Supremul magistrat sau recursul la putere

Rodica GRIGORE

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: rodica.grigore@ulbsibiu.ro

The Supreme Magistrate or the Power as Reason of State

Latin American literature of the 20th century is fascinated (sometimes, even obsessed!) with the image of the dictator and the significance of dictatorship. This fact can be easily explained the taking into consideration that the South American continent was, for decades, under the rule of pitiless presidents whose mythical figures became in time part of many narrative discourses authored by the most important writers of this specific world. That is what outstanding authors such as Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos or Gabriel García Márquez did in their famous novels: "Mister President" (1946), "I the Supreme" (1974) and "The Autumn of the Patriarch" (1975). In his turn, the Cuban writer Alejo Carpentier publishes in 1974 a masterpiece of the genre: "El recurso del método" ("Reasons of State" in the English translation. The book's central character, The Magistrate, half real and half mythical, expresses all the aesthetic and political tensions of Latin America (signifying the inner conflicts of a pre-modern country) and also establishes an exquisite literary and textual relationship with many other characters or situations created by the authors of the "Boom" generation.

Keywords: Latin-American fiction, 20th century novel, dictatorship, dictator, imagination, history.

Președinte, patriarh, dictator

Numărul romanelor dedicate de scriitorii latino-americani temei dictaturii și imaginii dictatorului a crescut rapid, mai ales după publicarea, în 1946, a cărții lui Miguel Ángel Asturias, *Domnul Președinte*. Și, chiar dacă astăzi, unele dintre ele sunt, poate, mai dificil de citit din cauza abundenței detaliilor strict istorice sau a aluziilor la evenimente politice mai greu de interpretat pentru cititorul contemporan, toate aceste creații au impus nu doar subiectul, ci și tipologii de care literatura europeană se apropiase destul de rar și doar sporadic. Însă, printre toate titlurile reținute azi doar de istoria literaturii latino-americane – iar Angela B. Dellepiane, între alți cercetători ai fenomenului, a înregistrat nu mai puțin de douăzeci de astfel de romane apărute în doar câteva decenii[1] – există și câteva capodopere. Desigur, cea dintâi este chiar *Domnul Președinte*, de menționat fiind că autorul, Miguel Angel Asturias, a avut și el câteva modele, mai ales *Tirano Banderas*, de Ramón del Valle-Inclán sau *Amalia*, de José Marmol (text apărut în 1851 și considerat de către majoritatea criticilor ca fiind cel dintâi de acest gen).

Apoi, în anul 1974, Alejo Carpentier publică romanul *Recursul la metodă*, iar Augusto Roa Bastos, *Eu, Supremul*, pentru ca după numai un an să apară *Toamna patriarhului*, de Gabriel García Márquez. Toate sunt construite în jurul figurii unui dictator, aducând, deci, în prim plan problema dictaturii și reluând, astfel, o preocuparea care era prezentă în literatura latino-americană încă din secolul al XIX-lea.

Desigur, tema și preocuparea sunt legate de realitatea istorică a Amercii Latine, căci dictaturile, se știe, au marcat acest continent de la afirmarea independenței țărilor de aici și până în perioada contemporană. În acest sens, Carpentier scria, în *Istoria*



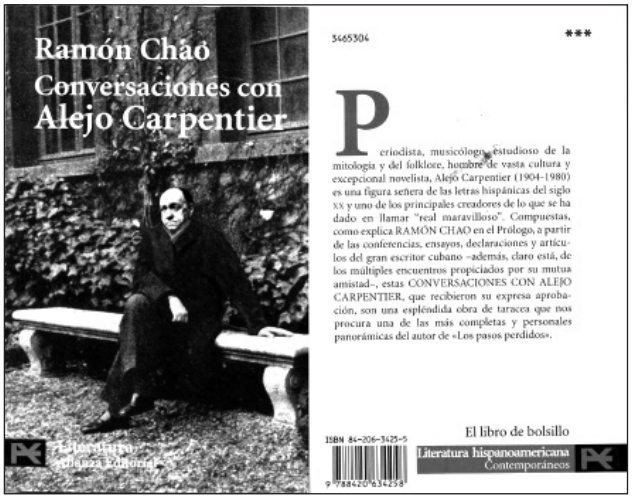
neromanțată a „Recursului la metodă”, o excelentă prefață a autorului la traducerea în limba română a cărții: „În romanul *Recursul la metodă* am încercat să zugrăvesc portretul-tip al Dictatorului latino-american, pe baza trăsăturilor caracteristice ale câtorva dintre dictatorii continentului, considerați ca deosebit de reprezentativi pentru fauna căreia îi aparțin. Aș putea spune cititorilor mei români că se află în fața unui roman istoric și neistoric, totodată. Neistoric pentru că țara unde se petrece acțiunea s-ar putea situa în orice loc din zona Caraibilor sau din America Centrală, ba chiar și din nordul Americii de Sud. Neistoric pentru că Dictatorul pe care îl prezint aici și al cărui nume nu se pronunță, nu a existat exact, așa cum este înfățișat în carte... Și totuși roman istoric, pentru că tot ce se povestește în carte s-a petrecut în realitate într-o țară sau alta a Continentului sau din zona Caraibilor, în perioada cuprinsă între jumătatea veacului trecut și anii 1930-40 aproximativ, epocă în care acțiunea se subțiază odată cu bătrânețea și decăderea Demnitarului răsturnat de la putere.”[2]

