneas de comenzar la lectura de *El reino de este Mundo* ya

sabemos cabalmente quiénes son Ti Noel y Lenormand de Mezy, qué hacen, cómo piensan, qué representan en la vida y en la novela. Bastan diez o doce páginas de *Los Pasos Perdidos* para sumergirnos, a través de la actuación de un personaje sin rostro y sin nombre, en la tragedia del hombre contemporáneo, cercado por el aburrimiento y la rutina robotizante (199-200, 1970)

Como podemos ver, el análisis que hace Márquez de los personajes carpenterianos recuerda bastante a los conceptos de universalidad y singularidad de Lukács que se comentaron en el capítulo anterior. De este modo, estos serían tipos específicos (singulares) en tanto responden a un espacio histórico-geográfico preciso, pero también universales en tanto la lucha por libertad y contra la tiranía han sido problemas comunes a toda la humanidad.

Conectando esta cita de Márquez y la teoría de la novela histórica de Lukács es posible afirmar que *El recurso del método* es una novela histórica. Así, en *La novela histórica* Lukács dice que “Si el escritor logra inventar una fábula que reproduzca correctamente estas relaciones de peso, estas proporciones, crea junto con la verdad histórica también la verdad humana y poética.” (363, 1977) De nuevo, entra en juego la representación histórica no solo como la muestra de una época específica, sino como la presentación de problemas que trascienden una temporalidad delimitada. Esto también refuerza la relación ya mencionada entre la fecha en la que transcurre la novela y la época en que se publicó, años oscurecidos por el regreso de las dictaduras en el continente.

Siguiendo las acciones del Primer Ministro, pronto nos damos cuenta de un patrón: hay un levantamiento, se derrota el levantamiento y, según el enemigo con el que se haya topado, modifica su discurso. De este modo, el libro inicia en su casa de París —lugar en el que también pasará sus últimos días— es allí donde se anuncia el primer cuartelazo: Ataúlfo Galván, militar que había recibido muchos favores del Primer Ministro y era cercano a este. Luego de enterarse de esta traición, la novela pasa de la primera persona a la tercera y así, vuelve el dictador a su país. Desde esta primera escena, se nos plantea la relación del dictador latinoamericano con los tres lugares geográficos donde sucede la acción: Francia, Estados Unidos y su propio país, Nueva Córdoba.

Durante la novela, se referirá a Nueva Córdoba como *allá*, desapegándose de ella y solo regresando cuando debe “apretar las tuercas”, mientras tanto, París será *acá*, su refugio y sitio

que, para él, representa la cultura civilizada. Respecto a su relación con París y la “intelectualidad”, a lo largo de la obra hay un recurso cómico que delata la falsa ilustración del Primer Ministro, ya que su círculo “culto” de París se limita a la señora Verdurin y el Ilustre Académico, la señora Verdurin es, indudablemente, una referencia a Marcel Proust y su famosa obra *En busca del tiempo perdido* (1913) donde se nos presenta este personaje y sus reuniones como la epitome de la burguesía insulsa.

Con respecto a Estados Unidos, en este primer levantamiento debe recurrir a ellos debido a que necesita armas, así, contacta su hijo Ariel, quien es el embajador de Nueva Córdoba en Washington. La habilidad de Carpentier para definir sus personajes sin tener que describirlos extensamente se destaca en el solo nombre “Ariel” ya que evoca el servilismo asociado al nombre desde la famosa obra *La tempestad* (1623) de William Shakespeare, lo cual es especialmente irónico teniendo en cuenta a qué país sirve. La relación del Primer Ministro con Estados Unidos es de pura conveniencia y, aunque los odia, los considera inevitables, así, en relación con el primer cuartelazo dice “Hay que mostrar a esos gringos de mierda que nos bastamos para resolver nuestros problemas. Porque ellos, además son de los que vienen por tres semanas y se quedan dos años, haciendo los grandes negocios. Llegan vestidos de kaki y salen forrados de oro. Mira lo que hizo el General Wood en Cuba” (59, 2006) Pero, aunque dice esto, páginas antes ha cedido la costa pacífica a la United Fruit Co., diciendo que “inevitables, por Dios, inevitables, fatales, querámoslo o no, por razones geográficas, por imperativos históricos.” (25, 2006) A esta altura, el dictador es, a la vez, tanto impredecible como predecible. Hará todo lo que sea por mantener el poder, incluso si eso conflictúa con sus propias creencias.

Después de vencer a Ataúlfo, se encuentra otro fragmento muy dicente de la construcción de este dictador-tipo: el plebiscito y su reacción a las críticas que recibe en Francia luego de que se hagan conocidas sus masacres. El plebiscito se desarrolla de la siguiente manera

Pero, en su primera conferencia de prensa, ceñudo y como entristecido, manifestó que una gran amargura embargaba su ánimo, al pensar que —acaso lo demostraban los acontecimientos recientes— el pueblo todo no confiaba en su honestidad, desinterés y patriotismo. Por lo tanto, estaba resuelto a abandonar el poder, a confiar sus responsabilidades al Presidente del Senado, en espera de que se celebraran elecciones por las cuales algún varón ejemplar, cualquier ciudadano virtuoso, más capacitado que

él para regir los destinos de la Nación, pudiese ser elevado a la presidencia, a menos —a menos, digo— que un plebiscito determinara lo contrario. Y el plebiscito fue organizado prestamente, mientras el Primer Magistrado seguía despachando los asuntos corrientes con la noble y serena melancolía [...] Como un cuarenta por ciento de la población no sabía leer ni escribir, se confeccionaron tarjetas en color —blanca, para «sí»; negra, para «no»— con el fin de simplificar el mecanismo de las votaciones. Y voces misteriosas, voces solapadas, voces insidiosas, empezaron a cuchichear, en las ciudades y los campos, en las montañas y los llanos, de norte a sur, de este a oeste, que cualquier voto, aunque secreto, sería conocido por las autoridades campesinas o municipales. [...]

Por todo ello, el plebiscito arrojó un enorme y multitudinario «sí», tan enorme y multitudinario que el Primer Magistrado se sintió obligado a aceptar 4.781 votos negativos —cifra conseguida a tiro de dados por el Doctor Peralta— para mostrar la total imparcialidad con que habían trabajado las comisiones escrutadoras... Otra vez hubo discursos, marchas triunfales, pirotecnias y luces de Bengala. (67-9, 2006)

Toda la votación funciona como una puesta de escena del Primer Magistrado para, de alguna manera, legitimar su estadía en el poder en vista de los recientes intentos de levantamiento que clamaban la búsqueda de la democracia. Vemos en este dictador-tipo un afán por quitarse el título de dictador de encima, e incluso, aunque es obvia la manipulación de los votos tanto para los ciudadanos como para él mismo, parece ser que cualquier clase de “legalidad” es suficiente para tranquilizar al Primer Ministro.

Lo anterior se confirma aún más con su llegada a París. El Primer Ministro se da cuenta poco a poco de que sus “amigos” lo están evitando, más tarde se entera de que unas fotografías de la masacre de Nueva Córdoba han sido publicadas en el periódico *Le Matin*, fotografías enviadas por estudiantes discípulos de Luis Leoncio. Así, el narrador nos presenta la siguiente escena

Poco le hubiera importado ser tratado de «carnicero», de bárbaro, de cafre, de lo que fuera, en sitios que nunca le habían sido gratos [...] París, en cambio, era Tierra de Jauja y Tierra de Promisión, Santo Lugar de la Inteligencia, Metrópoli del Saber Vivir, Fuente de Toda Cultura [...] Y así, tres días después *Le Journal* iniciaba la publicación de una serie de artículos, bajo el título general de *L' Amerique Latine*,

*cette inconnue*, donde, pasándose de lo universal a lo local, de lo general a lo particular, de Cristóbal Colón a Porfirio Díaz (mostrándose, de paso, cómo, por no haberse refrenado a tiempo una revolución, un gran país como México había caído en la anarquía más atroz...), se desembocaba en nuestra patria, con grandes elogios [...] a la era de progreso, desarrollo agrícola, obras públicas, fomento de la educación, buenas relaciones con Francia, etc., etc., debida a la avisada gestión del Primer Magistrado.” (76-7, 82, 2006)

De nuevo, es claro que no le importan sus acciones ni la democracia real. Lo que interesa al Primer Magistrado es mantenerse en el poder mientras da la imagen de gobierno legítimo en los lugares que le parecen relevantes, en este caso Nueva Córdoba y Francia. Muy reveladores son los adjetivos que utiliza el narrador para describir París a los ojos del dictador: “Metrópoli del Saber Vivir”. La teatralidad de su poder se pone en juego en un país que él considera el más elevado de todos, sin embargo, poco importa dejar de actuar violentamente contra el pueblo, todo en tanto el espectáculo continúe a través de la manipulación.

Sin embargo, su discurso respecto a Francia cambia rápidamente. Cuando regresa a Nueva Córdoba, el Primer Magistrado hace la siguiente reflexión respecto a la Primera Guerra Mundial

Y a Francia le vendría bien un sacudimiento, una terapéutica de emergencia, un shock, para sacarla de un autosuficiente letargo. Harto engreída, necesitaba una lección. Demasiado rectora del mundo se creía aún, cuando, en realidad, agotadas sus grandes energías, había entrado en una fase de evidente decadencia. [...]

Pero ante él se erguía, ahora, un hombre nuevo, terrible por la fragorosa afirmación de sus voluntades, que acaso habría de adueñarse de la época: el hombre nietszcheano, habitado por una implacable Voluntad de Poder, trágico y agresivo protagonista de un Eterno Retorno, hoy reiterado en hechos que conmovían el mundo... Peralta, conecedor 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. Además, acostumbrado a seguirlo en los altibajos de su carácter, harto se daba cuenta de que, tras de consideraciones intemporales, ocultaba

el Presidente un resquemante despecho ante las gentes que lo habían humillado y ofendido, cerrándole los caminos de sus moradas. Cuando pronunciaba los nombres de Bismarck o de Nietzsche, enfilaba sus rencorosas baterías mentales contra el sorbonagro Brichot, los insolentes Courvoisier, los Forcheville y el Conde de Argencour (89, 2006)

Con el ego propio del dictador, poco importan las implicaciones políticas y económicas que tendrá esta guerra, sino que, en su mente, el Primer Ministro ve en el inicio de este conflicto un castigo hacia quienes le han ofendido y, además, ve la oportunidad de que los franceses olviden los crímenes que han sucedido en Nueva Córdoba. En lo analizado hasta ahora, nos damos cuenta de que Carpentier ha logrado condensar dos características muy contradictorias pero recurrentes en los dictadores latinoamericanos: la creencia en su amor incondicional por el pueblo y la realidad de sus actos sanguinarios para mantenerse en el poder.

