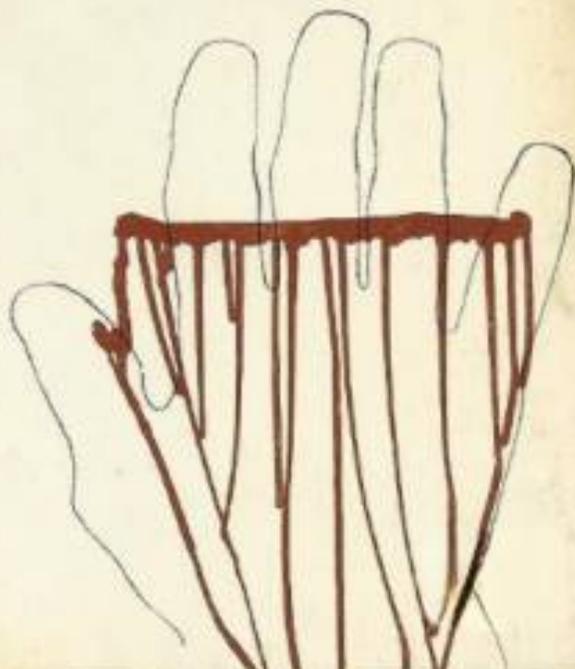


ALEJO CARPENTIER **EL** **RECURSO DEL METODO** NOVELA



El recurso del método es una obra compleja, escrita en un lenguaje suntuoso, montada sobre un monólogo, que en su momento tuvo una acogida muy entusiasta por parte del público y la crítica, como lo demuestran sus numerosas ediciones, que ya pasan de treinta sin contar los idiomas extranjeros. La mayoría de los críticos reconoció que era un logro apreciable, una novela histórica y política entre cuyas virtudes estaban la paródica autenticidad del mundo narrado, la actualidad de su propuesta y su nivel de experimentación formal. El título de la novela hace alusión al pensamiento cartesiano. Esta es una de las obras cumbres del subgénero narrativo que podría denominarse «novela de dictador», suma o amalgama de varios dictadores de América Latina, como el cubano Machado, el guatemalteco Estrada Cabrera, el mexicano Porfirio Díaz o el venezolano Guzmán Blanco, el personaje central de la trama es soez y aparentemente ilustrado, corrupto, incapaz y de bajísimo vuelo histórico, es una de las creaciones más memorables del autor y un emblema perfecto de una figura histórica que aún hoy hace sentir su peso en Latinoamérica.

A Lilia

PRÓLOGO

Por Ambrosio Fornet

- ¿Quieres que probemos escribir una historia?*
- No deseo nada mejor; pero ¿cuál?*
- Efectivamente, ¿cuál?*

G. Flaubert, Bouvard y Pécuchet

Alejo Carpentier se crió en un barrio popular de La Habana y pasó su primera adolescencia en zonas rurales de las inmediaciones, pero no estaba destinado a ser un cubano típico. Había nacido en 1904 en Lausana (Suiza), donde su madre, la rusa Lina Valmont Bladobrasof, estudiaba Medicina —carrera que nunca concluyó—, y su padre, el arquitecto francés Georges Carpentier, soñaba con iniciar una nueva vida en alguna remota isla del trópico, que al cabo resultó ser la recién proclamada República de Cuba. A los nueve años Alejo viaja de La Habana a Bakú, capital de Azerbaiján, donde el abuelo materno tenía un almacén de paños, y de regreso hace escala en París y pasa varios meses con sus abuelos paternos. Allí asiste al Liceo, situado en un edificio tan vasto que nunca pudo encontrar el aula que le correspondía, y luego es enviado a una escuelita de monjas donde solícitas maestras se empeñan en enseñarle a escribir en francés, aunque hacía mucho tiempo que el niño sabía escribir en francés. De vuelta a Cuba, cursa la Segunda Enseñanza en el Instituto de La Habana y luego, si-

guiendo las huellas de su padre, matricula la carrera de Arquitectura en la Universidad. Pero su padre, por lo visto, no había dejado de soñar con lejanos horizontes, porque un buen día de 1921 desaparece sin dejar rastro y el hijo se ve obligado a abandonar los estudios y dedicarse al periodismo para sostener económicamente a su madre. Tenía diecisiete años. Seguirá ejerciendo la profesión —el periodismo cultural— durante los cuarenta años siguientes.

