

LA PARODIA AL DISCURSO DEL METODO DE RENE DESCARTES, EN EL RECURSO DEL METODO DE ALEJO CARPENTIER

María Salvadora Ortiz

ABSTRACT

Alejo Carpentier follows the barroco literary style, not only as an artistic means, but also as a vision of the world and with a style of writing which enables him to show a Latin American identity.

In *El Recurso del Método*, he articulates a general parody of Descartes' *Discurso del Método*; and in this way, he inserts this Latin American identity into the mainstream of universal culture.

Alejo Carpentier define así el término cultura:

"Yo diría que cultura es: el acopio de conocimiento que permiten a un hombre establecer relaciones, por encima del tiempo y del espacio, entre dos realidades semejantes o análogas, explicando una en función de sus similitudes con otra que puede haberse producido muchos siglos atrás" (1).

Carpentier pone en práctica esta definición a través de toda su producción narrativa.

Las relaciones entre las diferentes culturas las inserta en el texto narrativo, por medio del uso de las citas, las reminiscencias y la parodia, entre otros recursos.

La parodia es, entonces, una de las formas por medio de las cuales, el escritor cubano Alejo Carpentier inserta, dentro de sus textos narrativos, el conocimiento sobre la cultura universal y lo relaciona con la realidad latinoamericana.

Esta forma: la parodia, se analizará en *El Recurso del Método* (1) a través de uno de los discursos parodiados en la novela: el discurso racionalista de René Descartes.

Para comprender esta concepción de escritura es necesario partir de que el texto es una producción intertextual.

Se entiende por intertextualidad la transposición de sistemas, de signos o de códigos en un texto dado. Definido el texto como una práctica significativa, un trabajo dinámico que como tal implica productividad. Esta productividad no sólo se manifiesta en relación con la lengua, como una

relación distributiva—constructiva, abordable a través de categorías lógicas, más que puramente lingüísticas, sino también en relación con los otros textos inmersos todos, en el texto general de la cultura (3). Julia Kristeva ha trabajado esta concepción de texto, afirmando que todo texto está construido como mosaico de citas a la vez que absorbe y transforma elementos significantes de unos y otros textos dando como resultado otro texto.

Esta concepción de texto incluye no sólo el texto barroco, sino también el texto clásico, romántico, surrealista, etc. Pero la particularidad de la *intertextualidad en el Barroco* consiste en que la parodia, la cita, y la reminiscencia están, como afirma Severo Sarduy "en los puntos nodales de la estructura del discurso, es decir, en la medida en que orienten su desarrollo y proliferación (4). En los otros textos estarían como elemento decorativo, portadores de una mínima significación.

Esas posibles relaciones culturales de que habla Alejo Carpentier son constantes en su escritura, sobre todo por ser él un amplio conocedor de la cultura universal, y muy específicamente de la realidad latinoamericana. Sus conocimientos los adquiere no sólo a través de la lectura sino también por el contacto que tuvo con la cultura francesa mediante los once años que vivió en París y durante los que tuvo relación con los intelectuales franceses de la época (movimiento surrealista).

Viajó a Rusia, China, Las Antillas, conoció toda América Latina lo mismo que Europa. Estas experiencias las plasma tanto en su producción artística

como ensayística. Su conocimiento acerca de la cultura universal está plasmado en sus novelas. Una muestra de esto son los textos parodiados en *El Recurso del Método*.

Se trata de un hombre de tránsito dinámico y realizaciones profundas, por eso algunos datos biográficos, como muestra, serán reveladores; ya que la mera sucesión de acontecimientos es capaz, por sí sola, de despertar infinitas sugerencias.

Alejo Carpentier es más conocido como novelista que como periodista o musicólogo. Sin embargo, es importante destacar que la labor que realizó en estos tres campos, es de igual intensidad. Su trabajo como periodista se inicia a muy temprana edad, en periódicos y revistas cubanas, venezolanas y francesas, fundamentalmente en éstas últimas.

En París dirigió la revista *Imán*. En 1932 trabajó como Director de Programas en la estación radial Poste Parisien (la estación de radio más importante de esa época). Ya en 1923, desde La Habana, es colaborador de la revista *Carteles*. En 1928 escribe en revistas de vanguardia como *Documentos* y *Bifur*.

En Cuba fue sumamente amplia la colaboración que prestó a diferentes programas radiales, lo mismo que a revistas de gran trascendencia para la historia cubana, como fue su colaboración desde 1927 con la *Revista de Avance*, vocero del vanguardismo en Cuba. Carpentier es uno de los cinco escritores que aparecen en el primer número. También por esta época colabora con el *Diario de la Marina*. Pero ya en 1922 había escrito su primer artículo en *Discusión*.

De 1938 a 1945 escribe, produce o dirige programas radiales. Es colaborador también en las revistas *Chic* (1938), *Tiempo Nuevo* (1940), *Conservatorio*, *Gaceta del Caribe* y *Orígenes* (1944). Y a partir de 1959 con *El mundo*, *Revolución*, *Gramma*, *Gaceta de Cuba*, *Unión*, *Cuba*, *Islas*, *Casa de las Américas*, *Bohemia*.

En noviembre de 1924 inicia la sección *Espéctáculos y conciertos* en el periódico *El Heraldo*, por medio del cual se recoge el movimiento teatral de la época. Ocupa la Dirección de la revista *Carteles* hasta 1928.

La unión de periodistas de Cuba le confiere en 1974 la Orden José Joaquín Palma por sus cincuenta y tres años de labor periodística.

En 1951 se inicia como escritor en El Nacional de Caracas, y permanece en Venezuela once años. Tiene a su cargo la columna "Letra y Solfa" hasta 1959, en la cual escribe cerca de 4.000 artículos

de literatura y música universal.

Tanto en Cuba como Venezuela y Francia participa activamente, no solo en la prensa escrita sino también en la radio. Carpentier plantea así la labor del periodista:

"El periodista en sí un historiador, es el cronista de su tiempo; y el que anima con sus crónicas la gran noche del futuro".

La música es otro de sus intereses. Desde muy niño recibe educación musical. Piensa dedicarse al piano pero no tiene —según él— la imaginación necesaria para un buen compositor. Sí posee, en cambio, una amplia cultura musical. Es amigo del músico cubano Amadeo Roldán así como de otros buenos compositores latinoamericanos como el chileno Edmundo Vásquez, con quien mantiene una entrañable amistad hasta sus últimos días.

En 1956 organiza con Amadeo Roldán los conciertos de Música Nueva gracias a los cuales se escuchan en Cuba obras de Stravinsky, Ravel, Poulenc y Molipiero.

En 1928 conoce y traba amistad con Héctor Villalobos, uno de los más grandes compositores que se han dado en América Latina, ese mismo año, participa en una serie de producciones musicales como *La rebambaramba*, página sinfónica de Amadeo Roldán sobre el libreto de Alejo Carpentier que posteriormente fue un éxito en París.

En 1932 escribe para el compositor francés Marius F. Gaillard la cantata *La pasión negra* cuyo estreno constituyó un indiscutible éxito en París.

En 1937 escribe una música incidental para la *Numancia* de Cervantes presentada en el *Théâtre Antoine*. En 1938, a su regreso de París, prepara el libro *La música en Cuba*, que es un serio trabajo de investigación; una visión panorámica de la cultura musical cubana, desde sus primeras manifestaciones.

En 1954—1957 trabaja en la organización del Primer y Segundo Festival, respectivamente, de Música Latinoamericana de Caracas, con Inocente Palacios. En París continúa ligado a la música.

Un aspecto muy relevante es la vinculación que tiene su obra novelística con la música. Por ejemplo el título mismo de su última novela *La consagración de la primavera*, hace alusión a la pieza musical de Igor Stravinsky del mismo nombre.

Es importante destacar que todas estas actividades culturales las realiza con un objetivo preciso: dar a conocer al resto del mundo la cultura latinoamericana, y así ir estableciendo su concepción de la identidad sobre América Latina y muy concretamente de la región caribeña. A la vez mantiene

informados a los lectores latinoamericanos sobre temas musicales, políticos y culturales del resto del mundo, pero relacionándolos con nuestra cultura. El siguiente texto de Carpentier muestra la actitud y el conocimiento que este escritor cubano tenía de América Latina:

"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, aunque tenía la oscura intuición de que mi obra se iba a desarrollar aquí, que iba a ser profundamente americana" (5).

Todo este amplio conocimiento sobre lo latinoamericano y lo universal da como resultado una escritura intertextual de gran significación, como se verá al analizar la parodia a ciertos planteamientos del filósofo francés René Descartes, que se produce en *El recurso del método*, novela de dictadura, de Carpentier.