Sus convicciones, tan tambaleantes en oposición al Estudiante, y su deseo de presentarse como un líder apropiado frente a Nueva Córdoba terminan de hacerse evidentes cuando Walter Hoffman, militar de ascendencia alemana, se levanta en contra del Primer Ministro.

Clara se le mostraba, por lo tanto, la base ideológica —táctica— de su inmediata lucha contra el traidor Hoffmann. No había más que considerar su apellido; recordar su formación alemana; su afán de alardear de ario puro, aunque tuviese a su abuela, bastante negra, relegada a las habitaciones últimas de su vasta morada colonial. De repente *Aunt Jemima* —como la llamaban *allá* los majaderos— habría de erigirse en símbolo de la Latinidad. (El Mandatario agobiado, caído, de momentos antes, se animaba, se engallaba, daba manotazos a las mesas, recobraba un empaque de tribuno...). Al fin y al cabo, «latinidad» no significaba «pureza de sangre» ni «limpieza de sangre» [...] Decir Latinidad era decir mestizaje, y todos éramos mestizos en América Latina; todos teníamos de negro o de indio, de fenicio o de moro, de gaditano o de celtíbero —con alguna Loción Walker, para alisarnos el pelo, puesta en el secreto de arcones familiares. ¡Mestizos éramos y a mucha honra!... Y ahora sí que le venían ideas de adentro [...] Una victoria de Walter Hoffmann y de su camarilla significaba una germanización de nuestra cultura. [...] el rebelde era vivo espejo de la barbarie prusiana que, no solamente se había desatado sobre Europa, sino que pronto amenazaría estas Tierras del Futuro, ya que los alemanes se creían

predestinados a la dominación del orbe en virtud de una mística de *raza* [...] Había, pues, que alzar la Corona de Santa Rosa de Lima contra el Escudo de la Walkiria. Cuauhtémoc, contra Alarico. La Cruz del Redentor, contra la lanza de Wotán. La Espada de los Libertadores, todos, del Continente, contra los Vándalos Tecnificados del Siglo XX... (102-3, 2006)

El mismo hombre que llama a su país *allá*, que pasa sus días en París hasta que debe volver a Nueva Córdoba cuando hay algún cuartelazo o un evento que lo requiera, que planea su retiro a Francia, ese mismo hombre aboga por la latinidad buscando la simpatía de su gente. En el clima político de esta escena este recurso es particularmente efectivo, puesto que la Primera Guerra Mundial se está viendo en los términos de Francia contra Alemania, y, siendo Latinoamérica mucho más cercana a Francia, ver a Alemania como el enemigo es sumamente sencillo.

En el capítulo anterior, se dijo que el Estudiante era tan importante para el desarrollo de la novela como el Primer Magistrado, esto teniendo en cuenta los “contratipos” de los que habla Lukács. Los contratipos son aquellos que contrastan con el tipo principal, con la intención no solo de fortalecer ambos personajes sino la trama. Así, luego de analizar el discurso y la praxis definitoria del Primer Magistrado queremos abordar a su contraparte y gran motor de la novela: el Estudiante.

Antes, y recordando la conferencia “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” citada en el capítulo anterior, queremos indicar que esta oposición entre el Estudiante y el Primer Magistrado no solo responde a un recurso estilístico como lo serían los tipos y los contratipos, sino que también corresponde a una realidad material de las dictaduras latinoamericanas, así, Alexis Márquez señala que:

Todo ello configura, pues, la imagen de unos personajes y unos hechos pertenecientes a la realidad maravillosa de América. Con el añadido de que la historia de nuestras dictaduras es pródiga tanto en sucesos insólitos de signo negativo, como en los de signo contrario. Al lado de las torturas, las masacres, las compras de conciencias, las traiciones, los actos de terrorismo, las veleidades intelectuales de ciertos dictadores, las corruptelas administrativas, las expoliaciones, los abusos sexuales, las orgías alcohólicas..., se da también la contrapartida: la conducta heroica de los que luchan



contra la tiranía; la acción valiente de los que se lanzan a las calles a manifestar su protesta; la dignidad de los que desprecian al tirano; la gallardía de hombres y mujeres humildes, anónimos, que soportan estoicamente el infierno de las cárceles y el rigor de las torturas; la austeridad de los que resisten los halagos y las amenazas; la increíble temeridad de los que mueren en los interrogatorios policiales sin decir una sola palabra...” (122, 1982)

Carpentier demuestra perfectamente los dos lados de las dictaduras en estos personajes, de modo que nos es posible ver que, como es de esperarse de un escritor tan minucioso como Carpentier, tanto el personaje del Primer Ministro como el del Estudiante han sido cuidadosamente planeados, y, lejos de ser caricaturas, son representaciones fieles de la época en que discurre la novela. Sin caer en un naturalismo redundante, Carpentier logra mostrarnos los múltiples caracteres que se encuentran en las dictaduras latinoamericanas, y específicamente en la Latinoamérica de los años veinte.

Ya hemos dicho en repetidas ocasiones que el Estudiante no solo funciona como contratipo de del Primer Magistrado, sino que también representa la esperanza y la posibilidad de un verdadero cambio en Nueva Córdoba, así, su primera mención es precedida por siguiente pasaje:

Contemplaba, pues, sus vitrales mañaneros el Primer Magistrado, pero notando que, a pesar del Terror desatado desde el estallido de la primera bomba puesta en Palacio, había algo, algo que sus gentes no lograban apresar, algo que se les iba de las manos, que no cesaba con las prisiones, ni las torturas, ni el estado de sitio: algo que se movía en el subsuelo, en el infrasuelo, que surgía de ignoradas catacumbas urbanas; algo nuevo en el país, imprevisible en sus manifestaciones, arcano en sus mecanismos, que el Mandatario no acertaba a explicarse. El ambiente estaba como cambiado por un polen impalpable, un fermento soterrado, una fuerza huidiza, escurridiza, oculta y sin embargo manifiesta, silenciosa aunque con vivo palpito de sistema sanguíneo, en una cotidiana fabricación de hojillas clandestinas (152, 2006)

Con esta cita se nos aclara qué personifica el Estudiante. De nuevo, el Estudiante no es solo el contratipo del Primer Magistrado sino también el contratipo de todos aquellos que intentan destruir el régimen, pero, terminan cayendo en los mismos errores del dictador: Ataúlfo,

Hoffman, y, eventualmente, Luis Leoncio y Peralta. A pesar de las bombas a las que recurre el partido de Leoncio, o de los cuartelazos de capítulos anteriores, el movimiento *palpitante, escurridizo*, solo se siente con el Estudiante.

La persecución del Estudiante inicia por la publicación de un panfleto llamado *Liberación*. Lo que más molesta al Primer Magistrado es que este panfleto no recurre a insultos o chistes, sino que directamente se refiere a él como un *dictador*. En principio, es dudoso si el Estudiante realmente es el responsable o si es solo un chivo expiatorio, sin embargo, más adelante se confirma que efectivamente es él y el movimiento del que hace parte el que está encargado de su publicación. La búsqueda del Estudiante lleva al Primer Ministro a encontrar la colección de libros de Marx y Engels de este, dando paso a una cómica y crucial escena:

Engels: *Ludwig Feuerbach y el fin de la filosofía clásica alemana*. —«No creo que esto sea capaz de pervertir a nuestros conductores de tranvías» ... Marx: *Salario, precio y provecho*. Y leyó el Presidente [...] —«¿Entendiste algo? Yo, tampoco».

Marx: *Contribución a la crítica de la economía política*. Hojeó el tomo hasta un Apéndice que promovió su hilaridad: «Con versos en inglés, versos en latín, versos en griego... A ver si con eso adoctrinan a la Mayorala Elmira». («Me tienen por más bruta de lo que soy» —dijo la otra, picada...). [...] «¿Y cuánto vale el mamotreto alemán ese?». —«Veintidós pesos, señor». —«Pues, que lo vendan, que lo vendan; que lo sigan vendiendo... No hay veintidós personas, en todo el país, que paguen veintidós pesos por ese tomo que pesa más que la pata de un muerto... M-D-M, D-M-D... A mí no se me tumba con ecuaciones...». —«Pero vea esto, sin embargo» —dijo Peralta, sacándose un delgado folleto del bolsillo: *Cría de las gallinas Rhode-Island Red*. —«¿Qué tiene esto que ver con lo otro?» —dijo el Presidente—: «Aquí nunca hemos podido aclimatar las gallinas americanas. [...] —«Abra el librito, Presidente. Y fijese bien» ... Marx-Engels: *Manifiesto del Partido Comunista*... —«¡Ah, carajo, esto es otra cosa!».

Y, ceñudo, desconfiado, leyó: *Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las potencias de la Santa Alianza se han aliado para acosar a ese fantasma: el Papa y el Zar, Metternich y Guizot, los radicales de Francia y los policías de Alemania*. Hubo un silencio. Y luego: —«Como siempre: jeroglíficos o prehistoria. La Santa Alianza (¿no fue después de la caída de Napoleón?), el Papa, que no molesta a nadie, Metternich y Guizot (¿quiénes se acuerdan, aquí, que existieron unos señores llamados Metternich y Guizot?), el Zar de

Rusia (¿cuál de ellos? Ni yo sabría decirlo...) ... Prehistoria... Prehistoria pura...». Sin embargo, al llegar, saltando páginas, a las líneas finales del folleto disfrazado de tratado avícola, se detuvo, como meditabundo, ante una frase: *En suma, los comunistas apoyan, en todo país, cualquier movimiento revolucionario dirigido contra el orden social y político existente...* Hubo una larga pausa. Y, al fin: «El anarquismo de siempre; bombas en París, bombas en Madrid.» (155-7, 2006)

Tenemos dos grandes motivaciones para traer esta escena a colación. En primer lugar, encontramos especialmente irónico que el Primer Ministro se refiera a los libros de Marx y Engels como prehistoria inútil, puesto que, como hemos dicho consideramos esta obra una novela histórica en el sentido lukácsiano; Lukács en *La novela histórica* destaca el papel decisivo de este género puesto que funciona como *prehistoria del presente*, es decir, nos muestra cómo se ha llegado hasta la actualidad, las dificultades y aciertos del pasado y cómo seguir avanzando como sociedad.