Gerardo Gómez Michel consideră chiar că discontinuitatea proiectelor naționale ale statelor sud-americane ar reprezenta un exemplu de continuitate, câtă vreme lupta pentru putere, răsturnările neașteptate ale regimurilor democratice și instalarea la conducere a unor tirani a fost o constantă în mai toate țările de aici. În acest context, *Recursul la metodă* poate fi citit „și ca o rescriere critică a istoriei Americii Latine în general, prinsă mereu, așa cum și acum este, între negații și contradicții, paradoxuri și situații aparent inexplicabile”[3] – sau, în orice caz, imposibil de conceput în Europa. Tema diferenței dintre Lumea Nouă și cea Veche reapare, așadar, în opera lui Carpentier, de astă dată îmbrăcând o altă formă artistică și fiind pusă în relație directă cu domeniul istoriei. Analizând romanul istoric contemporan, Germán Gullon afirma că diferența între romanul istoric și istorie nu constă în caracterul faptelor relatate și nici în narațiunea ca atare, ci în configurarea specifică a discursului literar, care tinde să-și asume evenimentele istorisite subordonându-le propriului discurs. Desigur, în romanul acesta, Carpentier adoptă, în numeroase pagini, detașarea specifică istoriografiei, datele istorice și aluziile la anumite personaje istorice confirmă acest lucru, chiar dacă nu ele reprezintă centrul de greutate al textului. Însă în acest fel se constituie o imagine simbolică ce a fost asemănată cu maniera de a picta a lui Diego Rivera sau David Alfaro Siqueiros, „unde figura dictatorului, înțeles și reprezentat ca fenomen istoric, apare în prim plan, ca pentru a oculta întregul trecut și a se proiecta asupra întregului prezent.”[4] Seymour Menton consideră că orice roman este, cel puțin dintr-un punct de vedere, istoric, deoarece în grad mai mare sau mai mic, fiecare autor surprinde în felul său mediul social și cadrul general al unei evoluții care nu poate fi numită altfel decât istorică. Criticul va ajunge, așadar, la concluzia mai veche a lui Anderson Imbert, în conformitate cu care „roman istoric poate fi numit doar acela care prezintă o epocă anterioară celei în care autorul însuși trăiește.”[5] Numai că, urmând aceste definiții, în cazul lui Carpentier Menton include în categoria romanelor istorice doar *Împărăția lumii acesteia, Secolul luminilor* și *Harpa și umbra*, însă nu și *Recursul la metodă*...

Interesant este, apoi, faptul că Alejo Carpentier, deși are în mod clar în vedere tematica și determinarea istorică, folosește, în *Recursul la metodă*, procedee specifice parodiei și, în plus, deformează realitatea – urmând exact modelul realului miraculos pe care îl teoretizase în 1949. În plus, Carpentier elaborează și un epilog, datat 1972, stabilind legătura cu prezentul și sugerând un sincretism de un tip aparte al textului care poate fi, deci, citit drept sinteză a unor fapte reale, a metodelor autorităților latino-americane, a structurilor politice și economice, dar și a violenței atotstăpânitoare, a spaimei induse în rândul oamenilor simpli, a corupției și revoltelor care nu rezolvă mai nimic.