Desarrollo

Tipográficamente *El recurso del método* está dividido en siete capítulos y estos a su vez en veintidós partes. Cada capítulo tiene un epígrafe y algunas partes también.

La novela desde el título mismo es una clara alusión a la obra de René Descartes: *El discurso del método*. Los epígrafes son textos de Descartes tomados principalmente de *El discurso del método*, *Meditaciones metafísicas*, y *Tratado de las pasiones*. Los epígrafes son parodiados a través del texto de la novela. Recuérdese que la parodia es un elemento constructivo del discurso Barroco.

Para explicar el funcionamiento de la parodia en este texto y la significación que cobra en la novela se parte del análisis del título y luego se establece la relación paródica que se da entre cada epígrafe y el capítulo o la parte, según sea el caso.

Entre el título de la novela y el de la obra de Descartes lo que se da a nivel sintagmático es una sustitución del lexema "discurso" por "recurso".

La sustitución en relación con el texto de esta novela tiene un significado muy concreto: mostrar los diferentes "recursos" que utiliza el Primer Magistrado para mantenerse en el poder por muchos años.

Entre los lexemas "recurso" y "discurso" se establece, a través del texto, un juego semántico—paródico. Por ejemplo los discursos de plaza pública

del Primer Magistrado son un recurso para ganar simpatizantes, pero lo que sucede es que el discurso deja de ser un recurso efectivo para el Dictador conforme se acerca su caída.

El "discurso" de que habla Descartes, y que plantea a través de *Tiátrica*, *Meteoros* y *Geometría* es un recurso para el Dictador; es algo casuístico de acuerdo a objetivos específicos y personalistas.

Lo retórico va a ser otro tipo de recurso que utiliza el Dictador. En sus conversaciones se refiere a cómo debe o es este discurso público en su tierra, como lo comenta al académico en el siguiente texto:

"...somos harto aficionados a la elocuencia desbordada, al pathos, la pompa tribunicia con resonancia de fanfarria romántica... Ligeramente molesto —él no puede darse cuenta de ello por una apreciación que hiere directamente mi concepto de lo que debe ser la oratoria (*eficiente*, para nosotros cuanto más frondosa, sonora, encrespada, ciceroniana, ocurrente en la imagen, implacable en el epíteto, arrolladora en el crescendo...) (P. 22). El subrayado es nuestro.

De hecho este tipo de discurso funcionaba, era eficiente, al principio de su gestión, tal como se plantea en las páginas: 47—48, el mensaje cumplía con su objetivo. El Dictador "cobra fama de maestro del idioma" cuyo tono contrastaba con el de "las machaconas, cuartelarias y mal redactadas, proclamas de sus adversarios" (P. 48). Y además era aclamado por el pueblo.

Pero luego, este discurso, como recurso va a ir perdiendo efectividad, como cuando él regresa de París por el intento del Golpe del Estado de Walter Hoffmann y se cuestiona su discurso:

"Pero algo desasosegaba, esta vez, al Primer Magistrado. Y era un problema de palabras... antes de ceñirse las sonantes espuelas de jaripeo que en campaña usaba, habría que hablar, que pronunciar palabras. Y esas palabras no le venían a la mente, porque las clásicas, las fluyentes, las socorridas, las que siempre habría usado en casos anteriores, parecidos a éste, de tanto haber sido remachadas en distintos registros, con las correspondientes mímicas gestuales, resultarían gastadas viejas, ineficientes, en la actual contingencia, cien veces contrariadas por sus actos... vaciadas de sentido, secas, yermas, inutilizables. Pilares de sus grandes discursos políticos habían sido, durante años, los términos de Libertad, Lealtad, Independencia... Pero ahora, esos términos (solía ser severo, crítico de sí mismo, habría cobrado un tal sonido de moneda falsa... (Páginas 121—128).

Y así consecutivamente, su recurso pierde vigor, hasta provocar risa en los diplomáticos cuando

pronuncia su discurso en la inauguración del Capitolio (Págs. 170—171). El Primer Magistrado no maneja un discurso político coherente ni tampoco sus acciones obedecen a una línea de acción sino que reacciona ante cada hecho según le convenga. Ahora bien, esta conducta tiene un sostén ideológico que es el cartesianismo; el Primer Magistrado lo dice en forma clara para “justificar” sus actuaciones, cuando ordena fusilar a Walter Hoffmann, que lo traiciona.

“Y habría que perseguir por tales tierras al General Hoffmann, cercarlo, sitiarlo, acorralarlo, y al fin, ponerlo de espaldas a una pared de convento, iglesia, o cementerio y tronarlo” ¡Fuego! No había más remedio. Era la regla del juego Recurso del método”. (P. 121).

El que parodia a René Descartes a través de la novela es el Primer Magistrado, esto para justificar su conducta arbitraria. Recordemos que el cartesianismo surge en Francia como forma de justificación de las injusticias de la época (S. XVII), por parte de la burguesía.

El académico también es cartesiano, éste es un representante de la tradición, de la burguesía francesa: El mismo académico justifica las arbitrariedades del Dictador con una cita de Descartes:

“Había casos en que la severidad era necesaria pensaba el Académico, bien lo habría dicho Descartes. Los soberanos tienen el derecho de modificar en algo las costumbres...” (P. 26).

Otras partes del texto (P. 112, P. 121, P. 124, P. 193, P. 298, P. 319) hacen alusión directa al pensamiento cartesiano, en estos casos lo hace el Dictador parodiando dicho discurso.

En el siguiente texto, el Primer Magistrado parodia a Descartes cuando está asilado en el consulado de los Estados Unidos, y lo quitan del poder:

“Y a la vez, esa prodigiosa capacidad de prestar una atención sostenida, acusosa, excesiva, a cosas que aparecen, que se descubren, que se agrandan sin mudar de forma, como si su contemplación equivaliera a agarrarse de algo, a decir: “Veo, luego soy” y puesto que veo existiré más cuánto más vea, afincándome en permanencia, dentro y fuera de mí mismo.

Ahora me enseña el agente consular una rara colección, de raíces, esculturas, de esculturas—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 oras vivas, ora fósiles— que dice el yanki haber recogido a lo largo de míticas andanzas por las costas del continente” (P. 285).

El texto anterior consta de dos grandes partes, un primer párrafo en que se establecen tres aspectos en que se parodia a Descartes y un segundo párrafo, en que se extiende uno de los aspectos parodiados hacia un ejemplo concreto.

Es importante anotar que este segundo párrafo, a su vez, es una parodia a la conferencia de Alejo Carpentier sobre “El surrealismo”, que está filmada, pero aún no se ha publicado el texto escrito, Carpentier nos habla en esta conferencia de su nueva manera de ver lo latinoamericano, que la aprendió en el movimiento surrealista. “Ver lo bello en lo cotidiano, en lo primogenio” (6).

La primera idea que se parodia es el proceso de la duda metódica, planteada en *El discurso del método*. Esta duda metódica se lleva a cabo por medio de un proceso para el encuentro de la verdad.

Aunque la parodia es un doble que no necesariamente es opuesto, aquí se da una parodia de oposición; puesto que Descartes plantea la duda al inicio del proceso y en la novela la duda se da al haber finalizado el poder del Primer Magistrado cuando él duda, ya no para iniciar algo sino de su propia realidad presente y pasada.

El segundo aspecto de la parodia es a la referencia que se hace del “Pienso, luego existo...” con (Veo, luego soy). Y puesto que veo, existiré más cuanto más vea. Aquí el texto carpenteriano trasciende el texto cartesiano ya que el “Pienso...” alude a la intuición intelectual y “veo” hace que se incluya lo estético, lo artístico que se presenta como fenómeno (7). El segundo párrafo es casualmente la extensión de esta parodia que consiste en ver las cosas con otros “yo”, que en este caso es la visión estética.

El tercer aspecto que se parodia es la idea de Descartes de que “en el encuentro de uno mismo está la verdad” y dice el Dictador “afincándome en permanencia, dentro y fuera de mí mismo...” Y esto es lo que se lleva a cabo en el último Capítulo de la novela, un volcarse, un volver a sus raíces es lo que hace el Dictador, vive como “si estuviera ‘allá’”; en sus costumbres culinarias, y lo que es también importante, se informa de lo que allá pasa, espera el periódico de “allá”.

El Primer Capítulo tiene solo un epígrafe y una parte:

“...mi propósito no es el de enseñar aquí el método que cada cual debe seguir para guiar acertadamente su razón, sino solamente el de mostrar de qué manera he tratado de guiar la mía” (8).