Siguiendo con la idea anterior, la novela, que se centra en los años veinte, apela al lector de los años setenta debido al regreso de las dictaduras, así, *El recurso del método* es en sí mismo una *prehistoria del presente* que desea mostrar cómo se vivieron las dictaduras en el pasado y de qué manera han empezado en este nuevo ciclo.

En segundo lugar, queremos resaltar los comentarios acerca de la imposibilidad de que la gente del común entienda esos libros, haciéndolos, por ende, inofensivos. El breve comentario de la Mayora Elmira “me tienen por más bruta de lo que soy” sirve como premonición a todas las huelgas que aquellos panfletos del Estudiante van a provocar, demostrando que la gente sí entiende el pensamiento contenido en *Liberación*.

Anteriormente, explicamos que el Estudiante es también un contratipo de aquellos que intentan destruir el régimen dictatorial, de este modo, encontramos pertinente hacer una comparación entre las praxis del Estudiante y Luis Leoncio. Aquí, mostraremos dos escenas que exponen los levantamientos relacionados a estos personajes

Todo empezó el Miércoles de Ceniza, como quien no dice nada, por el paro insólito de unos braceros en el Ingenio América, que se negaron a aceptar unos vales canjeables por mercancías en pago de sus jornales. Pronto, el movimiento se extendió

a todos los centrales azucareros. Los guardias rurales, los guardias montados, las guarniciones provincianas, fueron movilizadas; pero nada podían contra hombres que ni manifestaban ni alborotaban, que «no alteraban el orden público», sino que permanecían quietamente en los portales de sus viviendas, negados a trabajar[...] Nada podía detener esta epidemia; de nada servían las amenazas de las autoridades, los edictos conminatorios, los bandos, el machete de las tropas, la ostentación de bayonetas: las gentes habían cobrado conciencia de la tremenda fuerza de la inercia, de los brazos cruzados, de la resistencia silenciosa, y cuando a culatazos las llevaban a sus campos y fábricas, iban allá con la resuelta voluntad de trabajar mal, de rendir poco, usando de todas las tretas encaminadas a provocar el accidente mecánico [...] Se decía que El Estudiante [...] siempre activo aunque invisible, volante y ubicuo, soterrado y sin embargo manifiesto, trasladándose del Llano a la Montaña, de los puertos pesqueros a los aserraderos de Tierras Calientes, era el instigador, el organizador de todo aquello. Y resultaba evidente, ahora, que no andaba solo en tan múltiples y concertadas actividades; eran muchos, muchos más que los que quizá creíase, los que adoptaban sus tácticas, valiéndose de las mismas mañas, aplicando los mismos sistemas. (185-6, 2006)

Este fragmento da cuenta de que, efectivamente, el Primer Ministro está subestimando la capacidad del pueblo al descartar al Estudiante y los libros como posibles amenazas, sin embargo, la realidad pronto lo hace caer en cuenta de su error. Esta imagen del pueblo es realmente poderosa no solo dentro de la novela, sino en el contexto de publicación. El Estudiante como un ser ubicuo, que en realidad hace parte de un movimiento y un espíritu mucho más grande que él mismo, logra el efecto que Lukács busca en una novela histórica bien lograda: “Sólo cuando se explica y se aclara en forma de creación artística cómo surgió histórica y socialmente —y no nada más individual y biográficamente— el héroe popular y positivo puede producirse también el efecto político pleno que se desea producir: el desenmascaramiento literario del seudo héroe del fascismo.” (430-1, 1977) Así, el Estudiante desenmascara al mismo tiempo al dictador de novela, al de los años veinte y al de los años setenta.

Esto se contrapone a los atentados organizados por Luis Leoncio y su partido, quienes durante toda la novela demuestran que no son tan diferentes ni están tan lejos del Primer Ministro.

Pasándose a acciones mayores, había activistas, cada vez más audaces, que con estallidos de magnesio promovían pánicos en los cines, levantaban rieles de tranvías, cortaban los tendidos eléctricos —dejando media ciudad sin luz para apedrear mejor las vitrinas de ciertos comercios... Era todo un ejército embozado, móvil, inteligente, lleno de ocurrencias y de perfidia [...] Y como a alguien había de culparse donde nadie quería confesar su desconcierto, se buscaban razones válidas para asegurar que el promotor de todo, maestro de obras infernales, dueño de los mecanismos arcanos, era El Estudiante. Pero los editoriales —nunca firmados, desde luego— de *Liberación* afirmaban que los extraños sucesos que inquietaban a la ciudadanía no se debían a acciones de comunistas: «Nosotros no usamos de bromas ni mixtificaciones para llevar adelante nuestra lucha». Y, acriollando el tono: «Los verdaderos revolucionarios no son hombres de guachafitas, bochinches ni mariqueras». Y, junto a ello, la siempre severa antología de conceptos marxistas, puestos en recuadro: *La humanidad no se plantea nunca sino problemas que puede resolver porque, si bien se mira, se verá siempre que el problema sólo surge allí donde ya existen las condiciones materiales para resolverlo (Contribución a la crítica de la economía política).*” (191-2, 2006)

Aquí podemos ver cómo las acciones del partido de Luis Leoncio realmente no ayudan a las personas a entender su situación, solo terminan asustando al Primer Magistrado y poniendo en peligro a los habitantes. En realidad, lo único que quiere lograr Leoncio con estos ataques es forzar al Primer Ministro a renunciar, él no busca en ningún momento los intereses del pueblo, que son los que están siendo explotados por compañías norteamericanas. El trabajo intelectual del movimiento del Estudiante es mucho más valioso, puesto que busca educar y preparar al pueblo para una verdadera revolución, esto crea una sensación de esperanza, lo cual no es de extrañar puesto que Carpentier firmemente cree que, después de la Revolución cubana, Latinoamérica contaba con las condiciones para luchar y cambiar la situación. Así, *El recurso del método* funciona como *prehistoria del presente* que incita a no rendirse.

Regresando a la contraposición principal, es decir, Primer Magistrado y Estudiante, la escena de su encuentro es, sin lugar a duda, la que mejor refleja cómo funcionan las praxis de ambos personajes y los tipos que estos encarnan. Esta categoría de tipos, de la mano con la maestría literaria de Carpentier, terminan creando un Estudiante y un Primer Ministro que no son un solo tipo sino varios condesados. A pesar de las críticas de Padura acerca de “la casi inexistente elaboración poética de los contenidos políticos puestos en juego”, en la conversación entre el Primer Magistrado y el Estudiante, no solo están manifiestas las praxis políticas de cada uno, sino que es este el punto central de la conversación, y, al leerla, es imposible negar el gran despliegue estilístico que hay en este encuentro. De este modo comienza:

*el Tirano clásico / el Arcángel que fuimos todos / hombre de vicios y porquerías: lo lleva en el semblante / cara de muchacho que no se ha tumbado a muchas hembras: intelectual pajizo / ni monstruo siquiera: un cacique subido de tono / estos débiles son los peores / todo aquí es teatro: el modo de recibirme, la luz en la cara, ese libro en la mesa / capaz de cualquier cosa: no tiene nada que perder / no me mires así, que yo no bajaré la mirada / a pesar de que es valiente, no resistiría la tortura / me pregunto si soportaría la tortura: hay quien no puede / me imagino que tiene miedo /... la tortura... / si lo apretaran un poco / tratarán de sacarme nombres / ¿para qué esperar tanto? un buen susto para empezar / acerca la mano al timbre: va a llamar / no: he dado mi palabra / no sé si podría resistir / hablarle primero / es horrible pensar en eso, en eso, en eso...(196, 2006)*

Así, Carpentier crea un contrapunto silencioso de pensamientos. Aquí nos damos cuenta de que los tipos en ningún momento son representaciones plásticas de determinados moldes, por el contrario, al ser espíritus de época se construyen a través de lo que Carpentier llamó los *contextos*, de este modo, podemos ver cómo el Estudiante y el Primer Magistrado responden no solo a sus praxis políticas sino también a sus miedos y pasiones. Logramos ver el miedo del Estudiante a la tortura, a la muerte, de ningún modo es un héroe impoluto, es un humano al igual que el Primer Magistrado. El Primer Magistrado, por su lado y, contradictoriamente, busca dar una buena impresión al Estudiante, porque, de alguna manera, respeta su determinación y ve en él al pueblo, es por esto por lo que mantiene la misma teatralidad empleada en París, sitio que admira profundamente.

La escena continúa con el diálogo entre el Primer Ministro y Estudiante. Hemos decidido citar gran parte de este, puesto que creemos que allí se condensan varias ideas principales de la obra.