Preocuparea pentru descoperirea esenței realității latino-americane și încercarea de afirmare a adevăratei identități a acestei lumi stabilesc o relație mult mai profundă decât s-ar putea crede la început exact cu primele texte publicate de Carpentier, dar și cu teoria realului miraculos. De aici rezultă „dezintegrarea progresivă a personajului”[6] și reducerea sa treptată la statutul de antierou, includerea în text a numeroase meditații aparent străine temei majore a cărții, dar mai ales structura romanului, construit ca veritabil labirint în care cititorul trebuie să-și găsească singur punctele de reper. *Recursul la metodă* devine, așadar, meditație asupra relației dintre istorie și ficțiune, dintre identitate și putere, dintre scriitura literară și rescrierea istorică.

În acest context, trebuie să ținem seama că așa numitul „roman al dictatorului” menține o complexă relație contestatară cu însăși realitatea latino-americană, cu formele numeroase pe care le poate îmbrăca puterea politică și descoperă noi modalități artistice de abordare



a urmărilor istorice pe care fenomenul dictaturii le are asupra societății în diferite state ale continentului. Căci dictatorul poate fi tiran, *cacique, caudillo*, președinte sau patriarh, el nefiind un simplu prototip social construit în maniera personajelor din romanul realist european, de pildă, ci transformându-se într-un efort al autorilor latino-americani care abordează aceste aspecte de a rescrie, interpretând, astfel, poate pentru prima oară adecvat, însă fără a utiliza mijloacele istoriografiei, ci pe cele ale literaturii, chiar părți ale istoriei sud-americane.

Dictatorul lui Carpentier este numit, simbolic, Primul Magistrat – și se consideră pe sine însuși Statul, neexcluzând dintre prerogativele sale pe acea de a fi și reprezentantul prin excelență al clasei privilegiate care, astfel, are nevoie de puțini alți purtători de cuvânt pe parcursul textului. De aceea, autorul însuși îl desemnează drept „protagonistul cu două fațete", fiind atât expresia puterii statale, cât și a pactului neocolonial. Doar treptat cititorul observă că, folosindu-se de aceste două aspecte, Primul Magistrat se transformă și în reprezentantul puterii coercitive și al autorității represive. Sigur, scriitorul a avut în vedere, după cum singur mărturisea, o perioadă bine definită din istoria Americii Latine, însă modalitățile de care se folosește pentru a o reda au darul de proiecta totul la dimensiuni universale. De altfel, e cunoscută declarația lui Carpentier cu privire la modul în care s-a inspirat din realitate pentru a construi figura Primului Magistrat: „Dictatorul din acest roman este exagerat de atașat culturii franceze și nu de cea mai bună calitate, ca Guzmán Blanco și Porfirio Díaz, și, la fel ca ei, are o casă la Paris și moare în acest oraș. Ambianța familială este cea a lui Leónidas Trujillo, cu o fiică și fii pe care nu-i interesa soarta nefericită a patriei unde se născuseră."[7]

Realitatea istorică devine doar un punct de plecare, scriitorul reorganizând, restructurând și reconfigurând datele certe, căci iată ce spune Carpentier: „Pentru a-l crea pe acest dictator, am vrut să fac ceea ce se numește în general un portret-robot. Deci, am pus alături mai mulți dictatori latino-americani și i-am însumat într-unul singur. [...] De aceea, ingredientele personajului meu ar fi: douăzeci la sută din Chapita și Estrada Cabrera, cincisprezece la sută din Porfirio Díaz și, poate, un cinci la sută din Guzmán Blanco."[8] Lucrurile pot fi privite din această perspectivă pentru că, dincolo de determinarea cronologică, istoria dictatorilor latino-americani se repetă, nuanțându-și unele aspecte sau evidențiind altele, noi, pe tot parcursul drumului spre (sau dinspre...) independență al statelor de pe acest continent.

Jocurile puterii / Jocul cu puterea

Critica literară a privit cele două romane publicate de Carpentier în anul 1974, *Recursul la metodă* și *Concert baroc*, drept forma descoperită de scriitor pentru a intensifica puterea de sugestie a elementelor care constituie așa numitul „barochism" ce i-ar caracteriza cea de-a doua parte a creației.