Este Capítulo plantea en forma sincrética la trama de la novela con sus conflictos y la posición que en torno a éstos asumen los diferentes personajes, como es el caso de El Académico, quien desde su primera aparición se ubica dentro de la clase conservadora francesa, el oficialismo cultural francés.

El Dictador por su parte, parodia un discurso racionalista cartesiano que maneja a través de todo el texto.

La parodia del epígrafe muestra los diferentes "recursos" para mantenerse en el poder. Uno de los textos paródicos del Capítulo es cuando se establece la diferencia entre toda la "metodología" que implica el aprender a tirar para un europeo, y los "recursos" que utiliza el latinoamericano. Es la diferenciación entre lo científico y lo empírico. Véase en el texto correspondiente como lo plantea el Primer Magistrado a su barbero.

"Alabo la compostura y disciplina de un pueblo donde un joven de modesto origen puede, por sus virtudes y labiosidad, alzarse al plano de los militares que antes de disparar un cañón, saben, por cálculos y logaritmos, cuáles habrían de ser la trayectoria y alcance de un obús. Mis artilleros, por lo general, determinan el alza y ángulo de una pieza por el método empírico —aunque milagrosamente eficaz en algunos casos, hay que reconocerlo— de "tres manos arriba y dos a la derecha, con dedo y medio de rectificación, hacia la casa aquella del techito punzó... "¡Fuego!" (P. 15).

Por medio de esta parodia se introduce el paralelismo: América—Europa (Francia), que se da a través de todo el texto para mostrar nuestra identidad e insertarnos dentro de la cultura universal, tesis esencial en la poética carpenteriana.

Es importante el significado de esta relación; América—Europa con respecto a la identidad latinoamericana, recuérdese que Europa y muy concretamente París fue para América Latina la metrópoli cultural, hasta la Primera Guerra Mundial, (hecho que se plantea de forma evidente en esta novela).

A primera vista podría afirmarse que nuestra definición surge al compararnos con Europa. Y es así porque en Latinoamérica en general, lo que se hace es una relectura, una parodia del discurso europeo, sumado lo indígena, lo africano, y otros aluviones migratorios. Y esta mezcla social, ideológica y cultural que se ha dado en América a partir del descubrimiento es una identidad mestiza.

Esto se plantea en el texto referente a la obra *Chantecler*, en donde esta palabra: "Chantecler"

cobra otra significación al ser utilizada en América Latina, así se llaman muchos prostíbulos:

"Anatole France: talento indiscutible, pero hartó sobrestimado fuera de Francia. Además, su especticismo sistemático no conduce a nada... Chantecler: rara cosa. Éxito y fracaso. Audacia a la vez genial y desafortunada, pero que quedará como intento único en la historia teatral... (El Académico ignora que de unos años a esta parte, diez mil taguaras y casas de putas, en América, llevan el nombre de Chantecler... (P. 21).

En esta parodia se da también la ironía.

Recuérdese que la parodia es crear un doble, que no signifique lo mismo, pero que tampoco sea necesariamente opuesto al original. Otra forma en que se parodia esta idea es por medio del lexema "mostrar", cuando se relata como el Primer Magistrado piensa, conoce, actúa y se interesa en diferentes aspectos de su país, de París, de La Habana y de Estados Unidos, como la pintura (P. 17), la vida sexual (P. 14, 17), su problema de alcoholismo (P. 18), su escaso conocimiento musical (P. 18, P. 19), sus hijos y sus dedicaciones (P. 19), sus referencias a la lectura (PP. 20—21) (que no eran, según la cultura oficial, lo mejor), y otros aspectos.

Veamos por ejemplo:

"—Dame algo". El Doctor Peralta abre mi pequeño escritorio de Boule, y saca una botella de Ron Santa Inés, con su etiqueta de caracteres góticos en paisaje de cañaverales. "Esto es vida" —sobre todo después de la noche de anoche. "Al señor le dio por las religiosas" "Y a ti por las negras" (P. 18).

Esta es una muestra de dos rasgos del Primer Magistrado que se mantienen a través de esta novela: por una parte, el abuso con las bebidas alcohólicas y por otro, sus gustos sexuales.

El epígrafe del Capítulo Segundo dice así:

"...tan empecinado está cada cual en su criterio, que podríamos hallar tantos reformadores como cabezas hubiese" (9).

Este epígrafe se parodia a través de las cuatro partes de que consta el capítulo, cuando se plantean las diferentes posibilidades de sustitución del Primer Magistrado. Por ejemplo la parodia de: "podríamos hallar tantos reformadores" se da mostrando las diferentes alternativas de sustitución como los golpes de estado de los militares, tal es el caso de Ataulfo Galván:

"Además, la Compañía no corría riesgo alguno, pasara lo que pasara, puesto que el General Ataulfo Galván, al al-

zarse, habría tenido el inteligente cuidado de anunciar a las agencias, de prensa que ahora como siempre, hoy como mañana hic et nunc, tanto en las etapas de la lucha armada como después del "seguro triunfo" — ¡qué riñones, mi hermano!— del movimiento por él encabezado, los bienes, propiedades, concesiones y monopolios, de las empresas norteamericanas, serían salvaguardados". (P. 37).

El otro militar que aparece es el Capitán Becerra (PP. 72—75—76). El otro sector de poder que socava la estabilidad del Primer Magistrado es el universitario, del que surgen dos grupos diferentes: uno "seudodemocrático", encabezado por el profesor Luis Leoncio Martínez, ideólogo liberal, concertaba sus creencias de libertad, mezclada con teosofía e interesado en fenómenos metafísicos, era abstemio, vegetariano, militante y profesor en la Universidad de San Lucas. Planteaba como alternativa la vuelta al orden constitucional y democrático. (PP. 50—71). El otro grupo que surge de la universidad es el comunista, encabezado por El Estudiante (PP. 50—52); y es el que logra derrocar el Primer Magistrado. El Estudiante es un personaje simbólico. Se conoce poco de él: no se llega a saber si su apellido es Alvarez, Alvaro o Alvarado" (10).

La otra alternativa surge del pueblo mismo, liderado por el escultor Miguel Estatua (P. 79).

Las partes Segunda y Tercera no tienen epígrafe, la Cuarta Parte tiene el siguiente epígrafe:

"Por cuerpo entiendo todo aquello que puede llenar un espacio, de tal manera que cualquier otro cuerpo quede excluido de él" (11).

La parodia al epígrafe anterior se da al establecerse una especie de juego semántico con el lexema "cuerpo" al ser sustituido, a nivel semántico, por "cuerpo militar"; al establecerse que no caben dos "cuerpos militares" (dos instancias de poder) en un mismo país. Esta parodia se plantea en forma clara en el siguiente texto en que se cita al General Foch:

"En abril se dieron los primeros asaltos a las avanzadas del Surgidero de La Verónica, obligando a las tropas enemigas a atrincherarse en los suburbios de la ciudad. "Ahora se hace realidad la sabia observación Foch" —decía el Primer Magistrado citando una autoridad francesa para picar a Hoffmann—: Cuando de dos adversarios, una renuncia a la ofensiva, cava trincheras y se hunde en la tierra" (P. 66).

Dentro de la lógica del Primer Magistrado el "recurso" que cabe es matar a Atáulfo Galván con el cual se da la primera manifestación de oposición con su levantamiento.

La Quinta Parte del Capítulo tiene este epígrafe:

"Los soberanos tienen el derecho de modificar en algo las costumbres" (12).

Este consta de un sujeto, "Los soberanos", y un predicado, "tienen el derecho de modificar en algo las costumbres". Este predicado es el que se parodia, de forma irónica (P. 13) cuando se narran las modificaciones que lleva a cabo el Primer Magistrado. Por ejemplo cuando altera el resultado de las elecciones utilizando depresión. Los resultados de las elecciones no varían en "algo", varían en lo medular ya que el 90 % vota a favor del Primer Magistrado, por temor.

El Capítulo III tiene el siguiente epígrafe:

"Todas las verdades pueden ser percibidas claramente, pero no por todos a causa de los perjuicios" (14).

Aquí la parodia se da en el lexema "verdad". El Primer Magistrado crea una imagen parcial de él mismo: en París; unas verdades se conocían, pero en este capítulo se conoce otra: *el ser genocida*. Ello se conoce por la prensa francesa, puesto que el fotógrafo francés Garcin publica las fotos que había tomado del genocidio de la prensa y del ocurrido en Nueva Córdoba. La segunda parte del epígrafe se parodia, entonces, al no haberse percibido la faceta de genocida del Primer Magistrado. El académico justifica esta característica del Dictador:

"Al fin, necesitado de alivio en su zozobra, el Primer Magistrado, luego de consultarlo con Peralta, se presentó inesperadamente en la casa del Ilustre Académico, que tantos favores le debía. Allí en el umbroso apartamento con vista al Sena... encontró el Presidente una afectuosa acogida, una comprensión, una lucidez, que lo conmovieron. El Poder entrañaba tremebundas obligaciones— afirmaba el amigo" (P. 98).