Tengo un compañero de lucha, católico y practicante —no tiene remedio— que reza y hace promesas a la Divina Pastora para que nos conserve su preciosa existencia». El Primer Magistrado se puso de pie, entre atónito y enojado: —«¿Mi preciosa existencia? [...]—«A usted, lo necesitamos, Señor». El otro, el Poderoso, el Enorme, reventó en risa: —«Esto sí que es grande: ahora resulta que soy marxista, comunista, menchevique, revolucionario [...] —«Es magnífico que usted piense así y crea tales historias, Señor. Mejor es que no nos entiendan a que nos entiendan a medias. Quienes nos entienden a medias nos combaten mejor que quienes nos tienen por ilusos». —«Pero, en fin: si yo muriera mañana...». —«Sería lamentable para nosotros, Señor... Porque una Junta Militar tomaría el poder, y todo seguiría igual o peor bajo el gobierno de cualquier Walter Hoffmann, que Dios tenga en su santa paz». —«Pero... ¿qué quieren ustedes, entonces?». El otro, con voz un poco subida, pero sin apresurar el tempo: —«Que sea usted derribado *por-un-le-van-ta-miento-po-pular*». —«¿Y después? ¿Tú vendrías a ocupar mi puesto, no es cierto?». —«Jamás he deseado semejante cosa». —«¿Tienen un candidato, entonces?». —«La palabra *candidato* no forma parte de nuestro vocabulario, Señor». El Primer Magistrado se encogió de hombros: —«¡Macanas! Porque, en fin, alguien, alguien, tiene que asumir el poder. Hace falta un Hombre, siempre un Hombre, a la cabeza de un gobierno. Mira Lenin, en Rusia... ¡Ah! ¡Ya veo!... Luis Leoncio Martínez, tu profesor en la Universidad...». —«Es un cretino. Puede irse a la mierda, con sus Puranas, Camilo Flammarion y León Tolstoi [y ahora reía]. ¡El Regreso a la Tierra! ¿A la tierra de quién? ¿De la *United Fruit*?». [...]—«¿Entonces, ustedes pretenden implantar el socialismo acá?». —«Buscamos la manera». —«¿Manera rusa?». —«Acaso no sea la misma. Aquí estamos en distinta latitud. Es a la vez más fácil y más difícil». [...] Tú tienes tus ídolos. Bien. Los respeto. Pero no te olvides de que los gringos son los romanos de América. Y contra Roma no se puede. Y menos, con gente de alpargata [...] —«¿Así que sigue la guerra?». —«Seguirá, conmigo... o sin mí». —«¿Persistes en tus utopías, tus socialismos, que han fracasado en todas partes?». —«Es asunto mío... Y de muchos más». —«La Revolución Mexicana fue un fracaso». —«Por eso

nos enseñó tanto». —«Lo de Rusia ha fracasado ya». —«Todavía no está demostrado». (199-201, 2006)

En principio, encontramos el contexto ctónico; así, el Estudiante habla de su compañero que reza por la salud del Primer Ministro y desea que Dios tenga en su paz a Hoffman, con esto podemos ver la importancia del aspecto religioso. En *El siglo de las luces*, Carpentier ya había tratado la importancia de la religión y la revolución; en esta novela, está implícita la idea de que, a diferencia de la Revolución Francesa, los movimientos revolucionarios en Latinoamérica no funcionan si deciden alejarse del aspecto ctónico, puesto que es uno de los contextos que conforman el continente. De este modo, Carpentier pone de relieve que la revolución en Latinoamérica debe ser diferente a las anteriores, no solo debido a los contextos particulares que nos rodean sino también porque nos es posible aprender de los errores del pasado, como bien indica el Estudiante al referirse a la Revolución Mexicana.

Siguiendo la conversación, se discute el problema del cambio. Aquí, el Estudiante afirma directamente que Luis Leoncio no representa ninguna revolución y solo es más de lo mismo, al igual que Hoffman o cualquier junta militar que decida tomarse el poder. Con respecto a Leoncio, ya habíamos dicho que su gran problema era seguir protegiendo los intereses estadounidenses por encima de los del pueblo. El tema del poder imperialista atraviesa toda la novela, no solo por los años en que se sitúa ni por cómo muestra las mañas estadounidenses para intervenir en la política latinoamericana, sino también por las críticas que el mismo Carpentier estaba haciendo en su vida política en la época de publicación. En 1965, Carpentier denuncia los crímenes de Estados Unidos contra Vietnam en el Tribunal Russel, y, desde entonces, sus reproches contra el gobierno estadounidense no menguaron. Cuando en esta escena el Primer Magistrado llama a Estados Unidos “Roma”, analogía que no está usando ni por primera ni por última vez en la novela, destaca el afán colonizador del país.

Por último, queremos mencionar la insistencia del Estudiante en que matarlo no hará una diferencia, que él no desea hacerse con el poder y es solo uno de muchos. El Estudiante, representa los anhelos del pueblo, así, Carpentier logra dar a entender que el pueblo es quien forja la revolución.

Al final, el Primer Magistrado deja ir al Estudiante puesto que sucede otro atentado y el dictador queda convencido de que él no es el culpable. Luego de esto, sucede la huelga



general. Instigada por el Estudiante. Este será el motivo por el cual Estados Unidos decide por fin intervenir, todo con tal de evitar una revolución socialista.

La huelga nos interesa particularmente debido a que no es solo el *pueblo* el que se une, sino que todo tipo de comercio y transporte participa. El Primer Magistrado, sorprendido, dice que “las huelgas de peones [...] eran cosas predicadas por El Estudiante, y todos sabíamos que jamás los comerciantes, empleados de tiendas, gentes de clase media, habían prestado atención alguna a los llamados y consignas del Estudiante; los hombres de orden y trabajo no se sentían aludidos por aquello de Proletarios del mundo entero porque en nada se sentían proletarios” (213, 2006) Más adelante, se revelará que los comerciantes se unen porque tienen miedo de que los “bolcheviques” se lleven sus mercancías, su miedo es tal que incluso ignoran las amenazas del Primer Magistrado y dejan que sus locales sean baleados. En la conversación con el Estudiante se trata el tema de la desinformación con respecto al socialismo y aquí vemos cómo esto juega a favor del Estudiante y el movimiento popular, puesto que consigue que todos los comerciantes se unan, y de nuevo resuena la frase del Estudiante: “Mejor es que no nos entiendan a que nos entiendan a medias. Quienes nos entienden a medias nos combaten mejor que quienes nos tienen por ilusos”.

Cerrando el tema del Estudiante, su última aparición se da casi al final de la novela. Un exdictador exiliado en París lo encuentra en el tren, sin embargo, esto no significa que el Estudiante haya renunciado a sus creencias y se conforme con el gobierno de Leoncio. Más adelante, en una narración en primera persona por parte del Estudiante nos enteramos su motivo para estar lejos de Nueva Córdoba

—«Tumbamos a un dictador» —dijo El Estudiante—: «Pero sigue el mismo combate, puesto que los enemigos son los mismos. Bajó el telón sobre un primer acto que fue larguísimo. Ahora estamos en el segundo que, con otras decoraciones y otras luces, se está pareciendo ya al primero». —«Nosotros, ahora, estamos entrando en lo que ustedes pasaron» —dijo Mella. Y le habló del nuevo Dictador de Turno, el de Cuba, a quien —lo sabíamos— había doblegado en batalla librada desde la cárcel [...] Bastante parecido resultaba Gerardo Machado al que había sido Primer Magistrado nuestro, en el físico, el comportamiento político y los métodos, pero era distinto por cuanto, siendo muy inculto, no erigía templos a Minerva como su casi contemporáneo

Estrada Cabrera, ni era afrancesado, como habían sido otros muchos dictadores y «tiranos ilustrados» del Continente. Para él, la Suprema Sabiduría estaba en el Norte: —«Soy imperialista» —declaraba, mirando fervorosamente hacia Washington—: «No soy un intelectual, pero soy un patriota». [...] —«Cae uno aquí, se levanta otro allá» —dijo El Estudiante. —«Y hace cien años que se repite el espectáculo». —«Hasta que el público se cansa de ver lo mismo». —«Hay que esperarlo» (271, 2006)

Lo primero que queremos realzar es la aparición de Julio Antonio Mella, revolucionario cubano y amigo de la época minorista de Carpentier, además de la mención de Estrada Cabrera y Gerardo Machado. En *La novela histórica*, Lukács, al hablar de Walter Scott, afirma que una de sus más grandes cualidades es su empleo de los personajes históricos:

Para Scott, la gran figura histórica es sencillamente el representante de una importante y significativa corriente que abarca amplias capas de la población. [...] A esto se debe que Scott nunca nos muestre cómo surge una personalidad de importancia histórica. Siempre nos la presenta ya concluida. Concluida, sí, pero no sin haberla preparado con todo cuidado. Mas esta preparación no es psicológica y personal, sino objetiva, histórico-social. Es decir: revelando las condiciones de vida reales, la creciente crisis vital y real del pueblo, Scott expone todos los problemas de la vida popular que desembocaron en la crisis histórica plasmada por él. (38-9, 1977)

Así, vemos otro recurso de la novela histórica clásica en *El recurso del método*. La novela expone el ingreso de la modernidad industrial en el continente, además de cómo, bajo el pretexto del progreso y la democracia, Estados Unidos empezó a intervenir más de la cuenta no solo en la economía sino en la política latinoamericana. De este modo, cuando aparece Gerardo Machado, entendemos qué ha pasado históricamente para que sea posible su gobierno y su mirada a Washington, asimismo entendemos el por qué un dictador afrancesado como Cabrera o el mismo Primer Ministro ya, para la fecha, serían anacrónicos. Con respecto a Mella, el Estudiante y la manera en que nos es presentado su movimiento dentro de la narración, nos ayudan a comprender el contexto en que se formó—y Carpentier— para llegar a ser el importante revolucionario que fue, marcando los pasos de aquellos que triunfarían en Sierra Maestra.

Este mismo apartado, fue señalado por la crítica de su momento como un final pesimista ya que, a pesar de la caída del Primer Magistrado, no hay un cambio. No solo esta, sino varias de las novelas del autor han sido calificadas de pesimistas por sus finales: *Los pasos perdidos*, *El siglo de las luces*, *El acoso*, entre otras. Sin embargo, Márquez en su libro *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejo Carpentier* explica el porqué de estos finales:

Los vividos en las islas del Caribe para implantar el nuevo orden instaurado en el marco de la Revolución francesa; las guerras de independencia en Latinoamérica; las luchas dramáticas, terribles, contra los dictadores, llevadas a cabo en muchos pueblos del mundo, son otros tantos hechos sacados de la historia universal por Carpentier para su tratamiento novelesco. Cada uno de ellos corresponde a un determinado momento revolucionario. El que uno u otro hayan sido coronados por el éxito, o, contrariamente, desembocado en el fracaso y la frustración, no es imputable a la voluntad ni al deseo del novelista, sino a la realidad histórica. Sacar de esto último conclusiones acerca del pensamiento o los sentimientos del autor es, cuando menos, una ligereza. (558, 1982)

Habiendo aclarado ya que esta novela se sitúa a principios del siglo XX, es totalmente histórico que las dictaduras no hayan acabado, recordemos que en estos años Carpentier y el grupo minorista no pudieron derrocar a Machado a pesar de sus esfuerzos. Ahora, si tenemos en cuenta el contexto de publicación y la posición política de Carpentier, nos es posible aventurar que cuando el Estudiante dice “Hasta que el público se canse de ver lo mismo” esta frase funciona como una instigación a luchar contra las dictaduras del momento.