În plus, dacă unii critici au apreciat intenționalitatea estetică a *Recursului la metodă*, alții au evidențiat capacitatea imaginativă a scriitorului și, în relație cu aceasta, uimitoarea și impresionanta viziune de ansamblu – absurdă, uneori, în aparență, din cauza grotescului de care e dominată lumea descrisă, dar deloc mai puțin convingătoare din această cauză – care dă consistență „unei comedii umane în cheie latino-americană".[9] Dovadă că și aici Carpentier concepe romanul, la fel ca în prefața *Împărăției lumii acesteia*, drept modalitate de înțelegere a realității, a omului și a esenței unei epoci. Numai că, în *Recursul la metodă*, scriitorul demonstrează că știe perfect că, dată fiind aplecarea sa spre dominanta istorică și spre evidențierea unui asemenea protagonist, nu poate, nu are cum, nu are dreptul să se limiteze la simpla ilustrare a faptelor ori evenimentelor – deci, să rămână la formularea unei teze – ci e nevoie să sugereze el însuși, dincolo de nivelul subiectului, o structură mai profundă și semnificații superioare care țin, pe de o parte, de condiția umană

contemporană.

În linii mari, romanul este (auto)biografia unui dictator, însă autorul, pe măsură ce ne introduce, ca cititori, în universul mental al acestuia, realizează şi o interesantă sinteză a istoriei latino-americane din primele decenii ale secolului XX. Carpentier, într-un interviu acordat lui Miguel F. Roa, vorbea despre intenţia sa de a realiza „un roman picaresc axat pe figura dictatorului", explicându-şi parţial intenţia „prin dimensiunile gigantice pe care, transplantat în spaţiul latino-american, le primeşte figura unui pícaro obişnuit din literatura spaniolă a Renaşterii ori a secolelor care i-au urmat." Desigur, nu trebuie să căutăm, în *Recursul la metodă*, aventurile picareşti ale unui Lazarillo de Tormes, de pildă, câtă vreme, după cum autorul mărturisea, el însuşi nu a urmărit „atât evoluţia picarescă a personajului, cât mai degrabă dinamica picarescă a puterii absolute."[10] Căci puterea şi dorinţa de a o deţine, apoi obsesia de a nu o pierde determină construcţia acestui roman şi a protagonistului, Primul Magistrat, nouă variantă a tiranului luminat, caracterizat de o sumă de contradicţii, pe de o parte, de sensibilitate artistică, de interes real pentru cultură, dar, pe de altă parte, de o completă lipsă a oricăror scrupule, de o cruzime nemărginită, de absenţă a compasiunii faţă de cei din jurul său – pe care, în descendenţa Preşedintelui lui Asturias, îi consideră doar supuşi, iar nu semeni. Această dualitate structurală este menţinută de la începutul şi până la sfârşitul cărţii, iar celelalte personaje sunt în aşa fel construite, încât să se oglindească în personalitatea Primului Magistrat, romanul transformându-se într-un adevărat joc-labirintic de oglinzi care distorsionează în fiecare clipă perspectiva. E greu, aşadar, de înţeles ce este cu adevărat spontan şi autentic în Primul Magistrat şi cât la sută din întreg reprezintă masca pe care şi-o asumă, şi-o construieşte – şi care, evident, ajunge să-l domine, transformându-l în imagine reprezentată.

Romanul are o structură dublă, fiind împărţit în funcţie de modalitatea de a se exprima a Magistratului: un „aici" şi un „acolo", altfel spus, Lumea Nouă şi cea Veche, mai ales Parisul de care dictatorul e fascinat. Dinamica desfăşurării textului urmează acelaşi principiu, la început naraţiunea evoluând ascendent, ca expresie a ascensiunii la putere a noului conducător, pentru ca, apoi, să ia o direcţie descendentă şi să prezinte decăderea şi fuga acestuia. Totul e pus în legătură cu schema temporală care trece de la un timp determinat şi care respectă logica desfăşurării istoriei la o ruptură temporală evidentă spre final, moment în care protagonistul dă impresia că încearcă să-şi găsească refugiu într-un timp care simţea că l-ar putea apăra şi unde nu ar mai trebui să se supună nici unei legi a cronologiei.