Y continúa el Académico reconfortando al Primer Magistrado con diferentes argumentos, citas y referencias a otros autores para al final incitar en el Dictador todo un discurso (Ver P. 98—99) soslayando su genocidio.

La Sexta Parte no tiene epígrafe y en la Séptima está el siguiente epígrafe:

"...cuando mucho nos estimamos mayores nos parecen las injurias" (15).

Este epígrafe engloba todo el Capítulo; puesto que a través de él se manifiesta la disconformidad

y el efando del Dictador por el rechazo de que fue objeto por parte de sus amistades, a causa del genocidio que dirigió en Nueva Córdoba, y en este "sentirse enjuiciado", por algo justo, consiste la parodia.

Cuando los alemanes toman París, el Dictador manifiesta su malestar ante "las injurias", al aparentar disfrutar de esta derrota; aunque, como se sabe, él admiraba a Francia, era su modelo en aspectos culturales, científicos, etc. En el siguiente texto se plasma este sentimiento del Dictador:

"Y a Francia le vendría bien un sacudimiento, una terapéutica de emergencia, un shok, para sacarla de un auto-suficiente letargo. Harto engreída necesitaba una lección. Demasiado rectora del mundo se creía aún, cuando, en realidad, agotadas sus grandes energías, habría entrado en una fase de evidente decadencia" (P. 109).

En la Octava Parte, cuyo epígrafe es el siguiente:

"Mejor es modificar nuestros deseos que la ordenación del mundo" (P. 16).

La parodia es por oposición al epígrafe; porque el Primer Magistrado trata de modificar el mundo y no modificar sus deseos, el Primer Magistrado actúa en esta parte del texto de acuerdo con esas dos normas. Con respecto a la música (P. 119) él sigue admirando a los cantantes tradicionales como Caruso y Titto Rufo; aunque se hubieran dado cambios en la música como con Deboussy.

A pesar de realizar sus deseos, él busca justificarse y lo hace parodiando a Descartes, cuando mata a Walter Hoffmann (P. 121).

Peralta parodia el epígrafe al plantearle una alternativa al Dictador: olvidarse de su deseo de poder o disfrutar del mundo y sus placeres, que es lo que le sirve de la realidad.

"Y ahora Peralta, que volvía de las oficinas de la Western Union y viéndome levantado aún acaso meditabundo, me preguntaba: "¿Por qué no manda todo eso al cuerno y se queda aquí disfrutando de lo que tiene? Plata no le falta. ¡Cuántas botellas por bebernos! ¡Cuántas mujeres por tirarnos! "¿Y si me quitaras aquello, qué sería yo, qué me quedaría?" (P. 131).

El Capítulo IV, cuyo epígrafe es el siguiente:

"...qué veo desde esta ventana sino sombreros y gabanes que pueden vestir espectros o bien fingidos hombres que sólo se mueven por medio de resortes?... (17).

Es el más amplio de todos los siete capítulos, consta de cuatro partes a través de las cuales se pa-

rodia el mismo epígrafe. La Décima y Décima Segunda Partes tienen epígrafes, la Novena, Décimo Primera y Décimo Tercera no.

En la Novena Parte, al ir huyendo el General Walter Hoffmann con los hombres que le quedaban, después del levantamiento, se hunde en las arenas movedizas de la zona del país que se llama Las Tembladeras. La parodia al epígrafe se da al describirse en el texto el momento en que él se hunde y sus seguidores lo ven, la imagen que se transmite de estos hombres es de espectros que actúan no como seres humanos integrales sino movidos por un rencor, un deseo de venganza:

"...una sogá... Una reata... Una correía... Sáquenme de aquí... Pronto... Una sogá... Una reata... Una cabuya "Pero los hombres que rodeaban la charca, silenciosos, cejudos, contemplaban el muy demorado, harto demorado, naufragio de su jefe, con expectante calma. —" ¡Muérete, cabrón!"— dijo, casi en voz baja, un cabo a quien Hoffmann, años antes, había abofeteado en castigo de una respuesta irrespetuosa. —" ¡Muérete, cabrón!"— dijo, alzando el tono, un sargento a quien Hoffmann había negado un ascenso, algún tiempo atrás... — ¡Muérete, cabrón!"— le respondía el coro griego" (P. 137).

Esta imagen espectral se reafirma al llamarlos el narrador coro griego. No sólo los militares actúan por intereses; esta misma actitud se da en el caballo del Dictador: Olofernes (P. 142) al decir que lo quiere porque le da cerveza, un elemento material externo.

En la Décima Parte se continúa la imagen de los personajes como "espectros"; estos son caracterizados por uno o dos aspectos que actúan no por convicción sino por presiones externas (resortes).

Por ejemplo, en la descripción del auge que tiene la ciudad a nivel comercial se hace énfasis en los maniqués de las tiendas (P. 148). La ciudad pasa de ser horizontal a ser vertical y de ser "conocida" a ser "desconocida" por los habitantes, porque las calles angostas no permiten ver (conocer) la parte superior de los edificios. Hay un desajuste.

"...se fue transformando muy pronto en una Ciudad Invisible. Invisible, porque pasando de ser horizontal a vertical, no habría ojos ya que la vieran y conocieran" (P. 149).

Esto implica toda una connotación de ambiente fantasmal, el mismo Dictador lo percibe:

"...el Primer Magistrado se angustiaba a veces ante la modificación del paisaje visto desde *las ventanas* del Palacio" (P. 151).

El subrayado es nuestro para enfatizar la formación parodial de esta imagen.

Los personajes se presentan mediante acciones aisladas y por medio de éstas es que se les conoce. Se presenta en bloque como cuando se ponen de moda las casas "modernas", de estilo romano, Chambord o Stanford White y dejan abandonadas las de estilo colonial, sólo porque se quería la novedad (P. 150). Los personajes, en general, son seres movidos por resortes y no por la reflexión. Así lo muestra el mismo Primer Magistrado cuando escoge el estilo del Capitolio y el escultor de la estatua de la República, no por lo que a él le guste, sino por no provocar en el pueblo una reacción negativa (P. 157). La cual es una acción motivada por un elemento externo: el pueblo.

La imagen espectral, a que se refiere el epígrafe, fe, se muestra, cuando se da el auge económico, a raíz de la Primera Guerra Mundial. Se describe como proliferan los cambios en la ciudad: surgen mejores tiendas, pequeñas industrias, urbanizaciones, se introducen nuevas bebidas y nueva música entre otros cambios. Pero como dice el epígrafe son fingidos, falsos, ficticios (y en esto consiste la parodia) porque no corresponden a un auge económico generado por la economía del país, sino porque esa coyuntura histórica permitió una prosperidad ficticia, fue un auge muy rápido:

"Las tiendas se ampliaban en una noche, amaneciendo con vitrinas nunca vistas, donde unos maniqués de cera, otra novedad— celebraban las primeras comuniones, presentaban trajes de novia... Unas máquinas hacedoras de melcochas, instaladas en los portales de la vieja albóndiga Real, asombraban a los transeuntes..." (P. 148).

En la Onceava Parte se parodia el epígrafe de dos formas, una al presentarse diferentes bloques de personajes como imagen de "fingidos hombres que sólo se mueven por medio de resortes" que son: a) los pobres, el pueblo que aunque se diera una prosperidad asombrosa, siempre seguían comiendo igual, esto movía a los estudiantes, los intelectuales y los agitadores a unirse en un sordo movimiento de oposición (P. 161) b) Los habitantes de la ciudad de Olmedo (P. 164) que son tomados, solo por puro formulismo, y por interés (resorte) de quedar bien con Estados Unidos. c) Un tercer bloque es el de los del buque alemán cuyos tripulantes son apresados en una finca, estos disfrutaban de su cautiverio (P. 164); ya que no querían estar en guerra. Lo que demuestra, en parte, que los pueblos no son los que están en guerra sino que son llevados por los intereses de los diferentes grupos en el poder. d) Y un cuarto bloque constituido por el Cuevo Diplomático, en la inauguración del

Capitolio, y su reacción ante el discurso del Primer Magistrado, que es elocuente:

"Pero Peralta sentido es puesto de secretario, diferente a la audiencia para observar mejor el Cuerpo Diplomático, había visto el codazo dado por el Embajador de Francia al brazo del Embajador de Inglaterra, cuando sonara aquello del *Arcajeta*. Al aparecer el *estilóbato*, el codazo al Embajador de Inglaterra había repercutido en el costado del Embajador de Italia; del *estillista*, del *Erecteo al Hipias*, los codazos habían corrido, en serie, de embajador a encargado de negocios de ministro consejero a agregado cultural hasta el descarnado costillar del Agente Comercial Japonés, que, medio dormido pues no entendía el idioma..." (P. 172).