El Estudiante no se rinde, muy similar a Sofía en *El siglo de las luces* quien nunca pierde la fe en una revolución. Respecto a Sofía, Márquez, en *La obra de narrativa de Alejo Carpentier*, hace un comentario que bien podría haber escrito sobre el Estudiante si la novela hubiera sido publicada para la fecha en que Márquez realizó su estudio

Sofía, por lo contrario, es mujer de acción. Para ella no basta el ideal: hay también que defenderlo en cualquier forma y en cualquier terreno. Cuando cree llegada su oportunidad, va en busca de la *praxis*, al lado del hombre que en el pasado la introdujera en el ámbito ideológico de la Revolución, al mismo tiempo que la iniciara

en el goce a plenitud de su naturaleza de mujer. Como Esteban, también fracasa en esta primera salida. Más su retiro no es sino la espera de una nueva oportunidad. Apenas la vislumbra, se da entera a la lucha, al lado de un pueblo que brega por su libertad. Un pueblo que no es el suyo; pero ella sabe que la libertad del hombre desconoce las fronteras geográficas. Muere en esa lucha, ciertamente. Mas queda a salvo la convicción de que es necesaria la simbiosis entre *ideología y praxis*, entre *teoría y acción*. Porque de nada valen los principios e ideales, por puros y elevados que sean, si no se está dispuesto a luchar y morir por ellos. De aquí que Sofía sea un personaje de profunda raíz simbólica (184, 1970)

Igual que Sofía, El Estudiante recalca la importancia en la obra carpenteriana de la simbiosis entre ideología y praxis. El final de ningún modo es desesperanzador, por el contrario, deja las puertas abiertas para el crecimiento de un movimiento popular que alcanzará su objetivo en *La consagración de la primavera*.

Para finalizar el tema de los personajes tipos queremos referirnos a Ofelia, hija del Primer Magistrado. Ofelia es, en esencia, la representación y la crítica a un espíritu de la época en que se desarrolla la novela. Es una mujer letrada, con gusto por el arte, sin embargo, es indiferente a la situación de su continente y evita a toda costa volver a Nueva Córdoba. Ofelia sirve para mostrar la importancia de las vanguardias, no obstante, representa el lado apolítico de estas —recordemos que Carpentier vivía en Francia y vio la separación del grupo surrealista entre aquellos que decidieron adherirse al Partido socialista y aquellos que prefirieron una aproximación al *arte por el arte*— La ironía alrededor de este personaje es que, no importa que tanto intente escapar de sus raíces, no lo logra. La escena que mejor revela esto es la cena preparada por la Mayoralía Elmira.

Alineadas sobre una tabla de trinchar, había chalupitas y enchiladas, junto al amarillo de los tamales envueltos en hojas calientes y húmedas, que despedían vapores de regocijo aldeano [...]. —«¿Y quién armó todo esto?» —preguntó Ofelia, aún atolondrada por el brusco despertar y los gritos de la cocinera. —«Elmirita, para servir a Dios y a usted» —respondió la parda, haciendo reverencia de pantorrillas cruzadas, como las hacían las jóvenes educadas en colegios de dominicas francesas. Ofelia estuvo por patear la improvisada mesa y acabar violentamente con el holgorio. Pero, ahora, un tamal de maíz, alzado en tenedor, se acercaba a sus ojos, descendiendo hacia

su boca. Cuando lo tuvo frente a la nariz, una emoción repentina, venida de adentro, de muy lejos, de un palpito de entrañas, le ablandó las corvas, sentándola en una silla. Mordió aquello y, de súbito, su cuerpo se le aligeró de treinta años. Estaba, de calcetines blancos, recogidos los moños con papelillos de China, en el patio de los metates y del tamarindo. Y bajaban hacia ella las pardas pulpas del árbol, metidas en sus crujientes estuches de pergamino canelo, trayéndole un agraz agridulce que le ponía, bajo la lengua, olvidadas salivas. Y aquel devuelto olor de guayabas fermentadas —equívoco mosto de pera y frambuesa— tras de la cerca donde el cochino Jongolojongo, de largas cerdas y larga trompa, paseaba sus gruñidos, removiendo tejas rotas y haciendo rodar viejas latas enmohecidas. [...] —tengo siete años, y, cada mañana, me miro ya en el espejo para ver si, durante la noche, me han salido tetas—, entrándome por los poros. Tengo siete años [...] Y cuando cayó la noche, entre tragos, cantos, y antojitos de mole y jitomate, resolvió el Primer Magistrado que se instalaría definitivamente en el apartamento de Sylvestre, entrando y saliendo por la escalera de servicio: —«Así estaré más independiente». Que Ofelia, abajo, armara sus fiestas de gente joven y conviviera con los horrorosos cuadros que le fregaban la paciencia —además de que no los entendía ni los entendería nunca. (260-3, 2006)

Este despliegue barroco de descripciones de todo tipo de comidas latinoamericanas nos muestra una Ofelia, que, de la manera más proustiana, se da cuenta de que no puede rechazar los contextos que la han formado y la hacen ser quién es. Aquí también vemos su función como contratipo del Primer Magistrado, en tanto este representa lo obsoleto, aquel “ilustrado” que rechaza las vanguardias sin realmente comprenderlas, mientras que Ofelia hace parte de una nueva generación, que, a pesar de lo dicho sobre su rechazo a Latinoamérica, se ha abierto a nuevas posibilidades, entre estas el derecho a una sexualidad libre para las mujeres.

En este capítulo, logramos ver la gran habilidad estilística de Carpentier, quien no solo logra presentarnos un país que es toda Latinoamérica, sino que también pasa de la primera a la segunda e incluso la tercera voz narrativa sin problema alguno, además, aclaramos el mensaje político contenido en esta novela, que, de ningún modo es novedoso en Carpentier, en quien encontramos fuertes ideas políticas desde su primera novela, *Ecué-Yamba-O*.(1933) A pesar de todo esto, Padura considera inferior *El recurso del método* por su aspecto formal, creemos que esto se debe a las cicatrices que han quedado de los años setenta y que han marcado la

posición de la academia frente a esta novela y, frente a Carpentier mismo. En el tercer capítulo queremos adentrarnos en estas *cicatrices*.

### III. EL FANTASMA DE LA GUERRA FRÍA: RECEPCIÓN DE *EL RECURSO DEL MÉTODO*

Como ya hemos dicho en varias ocasiones, *El recurso del método* se publicó en medio de un clima político complejo para Latinoamérica. Más de una década había pasado desde el triunfo de la Revolución Cubana y, los demás países que a principios de los años sesenta tenían esperanzas de un cambio a nivel continental se veían, por el contrario, regresando a las dictaduras. En este capítulo, queremos exponer de qué manera los cambios sociopolíticos que abarcaron los años sesenta y setenta afectaron la recepción de la obra carpenteriana, y específicamente la de *El recurso del método*.

En su libro *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003), Claudia Gilman estudia el proceso que vivieron los escritores latinoamericanos en la época de los años sesenta y setenta. Su estudio, que ha sido de gran ayuda para el nuestro, entiende este periodo de tiempo como un bloque que marca un antes y un después para el continente, puesto que luego de un periodo de profunda esperanza, Latinoamérica se vio sumida en las más crueles dictaduras. De antemano, queremos dejar claro que, debido a que el enfoque de este trabajo es la obra tardía de Carpentier, algunos de los matices del problema presentando por Gilman podrían borrarse. En todo caso, su estudio nos ha permitido comprender la incidencia de la Guerra Fría en el campo intelectual latinoamericano de los años sesenta.

El primer asunto que ocupa a Gilman, es la definición de la palabra “intelectual”. Para ella, el intelectual latinoamericano, no solo se autodefinía como tal, entendiéndose como una conciencia crítica, sino que, parte de su legitimidad, se debía a una posición de izquierda. Esta definición no tuvo problemas antes de la Revolución Cubana, debido a que todos buscaban un cambio radical, sin embargo, luego de la Revolución esta etiqueta se volvió ambigua porque la tradición indicaba que debían ser opositores, era un proceso completamente nuevo estar de lado de un organismo de poder.

Para ampliar la idea anterior, Gilman habla de la “familia”. La familia hace referencia a la comunidad de escritores que, alrededor de la Revolución y sus expresiones culturales como *Casa de las américas*, crearon relaciones amistosas y profesionales no solo entre ellos sino con Cuba. Luego de 1959, los intelectuales encontraron su punto de reunión y su propósito en

Cuba. Algunos miembros de la “familia” son Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Roberto Fernández Retamar, Mario Benedetti, Carlos Fuentes, entre otros. Como podemos ver, la mayoría son parte del llamado *boom*, tanto Gilman como nosotros, entendemos por *boom* el éxito editorial y la fama mundial que rodeo a muchos escritores latinoamericanos en esos años. Esta fama, acompañada de la etiqueta de “intelectuales” hizo que el discurso público adquiriera mucha importancia, desdibujando cada vez más la línea que separaba al autor de su obra.

Teniendo en cuenta lo dicho, no consideramos que Carpentier haya hecho parte de la “familia” propiamente. Esto ya que, en primer lugar, Carpentier colaboró con la Revolución desde posiciones burocráticas, a diferencia de la mayoría de la “familia”. En segundo lugar, para la época, Carpentier y su teoría de lo real maravilloso ya eran considerados como precursores de la literatura latinoamericana. Además, en los años más turbulentos entre la relación de la “familia” y el gobierno cubano, Carpentier vivía en Francia, ejerciendo como ministro, trabajo que tendría desde 1968 hasta el año de su muerte, en 1980. Esto no quiere decir que Carpentier no se haya visto afectado por las ideologías y problemas que presentó la Guerra Fría, ciertamente, al ser un funcionario del gobierno cubano sentía de cerca esas presiones.