En su casa se hablaba a menudo de músicos y de escritores. No debe sorprender por tanto que a los doce años Alejo ya tocara el piano y hubiera leído *El corsario negro*, de Salgari, *Viaje al centro de la tierra*, de Verne y *Los tres mosqueteros*, de Dumas, además de casi todas las novelas de Baroja, el autor predilecto de su padre.

El estímulo resultó ser tan fuerte que muy pronto el niño empezó a emborronar cuartillas, en las que también se notaba la benéfica influencia de Flaubert, Eça de Queiroz y Anatole France.

Pero la época no tardaría en convertir a esos adelantados en venerables reliquias, por no decir en antiguallas. Había llegado el tiempo de la vanguardia, «de las metáforas traídas por los cabellos, de las revistas tituladas, obligatoriamente, *Espiral*, *Proa*, *Vértice*, *Hélice...*». A partir de 1923, una nueva generación de intelectuales cubanos, congregada en torno al Grupo Minorista, organiza «exposiciones, conciertos, ciclos de conferencias» —recuerda Carpentier—; funda la *Revista de Avance*; establece «contactos personales con intelectuales de Europa y América que representaban una nueva manera de pensar y de ver»; realiza, en fin, el descubrimiento «de Picasso, de Joyce, de Stravinsky, de Los Seis, del *Esprit Nouveau* y de todos los ismos». Era obvio que en el terreno de las artes y la literatura, ya nada volvería a ser como antes.

Tampoco en el terreno de la vida social y política porque, aunque ya no había en Cuba «germanófilos» —sambenito proveniente de la primera Guerra Mundial—, co-

menzaba a perfilarse en el horizonte la amenaza de los «bolchevistas». En 1927 el dictador Gerardo Machado decide dar un escarmiento y mete en prisión a medio centenar de militantes y simpatizantes de la izquierda, incluyendo a intelectuales como Rubén Martínez Villena y Carpentier, este último Jefe de Redacción de Carteles «y muy notable crítico musical y pictórico», como lo describió dicha revista al informar sobre los hechos bajo el desafiante titular «El supuesto complot comunista». En realidad, los encausados no eran inocentes del todo: muchos habían firmado un manifiesto que los mostraba como partidarios de ciertos ismos —el latinoamericanismo, el antiimperialismo...— que desbordaban los propios de la vanguardia artística y suscitaban el malsano interés de la policía.

Eran ismos enarbolados por otra vanguardia, como había podido comprobar Carpentier el año anterior, durante una breve visita a México, al entrar en contacto con las ideas y la obra de Diego Rivera. Lo que más admiraba en él —escribió a su regreso—, además de su enorme capacidad de trabajo, era su autenticidad:

«Supo pasear por Montparnasse en compañía de Picasso y Leger sin entregar su talento al engranaje efímero de los ismos». A Diego le complacía pintar para un público virgen, formado por campesinos y obreros: «¡No me piden que reproduzca el ideal de belleza griego —ironizaba— cuando pinto indios con sus huacales!». El mimetismo de raíz eurocéntrica —secuela de lo que hoy llamaríamos los procesos de colonización cultural— producía, a su juicio, una forma grotesca de ceguera: hasta fechas recientes ningún pintor se había atrevido a pintar un maguey, por ejemplo.

Pero no bastaba con pintar magueyes o palmeras, indios o negros para hacer un auténtico arte americano, lo que el propio Carpentier verificó en la cárcel, al escribir allí la primera versión de una novela cuyo asunto era la vida de los negros criollos y sus relaciones con el hampa y con los