Otra forma en que se parodia es dando la imagen del epígrafe, cuando el Primer Magistrado ve un hombre por la ventana:

"El Primer Magistrado miraba por la ventana un confuso panorama de andamios, de construcciones, que pronto se poblarían de obreros" (P. 174).

En la Décimo Segunda Parte, se dan dos parodias al epígrafe: una en que se presentan los Ministros (P. 177) en bloque actuando, en este caso hablan para apoyar al Primer Magistrado en la furia desatada por la bomba que le pusieron.

Y la otra cuando se parodia el epígrafe en su totalidad, al describirse por medio de un "close-up" (18) cómo el Primer Magistrado percibía el mundo en el momento en que estaba perdiendo la vista (19) y el poder. La parodia se inicia con la descripción de un comienzo de la ceguera sufrida por el Dictador, que le hace ver las cosas como vitrales góticos. Dice el texto "y así, como figuras de vitral gótico, miraba cada mañana"... (P. 182) hasta aquí se parodia la primera parte del epígrafe (que veo desde esta *ventana*). El Dictador es el medio para parodiar a Descartes, él es la ventana).

La Segunda Parte del epígrafe se parodia mediante la descripción de los diferentes grupos que van a su despacho, cada mañana, a darle informes acerca de lo que acontecía en el país y lo hacen para congracarse con el Presidente (fingidos hombres).

En este texto se describen varios grupos de "fingidos hombres".

1. "los Hombres del Color reglamentario —éste de azul y negro, el otro en blanco y oro, el tercero, de guerrera amarillo—arena", que eran los torturadores de las cárceles.
2. Los espías "(los hombres del Escuchar y del Mirar, los Asomados, los Didores, los Esparcidos, los Comediantes..." que cantaban al Presidente

sobre la corrupción de sus subalternos, los negociados con el estado, etc.

En la Décima Tercera Parte se lleva a cabo el carnaval, con sus disfraces, bailes y alegría. El carnaval, es en sí una parodia a la realidad, es un fingir ser otro ser u otra cosa, son hombres, mujeres, niños jugando fingir, obsérvese parte del texto parodiado:

“Eran días de anochecer para amanecer y de amanecer para anochecer y en que las cofradías tradicionales remozaban, con rafia y plumas de garza, collares de hechiceros, trajes de diablos, tiburones de cartón, serpientes de resortes, hombres—gavilanes, hombres—caballos, hombres—tascas... (P. 207).

En la Décima Parte se parodia el siguiente epígrafe:

“muchas cosas que, aunque pueden parecernos sumamente extravagantes y ridículas, no dejaban de ser generalmente recibidas y aprobadas por otros grandes pueblos” (20).

Esta parte del capítulo relata las diferentes costumbres y usos que se fueron adquiriendo, y otros sustituyendo como resultado de la nueva situación económica, que se dio en el país del Dictador, cambiando así su identidad y fisonomía.

Se fueron transformando los nombres de los “barrios” y “potreros” de nombres que tenían como “El cánuco dellazarino”, “Finca Guachinanga”, que al urbanizarse pasaban a llamarse “Bagatelle”, “Westside”, o dichos nombres en su contexto geográfico originario sí eran coherentes, en cambio en el latinoamericano extravagantes. También, la música norteamericana penetra en todo el país (P. 148). El ron se sustituye por el whiskey (P. 148). Los automóviles Ford circulaban en calles planeadas para carretones, caballos y carricoches (P. 150). La corrida típica, se fue sustituyendo (P. 150). El paisaje de la ciudad cambia por las nuevas edificaciones (P. 151).

Las extravagancias y la ridiculez a que hace alusión el epígrafe con respecto a diferentes culturas, la parodia El Primer Magistrado, en forma clara, cuando Peralta le propone que se le diga a Rodín que esculpa la estatua de la República que iría en el Capitolio y dice así:

“Ese era el hombre”— “No Rodín, no... gran escultor quien lo duda! —cuando se ciñe a la realidad... Pero nos dispara un segundo Balzac y salimos jodidos por los cuatro costados... Si lo rechazamos, quedamos en ridículo allá; y si lo aceptamos sería cosa de irse del país” (P. 155).

Y así, consecutivamente, se parodian diferentes cosas, que en una nación son normales y en otras pueden ser ridículas. Por ejemplo la sugerencia de un escultor de apellido Bourdelle, hecha por Ofelia, para que se hiciera cargo de la escultura del Capitolio. (P. 156). El Dictador ironiza con la connotación de dicho apellido.

La desproporción de la República es tal (P. 158) que puesta en el Capitolio nunca nadie pudo verle el rostro, por el tamaño excesivo de la figura, “que extraviaba su cabeza en las alturas de una cúpula cuya columnata circular sólo era visitada dos veces al año por los obreros encargados de limpiarla...” (P. 158). Esta es otra forma de parodiar la relación que plantea Descartes entre manifestaciones culturales y diferentes contextos.

El epígrafe de la Décima Segunda Parte es el siguiente:

“...hay algo como un muy poderoso y astuto engañador que usa de todas sus mañas para tenerse constantemente engañado” (21).

La parodia de este epígrafe se da con el texto que se refiere al Estudiante. El Dictador está confuso, aunque él mostraba tener bajo control a sus oponentes, pero había algo que le desconcertaba: el Estudiante. Cuando se muestra esta incertidumbre en el Dictador es que se produce la parodia:

“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 te 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 su mecanismo, que el Mandatario no acertaba a explicarse”. El subrayado es nuestro. (P. 185).

El Capítulo V consta de tres partes y tiene por epígrafe un breve pensamiento de Descartes tomado de *Meditaciones Metafísicas*.

“...soy, existo, esto es cierto. Pero... ¿por cuánto tiempo? (22).

Este epígrafe conlleva una connotación apocalíptica, en la cual se da la parodia a través de todo el Capítulo. En este se establece una doble parodia con el Apocalipsis de la Biblia.

La palabra “apocalipsis” tiene su origen en el género judaico, este género se dio en períodos de persecución a este pueblo y conlleva un discurso

subversivo de ruptura ante la opresión. La parodia se da por medio de signos que son indicios del discurso apocalíptico. Esta es la "Apocalipsis" del Primer Magistrado, ya que en este Capítulo se da su derrota, aunque aquí no huye, ni deja el poder, es su ocaso.

El primer indicio de su próxima derrota se da en comentarios periodísticos unos en el *New York Times* y otros como el periódico *Liberación*, que denunciaban las barbaries del régimen.

"Después aparecía una pormenorizada información acerca de los más recientes atropellos cometidos por la policía, con nombres de víctimas y nombres de agentes. Venía luego un sólido análisis de las últimas huelgas, sacándose conclusiones prácticas de sus éxitos y sus errores. Y, en páginas centrales, esto era lo peor una enumeración tan exacta en sus detalles, fechas y cifras, que se debía sin duda, al conocimiento de documentos tenidos en el mayor secreto— de los más ocultos negocios realizados por el Presidente, sus ministros, generales y allegados, en los últimos meses. —Hay un Judas entre nosotros—" gritó el Primer Magistrado, con indignados aspavientos" (P. 217—P. 218).

Véase como la invocación que hace el Dictador de Judas connota el acercamiento a un final.

En esta Décimo Cuarta Parte se inician las huelgas bananeras (P. 222) y las de los mineros (P. 223), y la huelga general. Lo que es subversión, como en el género apocalíptico.

La décima Quinta Parte abre con la siguiente noticia: "había aparecido un caballo muerto en el colector principal de agua potable de la ciudad", lo cual traería pestes a todos los pobladores, pero el caballo cuando lo fueron a sacar era de madera. El caballo recuérdese, es un signo de malos augurios en la apocalipsis de la Biblia, se describen en estos cuatro jinetes que presagian con siete trompetas: sangre, fuego, una enorme bola de fuego, el mar convertido en sangre, humo en la tierra, langostas comiéndose la vegetación, guerras, muerte, hambre, etc.

El epígrafe de Descartes se parodia, como se dijo antes, al irse dando las diferentes catástrofes como en el siguiente texto:

"En tranquilizar los ánimos se estaba cuando se declaró un tremendo incendio de llamas rojas —demasiado rojas— en un almacén de tabaco situado en los suburbios" (P. 228).