Cuando nos referimos a los años turbulentos, hablamos del caso Padilla<sup>4</sup>. Debido a este, la familia terminó por dividirse entre “intelectuales” y, en palabras de Gilman, “antiintelectualistas”<sup>5</sup>. Gilman explica el conflicto entre ambos bandos y el concepto de antiintelectualismo de la siguiente manera:

El antiintelectualismo fue una de las respuestas del campo intelectual ante el dilema de conciliar las tradiciones del intelectual como crítico de la sociedad y una nueva definición del intelectual revolucionario que estatúa un tipo de relación subordinada respecto de las dirigencias políticas revolucionarias: especialmente el Estado cubano y los movimientos guerrilleros. [...] Este proceso derivó en un enfrentamiento entre

4. “El 20 de marzo de 1971, Heberto Padilla fue detenido y acusado de estar involucrado en actividades contrarrevolucionarias. Después de treinta y ocho días en la cárcel, se presentó en la UNEAC para admitir públicamente sus errores, y de paso, los de sus amigos y colegas.” (Gilman 235)

5. Recordemos que tanto el término “intelectuales” como “antiintelectualistas” tienen diferentes significados y siguen siendo un tema de discusión. En su texto “Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre” Carlos Altamirano hace un pequeño recorrido sobre el origen de los “intelectuales” entendidos como actores políticos, similar a la acepción que Gilman emplea en su libro, sin embargo, también muestra los múltiples matices que el término llega a tener según el país y la época.



intelectuales defensores del ideal crítico e intelectuales defensores del ideal revolucionario. (29-30)

Como se ve, lo que suponía en esa época el “antiintelectualismo”, al menos desde la perspectiva de Gilman, eran dos maneras de ser intelectual. Se debe entender que ninguno de los dos “bandos” se oponían a la Revolución en principio; en el caso de los intelectuales, estos quisieron tomar una posición más crítica de la que se había visto en años pasados. Teniendo en cuenta que la teoría de los intelectuales habla de la creencia en la relativa autonomía de sus campos, era normal que consideraran el arte como un área que les pertenecía y desde la cuál podían tomar una posición.

Luego del caso Padilla, inicia el debate entre el poder del discurso intelectual y la toma de armas, siendo los antiintelectualistas partidarios de la segunda opción. Hacia el final de la época, los escritores se ven enfrentados a la pregunta de si su trabajo como intelectuales realmente aporta a la Revolución tanto como la lucha armada. La negativa de Castro frente a sus cartas, solamente termino por desilusionarlos más, así, Cortázar quien redactó la primera, se abstuvo de firmar la segunda y pidió disculpas en su poema *Policrítica en la hora de los chacales* (1971), mientras que Llosa decidió cortar relaciones con el gobierno revolucionario.

Con respecto a Carpentier, en ningún momento parece adentrarse en las discusiones acerca de la utilidad del intelectual, al menos no en los términos en que se estaban dando en la “familia”, no obstante, algunas de las conferencias que ya hemos citado en otros capítulos se escribieron en este ambiente y deben ser tomadas como sus posiciones acerca del papel del intelectual. Es muy importante entender que la neutralidad no era una opción para los intelectuales de la época. Respecto a la imposibilidad de la neutralidad, tenemos el ejemplo de la posición conjunta de la “familia” en contra de la revista *Mundo Nuevo*, que incluso antes de saberse que estaba siendo financiada por Estados Unidos generó bastante controversia. Gilman dice respecto a la revista que “Para los cubanos y sus aliados, el propósito de tal engendro era trabajar por la “neutralidad” de la cultura y estimular una gradual despolitización del intelectual latinoamericano, sedar a los intelectuales.” (122) En un clima como el de los años sesenta y setenta, donde toda Latinoamérica trabajaba en pro de una revolución conjunta, la neutralidad era incluso peor vista que una posición abiertamente conservadora.

Acerca de la posición de Carpentier, hay un discurso de particular interés acerca del caso Padilla. En 1975, se celebró en Cuba el septuagésimo aniversario de Carpentier. En su discurso, transcrito en la primera entrega de la revista Biblioteca Nacional “José Martí”, dice que

No he de recordar cuánto debemos todos a los empeños culturizadores de nuestros organismos revolucionarios, a la atención constante prestada a todas las manifestaciones de la cultura por el Partido Comunista de Cuba; *las fecundas orientaciones ideológicas recibidas del compañero Fidel Castro. Todos sabemos cuánto se ha hecho. Y todos estamos justamente orgullosos de saberlo* (23, 1975)<sup>6</sup>

Este fragmento es lo más cercano a una declaración elaborada sobre el caso Padilla de parte de Carpentier.

Ahora bien, como Gilman muestra, el caso Padilla no fue más que el detonante de una discusión que por mucho tiempo se tuvo de manera indirecta. Gilman dice que “Si bien el caso Padilla sacó a la luz pública diferencias profundas, el origen del cisma estaba en el desacuerdo sobre la definición del intelectual revolucionario” (278). Finalmente, se reducía a la pregunta acerca de la labor del intelectual en la revolución, puesto que si se entendía bajo los términos tradicionales suponía un desafío que no existía entre los intelectuales y el gobierno cubano, así Gilman afirma que “Hasta entonces, para los escritores latinoamericanos, la posibilidad de pensar el carácter crítico de la literatura estaba garantizada por la concepción del Estado como “el otro” natural del escritor.” (355). Y, justo cuando la división entre intelectuales y antiintelectualistas se hacía más evidente, Latinoamérica empezó a sufrir, uno tras otro, golpes de estado. Mientras las revistas y los premios literarios que por varios años habían unido a una comunidad de excelentes escritores se iban acabando, se encontraba una nueva razón para unirse continentalmente: las dictaduras.

En los capítulos anteriores, hemos hablado mucho de este regreso a las dictaduras. Antes de aclarar el desenlace que tuvo el problema del intelectual latinoamericano y cómo este afecta a Carpentier, nos parece importante mencionar algunas de las dictaduras que se sucedieron una tras otra: En 1971, Bolivia vio la ascensión al poder de Hugo Banzer, quien en los siguientes

6. Las cursivas son mías.

años se volvió cada vez más represivo; en 1973, Salvador Allende es asesinado en Chile y Augusto Pinochet asume el control; en 1976, un nuevo régimen militar llegaba a Argentina. Estos son solo algunos de los trágicos eventos que enmarcan la época de publicación de *El recurso del método*. No es de extrañar la cantidad de novelas de dictadura que se publicaron en estos años. Al igual que Sofía en *El siglo de las luces*, los escritores se dijeron a sí mismos “¡Hay que hacer algo!”.

Hacia el final de su libro, Gilman nos muestra cómo se desmoronó el ideal asociativo de la familia intelectual, así dice que “Curiosamente, los encendidos debates de los sesenta/setenta marcaron sólo una breve interrupción de la noción intelectual como “crítico de la sociedad”, que resurgió casi indemne del proceso brutal de transformación económica, social y cultural de los últimos treinta años”. (379) Con la llegada de las dictaduras y la continua represión a artistas, el intelectual volvió a creer en el valor de su palabra y, tal como dice la cita anterior, la etiqueta como conciencia crítica de la sociedad regresó, al menos hasta la época de escritura del estudio de Gilman.

A pesar de esto, la fidelidad de Carpentier a la Revolución Cubana terminó afectando la recepción de su obra, especialmente las novelas publicadas en sus últimos años, entre estas *El recurso del método*. Un ejemplo de esto lo encontramos en un experto en Carpentier como lo es Pablo Montoya, quien escribe en su crónica “Volver a Carpentier” (2020) que “Pasados los años, sin embargo, he terminado por distanciarme del autor de *El recurso del método* [...] Debo decir, empero, que parte de este alejamiento obedece, por un lado, a mis convicciones políticas. Allí se ubica la relación conflictiva que tengo con el comunismo y su versión burocrática, militarista y totalitaria.” (2) Es muy dicente que la obra que escoge para demarcar esa separación con Carpentier sea precisamente *El recurso del método*, obra que ha sufrido las consecuencias del clima político de su publicación.

Leonardo Padura que, si bien no rechaza *El recurso del método*, si la considera una obra menor en la literatura carpenteriana, dice que en la novela “Todo está montado en función del mensaje político que se quiere ofrecer [...] y en virtud del cual aparece un nuevo componente en el sistema narrativo carpenteriano: el que le aporta el esquematismo imperante en la estética del realismo socialista, que, si no impuesta, al menos se reconocía como productiva en la Cuba de los años setenta. (392)” En los capítulos anteriores, vimos que la novela en ningún momento se alinea con la estética del realismo socialista, sino que funciona bajo los

conceptos creados por el mismo Carpentier, entre ellos, lo real maravilloso. Además, analizamos el trabajo estético puesto en la novela, que al igual que las demás obras de Alejo Carpentier, es muy detallado y de ningún modo maniqueo.

Sin embargo, no es de extrañar el comentario de Padura. Dentro de las discusiones de los intelectuales, también se discutió qué tipo de arte era el correcto para la Revolución. En los años sesenta tanto los intelectuales como el gobierno cubano rechazó el realismo socialista, así, Gilman dice en su libro que

Guevara se mostraba en sintonía con el rechazo casi masivo, por parte de los intelectuales, del único modelo existente de cultura socialista, proporcionado por la URSS y los restantes países de su órbita, tal como se observa en las polémicas que enfrentaron las débiles posiciones de los defensores del realismo socialista en América Latina con los impulsos renovadores que caracterizaron, estéticamente también, al campo intelectual de la izquierda latinoamericana. (155)

Los escritores latinoamericanos buscaban una armonía entre una vanguardia literaria y una política. Lo interesante es que, a pesar del rechazo al realismo socialista, muchas de las novelas latinoamericanas de estos años sí fueron definidas por sus autores y críticos como “realistas”. El término “realismo” llegó a entenderse de manera mucho más amplia que en años anteriores, Gilman explica que

Es sorprendente el énfasis con el que se acumularon las acepciones del “realismo”, para describir la producción que irrumpió con fuerza en la escena literaria a partir de, para poner un hito, *La región más transparente* (1958) y *Rayuela* (1963) (y sin minimizar el impacto de novelas como *Pedro Páramo*, de 1955, y el *El siglo de las luces*, de 1962). La apuesta terminológica en favor del realismo fue notable, ya se hablara de “nuevo realismo”, “realismo de hoy en día”, “zonas más hondas de la realidad”, “exploración de las capas de lo real”, etc. (317)

Como podemos ver, muchos títulos de temáticas y estilos diferentes lograron ser abarcados bajo el término “realismo”. De hecho, Alejo Carpentier fue uno de los más importantes precursores en esta unión de “realismo” y “vanguardia” —por supuesto, como vemos gracias a Gilman, estos términos no fueron entendidos bajo las concepciones tradicionales

europeas—; su prólogo a *El reino de este mundo* y lo real maravilloso se mostraron como la posibilidad de adentrarse en las realidades latinoamericanas sin caer en el supuesto naturalismo de las expresiones anteriores de la novela latinoamericana.