Elementul ce dă dramatism şi tensiune acestui text este revoluţia, care îl pune în contact – şi în conflict – pe Primul Magistrat cu Studentul, reprezentantul tinerilor care ar putea schimba ceva într-o lume coruptă şi condusă prin inducerea spaimei în rândul populaţiei derutate. Numai că acesta e prea încrezător în utopiile care au marcat şi ele cam prea des istoria – şi realitatea – latino-americană pentru a putea reprezenta cu adevărat o contrapondere în faţa dictatorului lipsit de morală şi de orice posibile remuşcări: „Continui cu utopiile şi socialismul tău care au eşuat peste tot? E treaba mea. Şi a multor altora. Revoluţia Mexicană a fost un eşec. De aceea am învăţat multe. Povestea din Rusia a eşuat deja. Încă nu se ştie." Cu toate acestea, Carpentier a făcut din simpla prezenţă a Studentului în romanul de faţă o adevărată profesiune de credinţă, sugerând capacitatea umană de a spera într-o posibilă schimbare, aspecte care rămâneau problematice în romanele sale anterioare. De aici şi deschiderea spre viitor despre care a vorbit o parte a criticii literare şi, mai mult decât atât, insistenţa scriitorului asupra unui personaj care, în afara faptului că este revoluţionar, reprezintă şi o imagine a artistului capabil, în anumite situaţii, ca prin arta lui să salveze lumea din faţa oricăror abuzuri. Arta este, deci, opusă ideologiei absurde şi abuzului de putere, iar artificialitatea culturii europene primeşte, la rândul ei, o replică pregnantă tot prin acest personaj – semn prin excelenţă al lumii latino-americane şi al vitalităţii sale, dar şi al autenticităţii ei profunde. Nu lipsesc însă de pe parcursul textului nici alegoriile spengleriene – evidente mai cu seamă în scenele unde ilustrul intelectual ajunge să-şi vândă scrierile chiar dictatorului pe care susţinea că-l detestă.

Modul de reprezentare a proceselor socio-istorice evoluează în proza lui Carpentier, însă scriitorul are mereu în vedere problema identităţii latino-americane. Insistenţa sa asupra importanţei procedeelor realului miraculos provine şi din această nevoie de a contribui la afirmarea esenţelor unui continent prea puţin cunoscut în realitate în Occident. Iar dacă scrierile de început ale lui Alejo Carpentier păreau a urma mai mult sau mai puţin canonul realist – căruia el îi aduce complementul miraculosului, treptat, autorul, fără a părăsi aceste strategii, mizează mult pe încă una – ceea ce dovedeşte o elaborare superioară a discursului romanesc, reprezentarea faptelor ţinând mai ales de vocea narativă implicată. Iar naratorii carpenterieni, deşi îşi focalizează atenţia asupra mai multor probleme şi adoptă mai multe tonalităţi, nu pot fi identificaţi de la un capăt la altul al cărţilor şi, încă mai important, nu sunt aceleaşi instanţe narative pe tot parcursul romanelor, tocmai pentru că, în ciuda aparentei lor implicări în unele evenimente, reuşesc să menţină o distanţă semnificativă faţă de ceea ce relatează. În *Recursul la metodă*, însă, parodia şi tehnica digresivă, reflexiile pe teme istorice care determină structura nu doar duală, ci de-a dreptul dialogică a cărţii, sunt puse mereu în relaţie cu naraţiunea la persoana întâi,

cu perspectiva care evidențiază prezentul parcă etern al faptelor – dialogismul fiind, astfel, menținut și cu ajutorul metodei și discursului carteziene. Doar epilogul beneficiază de o perspectivă cel puțin aparent detașată, fiind narat la persoana a treia, după moartea dictatorului, schimbarea punctului de vedere marcând o dată în plus imaginea de sfârșit de epocă pe care dispariția fizică a Primului Magistrat o sugerase.

Magistratul reușește să rămână la putere atâta vreme și pentru că Alejo Carpentier accentuează că acesta știa, cunoștea, intuia modul de gândire al oamenilor din jurul său, putând, în acest fel, să-i domine și să-i facă să creadă în el. De aceea, treptat, el devine „un adevărat prestidigitator al cuvântului”[11] – și poate fi interpretat exact în relație cu arta literară care este, după cum știm bine de la Borges, și una a magiei. Carpentier însuși nu procedează altfel pentru a-și determina cititorul să pătrundă în labirintul acestui roman. Adoptă și el calitățile de „prestidigitație” ale Primului Magistrat și recurge – de astă dată la nivel textual, iar nu la acela al unor simple strategii de seducție colectivă – la jocul citatelor, la aluzia livrescă și, desigur, la parodia atotcuprinzătoare care, încă din titlu, sugerează că, în anumite condiții, discursul poate fi înlocuit printr-un recurs...