Luego aparecen esquelas funerarias de funcionarios que gozaban de excelente salud (P. 228) y así sucesivamente hasta llegar a la Décimo Sexta Parte en que se llega a la crisis económica, que se define con una palabra que está relacionada con muerte

(y que de hecho es de connotación apocalíptica) "moratoria" como lo dice el mismo texto:

La traquimaña, la mala fe, la trampa, la fullería aliada a la insolvencia, se amparaban en la mágica ensalmadora —algo sepulcral— palabra Moratoria" (P. 245).

Luego se hace referencia a la muerte con mal augurio por la proliferación de varias funerarias "apretando un cerco de mala sombra en torno al Palacio Presidencial" (PP. 252—253).

Hasta que el mismo Director parodia esta connotación, de augurio apocalíptico, al enumerar todos los elementos de este presagio. Véase el texto parodiado que es elocuente:

"...yo dije siempre que aquella campaña de Rumores, las falsas epidemias, el caballo de madera en el acueducto, las amenazas de muerte, las calaveras enviadas por correo, en fin, yo siempre dije que... —"Y ya que habla de muertos" dijo Peralta, rompiendo el estrépido de voces subidas unas encima de las otras—" "lo más inesperado, lo más insólito, es lo que cuenta la Mayorala: todo el personal de la funeraria se ha sumado al movimiento" (P. 256).

Esta connotación, que se da en epígrafe de Descartes, de fugacidad existencial con una carga semántica apocalíptica, se manifiesta en forma de parodia, como se ejemplifica arriba, a través de todo el Capítulo, incluso el narrador destaca el significado (por lo apocalíptico) de su discurso:

"—Los Mercaderes del Templo suspiraba, bíblico, el Primer Magistrado" (P. 246).

El epígrafe de la Décimo Quinta Parte, de este Capítulo V, hace alusión al miedo, al espanto y su utilidad en la acción:

"No considero que el miedo o el espanto puedan ser loables o útiles... (23).

En tres textos concretamente se parodia dicho epígrafe. Uno, en el monólogo del Primer Magistrado cuando está sentado frente al Estudiante (P. 236). El otro, cuando se plantea el miedo que inspira el Dictador (P. 238) y un tercero, cuando se estalla una bomba que asusta al Estudiante y al Presidente (P. 243).

En la Décimo Sexta Parte se parodia el siguiente epígrafe:

"...hay mayor honra y seguridad en la resistencia que en la fuga" (24).

Esta es una de las secuencias narrativas más significativas del texto *El recurso del método*, en lo

que respecta al epígrafe y la forma en que se parodia, ya que casualmente la forma en que se parodia el epígrafe, en esta parte, es lo que se da en todo el texto: el Dictador toma el discurso cartesiano como recurso en su discurso, para actuar, y así justificar las atrocidades que hizo para poner resistencia y no abandonar el poder. (Como se esbozó arriba).

El epígrafe se refiere a la "resistencia" que se debe oponer ante una agresión. El Primer Magistrado ante la inminencia de su derrocamiento opone resistencia tal como lo propone Descartes.

Pero la resistencia que opone es un genocidio. Esta parodia demuestra cómo el Dictador convierte un discurso que plantea Descartes en *Pasiones del Alma* en un homicidio:

"Cerrando las avenidas avanzan ahora, lentamente, pausadamente, policías y soldados en filas apretadas, largando una descarga de fusil a cada tres pasos. Y ahora corren, huyen, las gentes despavoridas, dejando cuerpos y más cuerpos y otros cuerpos más en los pavimentos, arrojando banderolas y pancartas, tratando de meterse en los zaguanes de forzar las puertas cerradas, de saltar a los patios interiores, de levantar las tapas de las cloacas y las tropas avanzan, despacio, muy despacio, disparando siempre, pisando a los heridos que yacen en el piso, o rematando, a culata o bayoneta al que les agarra de las polainas y hatos; y, al fin, luego del crescendo y dispersión de la turbamulta, quedan las calles desiertas otra vez" (P. 263).

Esta resistencia se parodia con dos connotaciones: la resistencia por medio de la fuerza, como en el ejemplo anterior, y la resistencia mental del Dictador ante su caída:

"...Y ahora, sintiendo en la silla presidencial, rodeado de sus gentes, celebraba la victoria: "Ya verán cómo mañana se abren todas las tiendas y se acaban las cabronadas y mariquerías..." —Todavía queda, por ahí, algún pendejo"— decía el Mandatario —"Señores: una vez más, la hemos ganado"... (P. 264).

El epígrafe del Capítulo Sexto es el siguiente:

"...Si la partida es harto desigual más vale optar por una honrosa retirada o abandonar el juego antes que exponerse a una muerte segura" (25).

La parodia de este epígrafe es contraria a la significación originaria del mismo, ya que casualmente lo que tiene que emprender el Primer Magistrado es una partida deshonrosa y paradójicamente fue a la vez como una muerte para él.

Este discurso paradójico se entreteje a través de las dos partes del capítulo. La primera es cuando el Dictador opta por retirarse, aceptando la protec-

ción de los Estados Unidos, aún estando en su contra. Recordemos que la burguesía del país y los Estados Unidos habían planeado su caída y él no tenía con quien luchar por mantenerse en el poder:

"Me acojo al amparo de la Embajada de los Estados Unidos"— Ni pensarlo —dice el tenista—: "Habría motines frente al edificio: Manifestaciones. Desórdenes. Una situación insostenible. Lo único que puedo hacer es darle asilo en nuestro consulado de Puerto Araguato. Allí estará usted bajo la protección de nuestros marines. Mi gobierno está de acuerdo" —"Me llevará usted en su auto..."— Lo siento, pero no puedo exponerme a que nos hechen plomo por el camino —"Es que no hay trenes... la huelga..." —digo, con voz que empieza a quebrarse en espasmos de saliva mal tragada" (P. 271).

El Presidente tuvo incluso que huir llevando solo dos camisas, un pantalón, dos corbatas y tres franelas. Huye como prisionero, como él lo dice "entre hoyos llenos de agua cuyo hedor a podredumbres no alcanza en mi *celda rodante*, a pesar de los alientos de quirófano que en ella reinan" (P. 273). Incluso cuando llega a casa del Agente Consular, toma una biblia y lee una parte, la cual se cita en la novela, lo que se cita es casualmente una situación deshonrosa de abandono, que es como se siente el Dictador en su partida (PP. 277—278). El Agente Consular también lo trata con irrespeto, con lenguaje supuestamente no adecuado para un expresidente (P. 282).

En la segunda parte del capítulo se parodia la última parte del epígrafe, es decir, la única alternativa que le queda al Dictador sino deserta o busca una honrosa retirada: *una muerte segura*. La parodia queda clara en el siguiente texto del Primer Magistrado:

"—Cuán lejano, remoto, casi inalcanzable *mañana*— destinada a sacarme de aquí como mercancía de contrabando, como ataúd de muerto en hospital de ricos, de donde había sido el amo de hombres, destinos y haciendas" (P. 290).

Incluso la última oración alude a la forma deshonrosa, en que éste partiría después de haber tenido "honra", por su posición, no por sus actos.

La Décimo Octava Parte del Capítulo Sexto tiene por epígrafe un texto de la obra de René Descartes *Tratado de luz*:

"...puede ocurrir que, habiendo escuchado un discurso cuyo sentido haya sido perfectamente entendido por nosotros, no podamos decir en qué idioma fue pronunciado" (26).

Este texto se parodia de cuatro formas: una en que la parodización se centra en el lexema "discurso". Descartes plantea en el epígrafe anterior que dado un discurso equis y que este haya sido comprendido por el destinatario (o destinatarios), puede que no se sepa en qué idioma fue pronunciado. O sea, que lo que cobra mayor relevancia es el discurso y esta idea es la que se parodia al establecerse una comunicación entre el Agente Consular y Elmirita, por medio del discurso artístico (musical), debido a la igualdad del origen racial.

"...Y pasa ahora a un Saint Louis Blues, del mismo Andy, que tiene el poder de alborotar a la Mayorala, poniéndola a bailar —y acaso muy bien, puesto que sus pasos y contos se ajustan magníficamente a los ritmos de una música para ella desconocida. "Es que lo llevan en su sangre" —dice el sureño" (P. 289).

Y luego la Mayorala se le acerca al Agente sensualmente en forma casi pulsional, motivada por la música. Otro aspecto para tomar en cuenta en esta parodia es la lengua materna del Agente Consular que es el inglés y la de la Mayorala el español.

La segunda parodia que se establece es con respecto al discurso utilizado en el mundo diplomático.