Con todo, la separación de la “familia” supuso una descalificación a los escritores consagrados y el género novelístico por considerárseles mercantilistas. Gilman cuenta que, desde 1969, los antiintelectualistas empezaron a apostar por géneros diferentes que consideraban más productivos para un país en revolución, entre ellos la novela-testimonio y la canción de protesta. Gilman destaca como iniciador de este movimiento del testimonio a Miguel Barnet con su *Biografía de un cimarrón* (1966). A medida que pasaron los años setenta efectivamente, como indica Padura, se empezó a considerar en Cuba valioso el realismo socialista, sin embargo, Carpentier, no dejó la novela por otros géneros más recomendados y, de ningún modo, cayó en el realismo socialista.

Las cicatrices de las discusiones entre escritores y el stalinismo generaron un desprecio al realismo socialista, además de oponer radicalmente los términos “realismo” y “vanguardia”, lo cual es especialmente interesante teniendo en cuenta lo que acabamos de ver con Gilman, esto es que, en Latinoamérica, “vanguardia” y “realismo” convivieron por mucho tiempo. Boris Groys en su libro *Obra de arte total Stalin* (1988) se adentra en la intrincada relación entre las vanguardias rusas y el realismo socialista de la época staliniana, a pesar de que su enfoque es Rusia y el contexto europeo, es claro que uno de los más grandes temores de los escritores en Latinoamérica era que la cultura en Cuba tomará una ruta similar a la de la URSS de los veinte y, el caso Padilla solo avivó este miedo.

Resulta significativo, sin embargo, que visiones posteriores a la Guerra Fría, como la que ofrece Groys, han señalado que el realismo socialista no se oponía a la vanguardia, más bien, era una continuación de sus postulados que se radicalizaron. Si Groys, como han apuntado algunos estudiosos europeos, tiene razón, no cabe duda de que la Guerra Fría condicionó las discusiones sobre el realismo oponiendo tendencias que se asumieron como posiciones intelectuales pero que podían leerse de otra manera. En principio, Groys define la vanguardia de la siguiente forma

El arte de la vanguardia clásica, incluida la rusa, es, desde luego, un fenómeno demasiado complejo para que se lo pueda abarcar por entero con una sola fórmula.

Pero, de todos modos, al parecer, no será una simplificación desmesurada afirmar que su pathos fundamental consiste en la exigencia de que se pase de la representación del mundo a la transformación de éste (47)

Esto cobra sentido cuando al revisar las obras del realismo socialista, Groys da cuenta de que “El carácter mimético del cuadro realista-socialista es sólo una ilusión o, más exactamente, un mensaje ideológicamente motivado más en una serie de otros mensajes semejantes, de los que, en el fondo, se compone ese cuadro, y éste es en mayor medida un texto jeroglífico, un ícono que se lee, un artículo directriz, que realmente un “reflejo” de realidad alguna”. (115-6) De este modo, concluye que los artistas del realismo socialista lograron el objetivo de la vanguardia; una transformación del mundo. Todo esto a través de los mensajes ideológicos del stalinismo y su alianza con el poder, así, el punto en común entre estas dos tendencias, supuestamente opuestas, era el deseo de un mundo nuevo. Groys continúa la idea y dice que

En lo que respecta a la tarea fundamental de la vanguardia, esto es, la superación del museo, la salida directa del arte a la vida, el realismo socialista resulta a la vez consumación y reflexión del demiurgismo vanguardista [...] Tanto la vanguardia como el realismo socialista se conciben a sí mismos ante todo como compensadores, contraponiéndose a la “decadencia individualista burguesa”, impotente ante la desintegración de la totalidad social y cósmica (142)

Más adelante, indicará cómicamente que, ahora mismo son las obras vanguardistas las que se encuentran en los museos de los que tanto renegaron mientras que la cruel dictadura stalineana relegó su arte oficial. Las tesis de Groys, que para muchos siguen siendo supremamente polémicas, evidencian una conciencia muy grande de las contradicciones que tienen los proyectos artísticos debido a la institucionalización del arte. Profundizando el tema de las cicatrices que dejó el stalinismo, dice que

Para el hombre soviético —especialmente el de esa época—, el cuadro realista-socialista, a pesar de su luminosidad y gracia a primera vista comunes, es lo mismo — y provoca el mismo horror sagrado— que la esfinge para Edipo, que no sabe cuál de las interpretaciones significará parricidio, o sea estalinicidio, y su propia muerte. Para el espectador actual, ese cuadro, por fortuna, es tan trivial como la esfinge, pero, a

pesar de todo, la necesidad de mantenerlo en el sótano atestigua que hasta ahora todavía no ha perdido completamente su anterior hechizo. (116)

El contexto de la Guerra Fría creó vínculos entre los sucesos de la URSS y la Revolución Cubana. Los artistas latinoamericanos apoyaban a esta última, pero se veían afectados y obligados a tomar posición frente a lo que sucedía en el este. Gracias a Groys, nos es posible entender que la visión del realismo socialista fue distorsionada por las cicatrices del stalinismo, del mismo modo, la descalificación ideal para una novela como *El recurso de método*, que además provenía de un autor que hasta el día de su muerte se alineó con el gobierno cubano, es asociarla con este género. A pesar de que sus obras anteriores seguían siendo clasificables dentro del término “realismo”, estas heridas ocasionaron que la obra final del autor fuera vista desde un lente completamente diferente y, de repente, ya no era “realismo” maravilloso como sus novelas pasadas, sino el “realismo socialista” hijo de la Guerra Fría que se asociaba a los países comunistas

Los efectos del ambiente político también los podemos ver si comparamos como fue recibida la novela en los años de publicación. Juan Marinello, el veintiséis de diciembre de 1974 habló en un homenaje ofrecido al escritor, acerca de *El recurso del método* dice que

Es el registro cumplido de la picaresca de este lado atlántico en que se mezclan la simulación y el crimen, dominantes todavía en muchos pueblos latinoamericanos. Realidad engreída, está herida en la médula y condenada a muerte cercana. Quien nos ha dado tan buena noticia de lo deleznable tiene fuerzas sobradas para ofrecernos los relieves de la acción justiciera. (15-6)

Sobre las dictaduras dice que son una realidad “condenada a muerte cercana”. Recordemos que un elemento clave en los años sesenta/setenta era la creencia de la inevitable revolución para toda Latinoamérica, como Gilman documenta en su libro.

También la novela se describe como “picaresca”, no realismo socialista. El humor y el carácter picaresco del dictador fue destacado no solo por Marinello o el mismo Carpentier, sino también por Benedetti, y el público en general. La picaresca y el realismo socialista no son géneros precisamente cercanos, lo cual demuestra un cambio en la percepción de la crítica.

Es muy interesante dar cuenta de que los argumentos usados para descalificar a Carpentier varían y se contradicen. Uno de ellos es su “europicidad”, lo cual descalifica todo el propósito de su obra: el entendimiento de América Latina. Críticos como Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante<sup>7</sup> enfatizaron en varias ocasiones su lugar de nacimiento, asegurando que el autor nació en Suiza, con padres europeos y que, además vivió varios años en Francia en su infancia. Aunque todavía hay discusión acerca de su lugar de nacimiento, y, finalmente, el sitio no cambiaría el resultado de su carrera, esta crítica contrasta con la actualidad, donde su fidelidad a Cuba es la que representa un problema.

Sin embargo, e irónicamente, Carpentier también fue atacado por su indiferencia mientras vivió en Venezuela. Márquez hace un recorrido del proceso ideológico del escritor y dice que

En 1959, cuando Alejo Carpentier decide regresar a Cuba e incorporarse al proceso de la Revolución, muchos de sus amigos venezolanos manifestaron una gran sorpresa [...] La mayoría de sus amigos y relacionados, así como los asiduos lectores de sus escritos periodísticos, suponían en él una cierta indiferencia política. Lo cual era un tanto razonable, puesto que en sus artículos y crónicas jamás pasaba, en cuanto a política, de referencias más bien incidentales (479-0, 1982)

Más adelante, Márquez aclara que esta indiferencia era aparente y que, un recorrido biográfico por la vida del autor muestra que el proceso natural para él era su integración al proceso revolucionario; lo que queremos destacar con este fragmento es que durante muchos años Carpentier ha sido criticado desde varios ángulos por sus decisiones políticas.

De hecho, al ser considerado un precursor en el momento de las discusiones de antiintelectualistas e intelectuales, al igual que la mayoría de los autores consagrados y exitosos editorialmente fue cuestionado. Gilman dice que “La literatura que había sido tan alabada a comienzos de los sesenta fue entonces devaluada, por efecto de las discrepancias ideológico-políticas, argumento con el que inhumó como exequias del pasado a toda la producción que iba desde Carpentier hasta García Márquez” (297) La desacreditación de la novela como género se llevó consigo también a sus mayores exponentes, entre ellos, Carpentier.

7. Uno de los textos que más difundió esta crítica y la falsa cubanidad de Carpentier es *Vidas para leerlas* (1998) de Guillermo Cabrera Infante.



Ahora, si bien es innegable la adhesión de Carpentier a la Revolución Cubana, dentro de *El recurso del método* encontramos fragmentos que no se alinean con algunas políticas cubanas. La escena más evidente se da cuando, en la presentación de la ópera *Aída*, estalla un petardo y el público y los actores corren despavoridos; debido al tema que trata esta ópera los actores tienen maquillaje y trajes propios del antiguo Egipto.