ritos mágicos afrocubanos (tema que venía siendo estudiado, desde principios de siglo, por el etnólogo Fernando Ortiz). En la que acabaría titulándose ¡Écue-Yamba-O! —publicada en Madrid en 1933—, Carpentier sintió que se le había escapado «lo verdadero, lo universal del mundo que había pretendido pintar». Una densa capa de color local y ciertos tics retóricos del futurismo habían menoscabado el valor artístico del relato. Carpentier estaba inoculado contra el esnobismo cuando salió de la cárcel y se embarcó de manera clandestina rumbo a Francia, donde permanecería once años, entre 1928 y 1939. Aprendió del surrealismo todo lo que consideró conveniente pero se negó a convertirse en acólito del movimiento, convencido de que no tenía nada nuevo que aportar a él. (De hecho, su famosa teoría de lo real-maravilloso, que expondría veinte años después y serviría de prólogo a *El reino de este mundo*, surge de un diálogo tenso y conflictivo con el surrealismo en la etapa en que éste se hallaba dominado, a su juicio, por burocratas y «tenedores de libros de lo maravilloso»). Lo que hizo Carpentier en París —en los ratos de ocio que le dejaban sus ocupaciones como musicólogo y técnico de sonido, además de corresponsal de revistas habaneras— fue leer desafortunadamente. Sentía el deseo irrefrenable de «expresar el mundo americano», pero no sabía cómo.

Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo XVIII. Por espacio de casi ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos. América se me presentaba como una enorme nebulosa que yo trataba de entender, porque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana.

Hacia 1931 los modelos autóctonos ya estaban al alcance de la mano: eran, a su juicio, el argentino Ricardo Güiraldes, el brasileño Hector Villa-Lobos y los mexicanos Mariano Azuela y Diego Rivera (pudo haber añadido al colom-

biano José Eustaquio Rivera, a quien los impacientes vanguardistas latinoamericanos consideraban un clásico). Adviértase que se trataba no sólo de escritores, sino también de pintores y músicos, es decir, de aquellos que, dentro de sus lenguajes respectivos, parecían haber dado ya con las claves de una identidad continental. Sus amigos y compañeros de correrías en París, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias y el venezolano Arturo Uslar Pietri, estaban siguiendo pistas semejantes. Pero a Carpentier aún le tomaría algunos años escribir un texto como «Viaje a la semilla» (1944), con el que, al fin —dice— «encontré mi forma, hallé mi estilo». A partir de entonces —y en un lapso de menos de veinte años— escribe los cuentos que formarían el volumen Guerra del Tiempo y publica las novelas El reino de este mundo, Los pasos perdidos, El acoso y El siglo de las luces. En adelante, la narrativa latinoamericana no sería la misma; aun sin creer en el Destino, uno llega a pensar que este hombre estaba condenado a escribir obras maestras.

Pero a su ritmo y no siempre al mismo nivel: entre El siglo de las luces (1962) y El recurso del método (1974) hay —en lo que a novelas se refiere— un vacío editorial de doce años, y en cuanto a logro artístico, una ostensible diferencia. Ahora bien, con El recurso —si descontamos su posible núcleo original, «El derecho de asilo», relato satírico publicado dos años antes— un Carpentier «renovado» inicia lo que el crítico uruguayo Ángel Rama llamó «el ciclo productivo de su vejez», en el que su capacidad creadora «no disminuyó, pero sí se reorientó». Esa nueva orientación se relaciona secretamente con el diálogo de Pécuchet y Bouvard que sirve de epígrafe a este prólogo y con el tratamiento que el autor decidió dar en adelante a sus materiales, como para confirmar la célebre observación de Marx según la cual el hombre se despide de su pasado riendo.

Los personajes de Flaubert han descubierto con sorpresa y desaliento que, tratándose de historia, todos los escritores mienten, y lo hacen por la simple razón de que, aun

los que no fantasean, están condenados a interpretar y narrar los acontecimientos desde un punto de vista específico, el suyo. Carpentier comenzó a escribir su primera novela histórica sabiendo ya que, aparte el dominio del oficio, era justamente ese punto de vista —llamémosle el factor ideológico, en este caso un americanismo raigal— lo único que podía dar autenticidad a su obra, convertir en verdad su mentira. Para despejar la nebulosa de América —un cuerpo lleno de cicatrices cuya memoria documentada era siempre argucia o tachadura, el testimonio de los victimarios, nunca de las víctimas— sería necesario partir de la perspectiva de estas últimas o, al menos, de una relectura crítica de los documentos disponibles. En el tapiz de la historia colonial sólo el revés de la trama permitiría palpar la consistencia del tejido y situar en su verdadera dimensión a las figuras. Carpentier eligió dos momentos claves de la historia del Caribe, ambos relacionados con la Revolución francesa y el inicio de las luchas por la independencia, y elaboró en torno a ellos dos monumentos literarios —El reino de este mundo y El siglo de las luces— que marcaron el curso de su exploración de la otra historia, la historia escrita a contrapelo, el testimonio de una experiencia colectiva silenciada o tergiversada durante siglos. Esa perspectiva ideológica se plasmaba en un tipo de discurso que el propio autor, con razón, insistía en llamar épico, entendiendo por tal el que remite a «una acción grande y pública», en contraste con el propio de la novela psicológica, capaz de centrarse hasta en las simples «peripecias de una intriga amorosa». Esto último le resultaba sencillamente incomprendible. «El novelista que se puede encerrar en este tipo de tema en la época actual —dijo, en una conferencia leída en Caracas, en 1975— me parece un individuo tan anacrónico que ya es, literalmente, para exhibirlo en las vitrinas de un museo».