"...Hice notar al Agente Consular que el calificativo de Hijo de Puta resultaba algo salido de tono para quien hace apenas cuarenta y ocho horas era el Primer Magistrado de una nación libre y soberana, que por sus antecedentes heroicos, sus grandes hombres, su historia, etc., etc. —"Se me fue la lengua por culpa del Santa Inés" —dijo el agente consular llevándome la copa" (P. 270).

Aquí se rompe el discurso diplomático de las dos partes: una a nivel de lenguaje por parte del Agente Consular, como se dijo arriba, y por otra parte se rompe la costumbre del Dictador de embriagarse solo en forma privada y aquí lo hace con un representante diplomático, se desinhibe.

Una tercera forma de parodización se da en el momento en que el Agente Consular se enfrenta al Dictador, cuando le dice que no haga un discurso que no corresponda a su realidad, al comentarle:

"No se cante tangos con letra de Réquimen" (P. 292).

El Capítulo VII consta de cuatro partes, su epígrafe se parodia sólo a través de las tres primeras, la cuarta es una especie de epílogo al texto de esta novela.

"Y resolviéndome a no buscar más ciencias que la que pudiese hallarse en mí mismo..." (27).

El Primer Magistrado huyó a París, llega al París de postguerra. En donde inicia todo un proceso de volcarse sobre sí mismo como persona, en su diario vivir con costumbres latinoamericanas. En este escudriñamiento de su cultura, de su yo, consiste la parodia de este capítulo al texto cartesiano.

En el Dictador se gesta este proceso de interiorización por la pérdida de identidad que se da en él, al ser despojado del poder, como se plantea en la Vigésimo Primera Parte.

En la Décimo Novena Parte la parodia se da por medio de monólogos, uno que se refiere a la soledad en que terminaron sus días diferentes Dictadores Latinoamericanos como Estada Cabrera, Porfirio Díaz, Guzmán Blanco, Rosas, etc (P. 307). Y otro que es casi una completación en donde lo sensorial cobra significación para su existencia:

"Aquí, mirando lo que miro, me encuentro en el Gran Detenimiento de las Horas, fuera de época, acaso en días de reloj de sol o de reloj de arena, y, por ello librado de cuanto me ata a las fechas de mi propia historia, me siento menos derribado de mis caballos de bronce, menos bajado de mis zócalos, menos monarca desterrado, menos actor descenso más identificado con mi "yo" profundo con ojos aún hechos para mirar, con pálpitos que vienen de los fondos de una vitalidad todavía puesta en deleitosa alerta ante algo que merezca, bastante preferible (siento, luego soy) a la de un fingido vivir en la tonta ubicuidad de cien estatuas pasadas en parques municipales y patios de ayuntamientos" (P. 309).

En la Vigésimo Primera Parte se parodia el epígrafe al darse en la familia del Dictador todo un revivir las costumbres de su país. En lo que respecta a la organización de su vida, el Dictador espera todos los días el periódico de "allá" (PP. 318—322). Sus preocupaciones están orientadas hacia los problemas de "allá". También en este mismo capítulo se relatan todos los preparativos, los antecedentes a una suculenta comida latinoamericana, que tiene gran significación dentro del texto, ya que es el momento en que Ofelia saca sus propias raíces, se identifica con ellas y disfruta de ellas. Esto nos demuestra que ni ella ni el Dictador ni el Cholo Mendoza, los tres de un mayor a menor grado, a pesar de su influencia y la "formación europea" podrían evadirse o negar sus raíces de identidad, aunque por supuesto tuviera rasgos culturales europeos.

Este volverse sobre sí mismo engloba no solo una introspección en el Dictador sino también un volcarse y valorar su cultura.

La Mayorala Elmirita es la que hace posible esa comida, es ella quien la busca, y la prepara. Elmirita, representante del pueblo. El pueblo es para Car-

pentier el mayor depositario de las costumbres de un país:

"...Y empezó a vivirse, allí bajo techo de pizarra, en latitud y horas que eran de otra parte y de otra época... La mañanita se llenaba de un olor a café recio, colado en media de lana, endulzado por un melado de caña que la zamba conseguía a un costado de La Madeleine" (P. 138).

Y así consecutivamente el Dictador reflexiona sobre diferentes aspectos de sus creencias como lo religioso (PP. 324—325). Hasta que en la Vigésima Primera Parte ya se da todo un aislamiento del mundo exterior como lo plantea el siguiente texto parodiador:

"...Pasaban los meses en desalojos de castañas por fresas y fresas por castañas, árboles, vestidos o árboles desnudos, verdes y herrumbres, y el Patriarca, cada vez menos interesado por las contingencias exteriores, iba reduciendo, limitando, cerrando, el ámbito de su existencia. Aquel año se celebraron las Pascuas, en la mansarda, con villancicos nuestros, de Forruco y pandero, recién grabados por la Víctor. Navidades de lechón, ensaladillas de lechuga, rábano y vino tinto, hallacas y turrone de España a la usanza de "allá" (P. 330).

Vemos cómo se da esta parodia, oscilando entre la limitación del Primer Magistrado a un ámbito eminentemente personal, y la vivencia cotidiana de las costumbres de su país. Por medio de esta parodia se concreta una identidad del Dictador en que el mestizaje (28) es la forma más precisa de definirla. En cuanto a la celebración de las Pascuas es importante anotar que quien tiene por costumbre celebrarla así es la clase alta, el pueblo no tiene el poder adquisitivo para esto, por lo que utilizan elementos más vernáculos.

La Vigésima Primera Parte tiene por epígrafe un texto de Descartes que hace alusión al problema de identidad:

"...esos insensatos se empeñan en hacer creer que son reyes siendo unos pobres, y que, estando desnudos, se visten de oro y de púrpura" (29).

Para el Dictador, su principio de identidad es el poder, y con esta connotación es que se parodia el texto. Lo que se plantea a través de todo el texto de la novela, en torno a la identidad del Dictador, es casualmente esto, incluso Peralta le propone la alternativa de dejar el poder, sugiriéndole que de todos modos el tenía mucho dinero para vivir con todo lujo el resto de su vida, y el Dictador le responde que sin el poder él qué sería, qué le quedaría (P. 131).

El Dictador se disfrazaba para aparentar ser un buen gobernante utilizando "recursos" para mantenerse en el poder, hasta que se enfrenta consigo mismo y con la realidad, cuando está sin el poder y frente a la muerte. El Dictador quiso pasar a la historia oficial, lo cual se manifiesta en su deseo de aparecer en el Larousse a la hora de su muerte:

"De todos modos, para que quede en la Historia, debo pronunciar una frase a la hora en que me lleve la chingada. Una frase. La leí en las páginas rosadas del Pequeño Larousse: "Acta est fabula" (P. 338).

lo cual no logra; ya que no se le entendió lo que dijo, a la hora de morir (P. 338).

La parodia se enfatiza al finalizar el capítulo, cuando está muerto el Dictador y lo visten con frac y la banda presidencial, que ya no correspondía a lo que él era en este momento:

"Sobre el espaldar de una silla esperaba el último frac que se hubiera mandado a hacer en vísperas de su enfermedad, ya demasiado ancho para su cuerpo enflaquecido. Pero esto facilitaría la tarea de ponérselo— con ancha banda encarnada que, por tan largos años, hubiese sido el emblema de su Investidura y Poder" (P. 339).

Esta parte concluye con una cita de Descartes "La enredadera no llega más arriba que los árboles que la sostienen" (30), que cumple la función de epílogo, no sólo por su posición sino también por su doble connotación, de esta parte y de la novela.

El Primer Magistrado no pudo sostenerse más en el poder ya que no tuvo quien lo sostuviera (los árboles) ni los Estados Unidos, ni los militares de su país, ni la burguesía, esto es con respecto a la novela en general y con respecto a la Parte es que su cuerpo ya era muy viejo para seguir viviendo.

Como dice Ariel Dorfman:

"El Primer Magistrado es tan vulnerable como el país que creía gobernar. Mucho más vulnerable, según hemos de ver. Sin el poder americano, no podía atracar en la sociedad y la cultura de su pueblo, sin fuerzas vitales y masivas propias para poner en la balanza ese poder no aguanta ni se prolonga más allá de lo que son las conveniencias de los auténticos propietarios del emporio" (31).

El capítulo concluye con el siguiente epígrafe:

"1972... arretez—nous encore un peu à considérer ce chaos..." (32).

Este no es parodiado, sino que su función dentro del texto es producir en el lector una especie de pausa para que éste reflexione sobre el caos que se relata en este texto. Incluso el hecho de que este

sea el único de los epígrafes en francés, refuerza la connotación de corte, de pausa, que implica el epígrafe.