Llamaba Su Excelencia, el Señor Ministro de Italia. Avisaba que Enrico Caruso, arrestado en la calle por un guardia, estaba detenido en la VI Estación de Policía, por llevar disfraz fuera de carnavales; y disfrazado de mujer, y maquillado de ocre, con boca y ojos pintados —detallaba el Acta— lo cual le hacía caer bajo el peso de la Ley de Represión de Escándalos y Defensa de la Moral Ciudadana, cuyo artículo 132 preveía una pena de treinta días de prisión por atentado a las buenas costumbres y comportamiento indecoroso en la vía pública, con agravación del castigo si ello se acompañaba de una manifestación evidente de homosexualidad en el atuendo y aspecto personal [...] —«¡Esto, en una nación civilizada!» —gritó el Primer Magistrado, [...] Y fue el Doctor Peralta a romper el encierro de Enrico Caruso, y vino éste, muy divertido, todavía vestido de Radamés, para decir que aquello no era nada y que, con su Embajador, se traía al policía que lo había arrestado [...] («no hizo sino aplicar la ley; nunca había visto un egipcio antiguo en las calles de la capital...»)

(168, 2006)

Con el humor que caracteriza toda la novela, el Primer Ministro se ve humillando ante el gobierno italiano por sus políticas retrógradas respecto a la homosexualidad y el cómo debe vestir un hombre. La persecución a homosexuales en Cuba ha sido un problema que se ha estudiado en detalle, y acá, Carpentier lo presenta como una de las muchas medidas sin sentido de Nueva Córdoba. La intención de traer este fragmento a colación no es pretender que Carpentier no apoyó fuertemente la Revolución, sino desacreditar aquellas críticas que asumen que el Carpentier de la última etapa siguió ciegamente a Fidel Castro y que su literatura desmejoró debido a su lealtad política. Esa es la posición de autores como Pablo Montoya.

En cualquier caso, es importante señalar que Montoya dedicó gran parte de su vida académica al estudio de Alejo Carpentier. Su separación con el autor no se debe solo a

cuestiones políticas sino a su búsqueda personal como escritor, una despedida al maestro. Al cerrar su texto, escribe que

Alejo Carpentier, en cambio, creyó realizarse como hombre en la Revolución. Es posible que quienes cavén en esta tierra se topen con él y lo conviertan en un ídolo más o tal vez se arrojen sobre la opulencia de su lengua y su estilo ornamentado, sobre su erudición desbordante, su afrancesamiento excesivo y su militancia comunista incondicional, para burlarse de todo ello [...] Las unas como las otras pertenecen a esa familia [...] de los letrados cubanos que han sido bendecidos y maldecidos, o en todo caso traumatizados por su Revolución. Además, jamás caería en esa actitud mezquina de muchos que niegan los aciertos de una obra narrativa por divergencias políticas. Prefiero reconocer, [...] la gratitud del discípulo hacia el maestro (10)

En suma, como Montoya dice, Carpentier ha encontrado críticos en ambos “bandos”. Lo que esto demuestra, finalmente, es la importancia del autor y la marca que ha dejado en la literatura latinoamericana. En este punto, vale la pena recordar a Italo Calvino y su libro *Por qué leer a los clásicos* (1991). Calvino establece catorce puntos para definir a un “clásico”. Hay tres puntos que resuenan especialmente con lo tratado en este capítulo:

*7. Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado [...] 8. Un clásico es una obra que suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima. [...] 9. Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdad (9-10)*

Alejo Carpentier y su trabajo, que él mismo delimitó con conceptos que ayudarían al crecimiento de la literatura latinoamericana, se presentan entonces, como clásicos. Clásicos cuya lectura se ha visto limitada por las tensiones políticas del continente. Sin embargo, el hecho de que se siga estudiando la obra de este autor y que genere discursos tan dispares— que igualmente valoran múltiples factores de esta— demuestran su estatus.

Aun así, tenemos otro motivo para hablar del libro de Calvino: su insistencia en la lectura directa de las obras. De este modo, dice que

La lectura de un clásico debe depararnos cierta sorpresa en relación con la imagen que de él teníamos. Por eso nunca se recomendará bastante la lectura directa de los textos originales evitando en lo posible bibliografía crítica, comentarios, interpretaciones. La escuela y la universidad deberían servir para hacernos entender que ningún libro que hable de un libro dice más que el libro en cuestión (9)

Así, *El recurso del método*, debe ser entendido desde su contexto y como obra completa en sí misma. Es claro que un autor que condujo su vida personal y obra literaria tan cercanamente va a generar asociaciones biográficas, aun así, la invitación final de este capítulo es la lectura detallada no solo de *El recurso del método*, sino de la obra del autor. Una lectura más allá de las cuestiones políticas que rodearon la figura pública de Carpentier, que comprenda los contextos de las novelas y, aunque sea para rechazarlo, aprecie el invaluable trabajo del autor en lo que se refiere a las letras latinoamericanas.

## CONCLUSIONES

Como se vio, esta investigación no solo terminó reivindicando *El recurso del método* dentro del corpus carpenteriano, también mostró que las heridas de la Guerra Fría siguen presentes en América Latina. Es evidente que personas que vivieron esta época y que aún están en posiciones de poder, en los distintos ámbitos de la sociedad, quedaron profundamente marcadas por el panorama político que vivieron. Estas heridas han creado prejuicios sobre aquellos autores leales a los regímenes que estuvieron involucrados en este proceso.

Así, más que nunca se hizo evidente la necesidad de revisar las obras por sí mismas, sin asumir de ellas la opinión generalizada. Y si se encuentran críticas a estas, preguntar ¿por qué? El estudio de la literatura, finalmente, es interdisciplinario. Hay que entender todas las variantes que hacen de una obra lo que es, ya hemos aprendido que estas no se escriben de la nada, sino que responden a realidades específicas.

Este trabajo es un aporte para quien busque, en un futuro, dar una discusión acerca de la calidad de *El recurso del método*, especialistas en Carpentier que se pregunten si se trata o no de una obra menor en la totalidad del corpus carpenteriano. Finalmente, se considera alcanzado el objetivo de volver a insertar esta novela en el mapa para empezar a preguntarse acerca de otros aspectos que pone la obra sobre la mesa, por ejemplo, el poder de la escritura en tiempos difíciles y los efectos políticos que dejó la desilusión respecto a las revoluciones en Latinoamérica.

Lo anterior pone sobre la mesa cuestionamientos a los aportes de Alejo Carpentier. La América Latina que el autor conoció ha cambiado mucho, tal vez sus métodos ya no sean los apropiados para reflejar nuestras realidades, pero no podemos saberlo si no regresamos y aprendemos de estos clásicos que tanto han enseñado. El novelista y profesor colombiano Pablo Montoya aprendió de Carpentier y propone modos distintos de narrar la historia, de la misma manera, este escrito buscó llegar a Carpentier sin nociones preconcebidas, sino que quiso adentrarse en el mundo real maravilloso que el novelista cubano construyó.

El valor intrínseco de *El recurso del método* reside en su posición como novela histórica, que al igual que la demás obra del autor, nos muestra qué ha sucedido para que lleguemos a dónde estamos. ¿Por qué no se consumó la revolución continental? ¿Es válida la neutralidad,

la posición del medio? ¿Hemos superado la polarización de la Guerra Fría? ¿Por qué seguimos regresando una y otra vez a gobiernos despóticos que se disfrazan en la democracia? Un escritor que nos hace todas estas preguntas merece que intentemos responderlas.

## BIBLIOGRAFÍA

Altamirano, Carlos. "Intelectuales: nacimiento y peripecia de un nombre" 2013. *Nueva Sociedad*. 10 de Julio 2020. Web.

<https://nuso.org/articulo/intelectuales-nacimiento-y-peripecia-de-un-nombre/>.

Benedetti, Mario. "El recurso del supremo patriarca". www.jstor.org. 1976. 4 de junio de 2020. Web.

[www.jstor.org/stable/4529781](http://www.jstor.org/stable/4529781).

Cabrera Infante, Guillermo. *Vidas para leerlas*. Madrid: Alfaguara, 1998. Digital.

Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. México: Tusquets Editores, 1994. Digital.

Carpentier, Alejo ""Han terminado para el escritor cubano los tiempos de soledad, para él han comenzado los tiempos de solidaridad." (Palabras de agradecimiento al Comité Central del PCC.).". *Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí"* Enero-abril 1975: 19-25. Digital.

—. *El siglo de las luces*. España: Editorial Bruguera, 1982. Impreso.

—. *Tientos, diferencias y otros ensayos*. España: Plaza & Janés Editores, 1987. Impreso.

—. *El recurso del método*. Cuba: Editorial Letras Cubanas, 2006. Impreso.

Castilla Lattke, Esenda. "El recurso del método de Alejo Carpentier: crónica de una rebelión anunciada." *Verba Hispánica* 2001: 33-60. Digital.

Champi, Irlemar. "Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier". En *Barroco y Modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000. Impreso.

Descartes, René. *Discurso del método*. Trad. Guillermo Quintás Alonso. España: Ediciones Alfaguara, 1987. Impreso.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2003. Impreso.

Groys, Boris. *Obra de arte total Stalin*. Trad. Desiderio Navarro. España: Pre-Textos, 2008. Digital.

Lukács, Georg. *Prolegómenos a una estética marxista*. Trad. Manuel Sacristan. España: Editorial Grijalbo, 1969. Digital.

—. *La novela histórica*. Trad. Jasmin Reuter. México: Ediciones Era, 1977. Impreso.

Marinello, Juan. "Homenaje a Alejo Carpentier: Palabras a nombre del Comité Central del Partido Comunista de Cuba." Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí". Enero-abril 1975: 9-19. Digital.

Márquez Rodríguez, Alexis. *La obra narrativa de Alejo Carpentier*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1970. Impreso.

—. *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejo Carpentier*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982. Impreso.

Montoya, Pablo. "Volver a Carpentier". 2020. *El Malpensante*. 10 de Junio de 2020. Web [https://www.elmalpensante.com/articulo/4316/volver\\_a\\_carpentier](https://www.elmalpensante.com/articulo/4316/volver_a_carpentier).

Padura Fuentes, Leonardo. *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.