La ensayista cubana Graziella Pogolotti, para quien El recurso del método es «una gran novela política», observó

en su momento que el autor mantiene en ella sus viejas obsesiones pero dándoles nuevos registros y una dimensión diferente. Ocurre ahora que las acciones «grandes y públicas» son, por decirlo así, miniaturizadas y descritas en vena paródica, con un desenfado que hoy llamaríamos carnavalesco. Después de todo, también el carnaval es una acción grande y pública. Ya en ¡Écue-Yamba-O! asomaba esa actitud en aquellos pasajes relacionados con la política local — vista siempre como farsa, como politiquería—; en «El derecho de asilo» aparece inclusive la fugaz y reveladora alusión a un «Primer Magistrado» cuya importancia en los proyectos del autor no tardaríamos en descubrir. Ahora son los grandes temas y personajes, con sus correspondientes máscaras, los que se insertarán en el sacrílego contexto del carnaval para ser gradualmente desenmascarados. Refiriéndose a Concierto barroco y El arpa y la sombra —los divertimentos que acompañaron la aparición de sus dos últimas novelas extensas—, Rama hizo notar que en ellos «la seriedad, el afán de compromiso, la voluntaria asunción de un mensaje en las novelas mayores» eran reemplazados «por un espontáneo hedonismo, una libertad inventiva y una franca entrega al regocijo humorístico». El recurso del método —junto a «El derecho de asilo», en mi opinión— podría considerarse el punto de giro entre los dos momentos —o si se prefiere, entre las dos estrategias discursivas—; el propio Carpentier debió de verlo así cuando situó el linaje de la novela en el ámbito de la picaresca..., lo que a primera vista, por cierto, puede parecernos extraño (tan habituados estamos a asociar el género con los rasgos de sus primeros arquetipos, el Lazarillo y Guzmán de Alfarache). El Primer Magistrado —protagonista de El recurso— es un gran pícaro a su manera —concedido— pero un pícaro con poder, y eso lo distingue radicalmente de sus desamparados congéneres. Tal vez bastaría enfocar el asunto desde una perspectiva más amplia —la concerniente a la función social del nuevo discurso novelesco, una de las virtudes pri-

mordiales que le atribuye Carpentier—, para entender la referencia. Si la novela moderna nace con la picaresca es porque en ésta la acción de personajes verosímiles, desarrollada en espacios y tiempos verosímiles, da al género una dimensión que antes no tenía: ahora el entretenimiento es también conocimiento, la evasión de la realidad es a la vez un modo de apropiación simbólica de la realidad. (Los rasgos de esa enaltecida función se acentuarán cuando la picaresca cruce el charco y reaparezca en América con *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi). Decidido a abordar sin acrimonia el fenómeno del Dictador latinoamericano, Carpentier halla en la picaresca —en su impecable utilización crítica del humor— el instrumento idóneo para acometer con éxito la tarea. En cuanto al personaje mismo, no se trataba de partir de un caso específico sino de armar un retrato-robot con rasgos tomados de la propia realidad y reconstruirlos según el modelo Valle-Inclán, cuya *Tirano Banderas* había fascinado a toda una generación a fines de los años veinte.