CONCLUSION

A través de la parodia de ciertos postulados de René Descartes, se establece un contraste entre la cultura europea (muy concretamente la francesa) y la latinoamericana.

El Dictador manifiesta una gran admiración por la cultura francesa, aunque tras esta admiración, de tono reverente, se da una gran ironía, que muestra una actitud de rechazo de ciertas actitudes de los franceses, representadas en *El recurso del método* por "El Ilustre Académico". En este personaje se muestra el tema de la decadencia europea a la que Carpentier se refiere ya en 1941 en la revista *Carteles*: "El ocaso de Europa".

En contraste con lo francés representado por El Académico se presenta Latinoamérica, continente nuevo, del porvenir: "las revoluciones... (son) crisis de adolescencia, escarlatinas y sarampiones de pueblos jóvenes, impetuosos, apasionados, de sangre caliente, a los que era preciso, a veces, imponer una cierta disciplina" (p. 20). Esta disciplina es la del pensamiento cartesiano, representante en *El recurso del método* del francés y por extensión del europeo, razonamiento alejado de la idiosincrasia latinoamericana cuyo razonamiento obedece más a lo intuitivo y espontáneo que a lo racional.

Inicialmente parece que en dicha novela se presenta una visión negativa de la identidad latinoamericana, en cuanto que se describe con insistencia las características menos favorables de su idiosincrasia: la violencia, la irreflexión. Esta posición tiene un objetivo en la novela; que América Latina tome conciencia de sí misma, que defina su posición en la cultura occidental y dentro de ella afirme su autenticidad como lo plantea El Estudiante; a su paso por París:

"Pero si una nueva toma de conciencia de sí mismo—el drama de la existencia puesto dentro y no fuera de sí misma había llevado al hombre a analizar en función de valores que lo sustraían a los terrores primordiales, gigante extraviado, tiranizado por quienes, semejantes a él, infieles a sus promesas, habían creado nuevos tótems, menos hados, templos sin altares, cultos sin sacralidad, que era necesario echar abajo" (P. 325).

El orden impuesto por el Dictador que a través del texto de la novela, se fundamenta en las repetidas alusiones a reglas y principios cartesianos; se impone mediante la represión y el engaño. Este or-

den se mantiene por cierto tiempo en el país; pero acaba en el caos más absoluto, mostrándose así la no vigencia de dichas reglas en Latinoamérica.

La inserción de las reflexiones cartesianas en *El recurso del método* tienen un objetivo para Carpentier: el mostrar cómo el rígido razonamiento cartesiano, mal usado, puede conducir a los peores excesos.

Si René Descartes propone a través de su discurso un método para penetrar en la verdad de las cosas (el orden del universo) y sobre sí mismo, el Dictador a través de la parodia de dichas reflexiones, recurre a éste para ocultar la verdad, la autenticidad del hombre latinoamericano y a su contexto, lo que lo conduce a él y a su universo al caos; como se manifiesta por medio del epígrafe del Epílogo:

"...arretez—vous encore un peu á considérer ce chaos..." (P. 341).

Descartes

CITAS

La edición con que se trabaja en este trabajo es:

- (1) Alejo Carpentier. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. España. Siglo XXI editores. 2da. edición, 1981 (P. 17).
- (2) Carpentier, Alejo. *El recurso del método*. Méjico. El siglo XXI editores. 12 da. edición. 1974.
- (3) Julia Kristeva. *Le texte du roman*. París, Mouton. 3era edición. 1974 (PP. 12—13).
- (4) Severo Sarduy. "El barroco y el Neobarroco". En *América Latina en su Literatura*. México 2da. edición, 1974 (PP. 176).
- (5) Alejo Carpentier *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo* (P. 50).
- (6) Tomado de la película de Carpentier sobre "El surrealismo" que se pasó en París 1982 auspiciado por la Embajada de México.
- (7) Las dudas con respecto al cartesianismo fueron aclaradas en forma amplia por Licenciado Guillermo Coronado, profesor de la Universidad de Costa Rica Sección de Lógica y Epistemología. Su especialidad es la física cartesiana.
- (8) Las citas de la obra de René Descartes fueron tomadas de las obras completas publicadas por Charles Adams y Paul Tannery. Este epígrafe fue tomado de la obra de René Descartes: *El Discurso del Método*. Primera parte. (A. T. VI, P. 4).

- (9) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *El Discurso del Método*, Sexta Parte, (A. T. VI, P. 61).
- (10) El hecho que no tenga un nombre preciso, lo priva de individualidad. El Dictador le da la libertad. Lo ve de nuevo en París en Notre Dame, antes de tomar el tren para ir a Bruselas a la primera Conferencia Mundial contra la Política Colonialista e Imperialista.
- (11) Epígrafe tomado de René Descartes: *Meditaciones Metafísicas*. Segunda meditación. (A. T. P. 20).
- (12) No fue posible ubicar dicho epígrafe.
- (13) Entendemos por ironía cuando un lema se emplea con la connotación opuesta a su significado original.
- (14) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Principios de Filosofía*. Primera Parte No. 50 (A. T. IX B).
- (15) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Pasiones del alma*. Tercera Parte. Art. CCII.
- (16) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Discurso del Método*. Tercera parte (A. T. VI. P. 25).
- (17) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Meditaciones metafísicas*. Segunda Meditación. (A. T. P. 25).
- (18) Recurso tomado del cine e incorporado a la escritura, y sobre todo en el texto de la novela.
- (19) Cfe. P. 82.
- (20) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Discurso del método*. Primera Parte. (A. T. P. 10).
- (21) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Meditaciones metafísicas*. Segunda Meditación. (A. T. P. 19).
- (22) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Meditaciones metafísicas*. Segunda Meditación. (A. T. P. 21).
- (23) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Pasiones del alma*. Tercera Parte Artículo CLXXVI.
- (24) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Pasiones del alma*. Tercera Parte. Artículo CCXI.
- (25) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Pasiones del alma*. Tercera Parte, Artículo CCXI.
- (26) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Tratado de la luz*. (A. T. XI P. 4).
- (27) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Discurso del método*. Primera Parte. (A. T. VI P. 9).
- (28) En el capítulo III de esta Primera Parte se ahondará en este aspecto como definidor de nuestra identidad.
- (29) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Meditaciones metafísicas*. Primera Meditación. (A. T. IX P. 14).
- (30) Epígrafe tomado de la obra de René Descartes: *Discurso del método*. Sexta Parte. (A. T. P. 70).
- (31) Ariel Dorffman. "Entre Proust y la Momia Americana: *Revista Iberoamericana*. Vol. XLVIII, No. 114-115, Pennsylvania, Enero-junio 1981, P. 121.

BIBLIOGRAFIA

- Backtine, Mikhail. *Problems of Dostoyevsky's poetics*. United States of America. Ardis. 1973 (PP. 249).
- Bueno, Salvador. *De Merlin a Carpentier*. Cuba. Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977. (PP. 239).
- Carpentier, Alejo. "El ocaso de Europa". *Carteles*, número 51, Diciembre 1951.
- _____. *El recurso del método*. Méjico. Siglo XXI editores, 2da. edición, 1974.
- _____. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Siglo XXI, editores, España. 2da. edición, 1981 (PP. 251).
- _____. *Letra y Solfa I* (Visión de América). Buenos Aires, Nemon, 2da. edición, 1976. (PP. 136).
- _____. "Les points cardinaux du roman en Amérique Latine", *Le cahier* No. 6, París. Noviembre 1931. (PP. 19-28).
- _____. *Razón de ser*. Editorial Letras Cubanas, 1980. (PP. 91).
- _____. *Tientos y Diferencias*. Cuba. Contemporáneos, 1966. (PP. 101).
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. París Bordas, 1965 (PP. 189).
- _____. *Le passions de L'Ame*. París. Librairie Philosophique Jurin, 1970. (PP. 242).

_____. *Oeuvres Completes*. Publiées par Charles Adam et Paul Tannery.

Fernández, Moreno César (Coordinador). *América Latina en su literatura*. México, Siglo XXI, 2da Edición. 1974 (PP. 494).

Hart, Armando "Identidad cultural de América y el Caribe". *Cultura y Sociedad* en América Latina. París. Unesco. 1981 (PP. 154-170).

Kristeva, Julia. "Ideología del discurso sobre la literatura" *Comunicaciones No. 18* España. Serie Littérature et Ideologie. Traducción: Socorro Thomas. Octubre, 1972. (PP. 121-155).

_____. *Le texte du roman*. Paris. Mouton, 3era edición. 1979. (PP. 208).