En Hispanoamérica, por entonces, los referentes de carne y hueso proliferaban como la mala hierba. Uslar Pietri —evocando sus años mozos y su amistad con Asturias y Carpentier— cuenta que solían reunirse en la terraza de algún café parisiense «para hablar sin término de lo que más les importaba, que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina», con énfasis especial en la de sus respectivos países y dictaduras: la Venezuela de Juan Vicente Gómez, la Guatemala de Estrada Cabrera, la Cuba de Machado... Los tres déspotas son citados por Carpentier como tributarios de su retrato-robot, al que tanto él como la crítica han atribuido también rasgos de Porfirio Díaz, Guzmán Blanco, Cipriano Castro, Ubico, Trujillo, Somoza y hasta el costarricense Tinoco Granados. Es decir, cada lector encuentra en el Primer Magistrado lo que busca, que no es más que lo que forma parte de su propia memoria histórica. En «El derecho de asilo» se aludía ya al trauma de un

Continente cuyos gritos de independencia desembocaron en pura algarabía: todo un siglo de «cuartelazos, bochinches, golpes de estado, insurrecciones, marchas sobre la capital, rivalidades personales y colectivas, caudillos bárbaros y caudillos ilustrados».

En el bienio 1974-1975 la imprevista y deslumbrante aparición sucesiva de tres obras con temática similar —El recurso, Yo el Supremo, de Roa Bastos, y El otoño del patriarca, de García Márquez— indujo a la crítica a marcar una distinción entre novelas de dictadores y novelas de dictaduras (estas últimas representadas, en su máximo nivel de elaboración artística, por El señor Presidente, de Asturias), y las recién llegadas no tardaron en ser vistas como una compacta trilogía, el inicio fortuito de todo un subgénero. Benedetti las reseñaría bajo el irónico título de «El recurso del supremo patriarca», compuesto —es obvio— con la misma técnica de ensamblaje utilizada por Carpentier para armar tanto a su personaje como al país gobernado por éste.

No era la primera vez que el autor lidiaba con ese arquetipo, el del gobernante resuelto a imponer su soberana voluntad a sangre y fuego. Ahí estaban para demostrarlo el monarca haitiano Henri Christophe, de El reino de este mundo —sobre el cual había publicado un boceto literario treinta años antes, inmediatamente después de su sonado viaje a Haití—; el aventurero francés Víctor Hugues, aquel Investido de Poderes de El siglo de las luces que modernizó la represión colonialista trasladando la guillotina al Caribe; el desfachatado General Mabillán de «El derecho de asilo» y, precediéndolos a todos en el archivo, aquel cuya caída celebró Carpentier en «Retrato de un dictador» (1933), crónica en la que se alza el telón con una fanfarria cuyos trémolos nos resultan familiares:

Banderas y estandartes. Clamores y bandas de música... Cuatro mil burgueses vestidos de dril blanco, avanzando con ritmo lento, desembocaban por la calle de Colón y pasaban por el edificio macizo de la Henry Clay Co. —donde

eran explotados algunos centenares de obreros tabacaleros cubanos— para desfilan en cortejo delirante bajo los balcones del Palacio y rendir homenaje al general Gerardo Machado y Morales, presidente constitucional de la República de Cuba... ¡Viva Machado! ¡El hombre que el pueblo necesita! ¡El salvador del país! Hacía apenas un año que había tomado posesión del poder y ya estaba proyectando la erección de su estatua.

Mabillán y el Primer Magistrado se parecen a ese egregio patriota y a la vez se asemejan entre sí por ciertos rasgos histriónicos propios de personajes de sátiras y sainetes, sobre todo porque el costado ético del asunto —la legitimidad o arbitrariedad de sus conductas— no ha sido puesto en discusión. En apariencia, al menos. Ahora, a primera vista, la propuesta conceptual de Carpentier se ciñe a dos aspectos: primero, la mutación del arquetipo —en América las dimensiones del pícaro se dilatan y su avispada lucha por la mera supervivencia se convierte en obstinado empeño de supervivencia en el mando—, y segundo, la existencia de cuatro categorías dentro de esa particular especie de mutantes, según sus modos de acceso al poder: la del tirano a secas, que ha ganado limpiamente unas elecciones pero luego decide perpetuarse en el cargo (el caso de Machado); la del dictador «de pistola y fusta» —el clásico espadón o gorila— que llega al poder mediante arteros cuartelazos (Melgarejo, Batista y tantos otros); la menos frecuente del usurpador (Juan Vicente Gómez, que aprovecha la ausencia temporal de su compadre Cipriano Castro para instalarse en su silla a perpetuidad), y por último la más compleja y por consiguiente más interesante del déspota ilustrado (Estrada Cabrera, que consagra templos a Minerva y recibe con honores al poeta Santos Chocano mientras llena las cárceles de opositores y reprime sin compasión a quienes plantean reivindicaciones sociales). Carpentier no tardará en añadir una quinta e importante categoría, que por lo visto se le había quedado en el tintero: el dictador

impuesto por la Embajada de los Estados Unidos (Victoriano Huerta... y una larga descendencia). La principal diferencia entre ellos y sus representaciones literarias, por un lado, y los personajes de la picaresca tradicional, por el otro, es que estos últimos, como bien hace notar Carpentier, «no mataban a nadie».

Pero el rasgo más sobresaliente del Primer Magistrado —por algo el autor, al invocarlo, sigue apelando a la fuerza alegórica de las mayúsculas— no es tanto la crueldad como el histrionismo, la duplicidad moral, que se manifiesta como absoluta incongruencia entre las palabras y los actos. Para la sensibilidad actual, el hecho mismo de que se trate de un Déspota ilustrado plantea una contradicción de términos que provoca tanto la burla permisiva como el rechazo tajante, lo que no deja de ser un buen modo de suscitar una lectura provechosa poniendo al lector en contradicción consigo mismo como paso previo a la catarsis. Debo admitir que estas son palabras mayores, que no se corresponden estrictamente con el género, pues las sátiras —según respetables autoridades en la materia— sólo se proponen enseñar divirtiendo (lo que no excluye la posibilidad de que algunas combinen la burla «con el vituperio moral»). Pero estamos hablando de una sátira sobre el Poder, y fue el propio autor el primero en llamar la atención sobre las antiqüísimas relaciones literarias entre Poder y Tragedia, representadas visualmente en las tragedias clásicas por una metáfora arquitectónica, la entrada a un palacio, es decir, la Puerta de Acceso al Poder. Como ésta sólo se abre o cede al empuje de unos pocos elegidos —casi siempre los más audaces e inescrupulosos— puede ser vista, cuando de política se trata, como el espacio en que se incuba o se despliega la tragedia. Por lo demás, a propósito de la picaresca Carpentier vuelve a señalar contrastes, esta vez arrimando la brasa a su sardina, confundiendo a sabiendas género y referente: la española, dice, es «graciosa y ocurrente» en tanto que la latinoamericana es «trágica y sangrienta»...

premisa que le permite añadir acto seguido, aludiendo a El recurso: «De ahí que mi libro, empezado en buen humor y ritmo de sainete, se va volviendo dramático y duro a medida que avanza la acción». Y es que el Primer Magistrado no es sólo dispensador y ejecutor sino también víctima de grandes poderes. En el más exhaustivo y sugerente estudio que se hizo de El recurso, el ensayista chileno Ariel Dorfman, aludiendo a dos incidentes relacionados con el protagonista —el descubrimiento casual de unas momias y su convicción de haber triunfado en el campo de batalla por su apego a las tácticas militares de Julio César—, encuentra el corolario que a su juicio resume la esencia de la novela: el Primer Magistrado quiso ser un Julio César y terminó siendo una momia..., es decir, no pudo eludir el destino, trágico y grotesco a la vez, de todos los déspotas y megalómanos que en el mundo han sido.

Producto típico de su medio y de su repentino encumbramiento, siempre con ínfulas de intelectual y de líder, el Primer Magistrado resultó ser un fante por partida doble: porque eran otros los que «armaban la escenografía o escribían el libreto» de la obra que él creía dirigir, y porque él mismo, como buen colonizado mental, era incapaz de reconocer valores culturales que no hubieran sido previamente sancionados por la Academia metropolitana y en especial por la francesa, aunque a veces se rebelara contra esa indolente subordinación: en lo tocante a abolengo, por ejemplo, era obvio que «de mundo nuevo o de Nuevo Mundo nada teníamos, puesto que nuestros emperadores lucían esplendorosas coronas de oro, pedrerías y plumas de quetzal» cuando los germanos «andaban errantes por selvas negras, vestidos de osos, con cuernos de vacas en las cabezas, y los franceses, cuando ya era vieja la Puerta del Sol de Tiahuanacu, no habían pasado de parar unos menhires —seborucos sin arte ni gracia— en las costas de Bretaña».