Menționam anterior marea întâlnire a Primului Magistrat cu Studentul, moment care, dincolo de contrastul dintre personaje și de ideologia fiecăruia, nu e altceva decât o punere în scenă a unui excelent spectacol de *commedia dell'arte*, căci protagoniștii întâlnirii se transformă în adevărați actori, improvizând replici și interpretând roluri arhetipale, pe care, însă, le tratează, fiecare în parte, în manieră caricaturală, punctul culminant fiind de-a dreptul paroxistic: „-Pot să plec? -Du-te dracului! Și pregătește epitaful: *Aici se odihnește cel ce a murit de tâmpit.* Studentul se ridică. Primul Magistrat făcu un gest de despărțire, nevrând să rişte să-i întindă mâna, de teama unei sfidări: <Nici nu ştii cât regret. Un tânăr atât de curajos ca tine. Și ce-i mai rău e că te invidiez. Dacă aș avea vârsta ta, aș fi alături de ai tăi. Dar tu nu ştii ce înseamnă să cârmuiești o țară ca asta>.” Magistratul admite, în mijlocul unor decoruri ad-hoc alcătuite – amănunt neîntâmplător și, sigur, borgesian! – din oglinzi numeroase că a trăit toată viața într-un univers al aparențelor, asemănător, deși la alt nivel, cu peștera platoniciană, dar și cu momentul în care, în *Împărăția lumii acesteia*, Carpentier descria sinuciderea lui Henri Cristophe: „Imaginea Primului Magistrat dispăru într-o avalanșă de cristale sparte. Oglinda care o reflecta, etajerele, tabourile, căminul dispăruseră într-o grămadă de tencuială, sticlărie spartă. [...] Acum se pipăia, ca să vadă dacă mâinile nu i se pătau de sânge. Fața, mai ales, pentru că îl interesau foarte mult femeile.”

Imediat, jocul aproape anamorfotic al perspectivelor reflectate determină o serie caleidoscopică a imaginilor



inversate ale celor doi, iar dialogul lor este precedat de mai multe sintagme pe care un narator – acum altul decât vocea care se făcuse auzită până în momentul respectiv – le reproduce la nivel tipografic ca și cum ar fi replicile pe care cei doi nu le rostesc, însă care le înregistrează, fie și doar pentru sine, gândurile cu privire la celălalt: „Și într-o tăcere abia întreruptă de ciripitul vreunei păsări ce răsuna în palmierii din curte, se înfiripă un dialog în contrapunct, ce nu se desprindea de pe buze ca să devină sonor. Amândoi se priveau: Nu ştie cât de bine își joacă rolul/ pare mai degrabă poet de provincie decât orice altceva/ absolut „în situația”/ celor ce sunt premiați la Jocurile Florale/ veșminte frumoase cu paiete/ costumas de la *The Quality Shop*/ față ca un fund de copil mic/ obraji de fetiță/ pare mai alb în fotografii; o dată cu vârsta se reîntoarce la origini/ nepieptănat, cravată strâmbă ca să-i dea stil...”

Dar, ca și cum toate aceste efecte teatrale n-ar fi fost de ajuns, spre finalul acestei scene mai apare un amănunt: o intervenție străină de toate cele menționate până acum comentează totul, punând între paranteze, ca niște *aparte*-uri teatrale, o serie de comentarii cu privire la schimbul de replici dintre cele două personaje: „-De ce mă urâți atât de mult dumneavoastră?... Studentul, dându-și seama cu prisosință de acest <dumneavoastră> al strategiei verbale a celuilalt/ *îmi vorbește în stilul lui Voltaire, când povestește că <<a avut onoarea să converseze cu o indiancă aproape goală>>...*/ răspunse cu glasul cel mai blând și calm ce-i veni pe buzele intimidate: <nu vă urăsc pe dumneavoastră, Domnule.> <Dar faptele grăiesc>, spuse Puternicul fără să ridice tonul: <bombele nu sunt puse pentru servitorii din palat.>”

Acest joc al vocilor și strategiile de-a dreptul baroce nu face decât să evidențieze treptata dezintegrare existențială a Primului Magistrat, fapt care sugerează că tirania, orice tiranie, ca și metodicul discurs fără de limite al dictatorului, sunt menite a se sfârși. Tragic,

fără îndoială, chiar dacă şi acea scenă va avea, pe lângă ironia pe care Carpentier nu o putea rata, numeroase accente teatral-baroc-miraculoase: „Primul Magistrat îşi pregătise cu grijă scenografia. Îmbrăcat cu o sobră redingotă paspoalată cu mătase – cravată roz pearl şi o decoraţie la butonieră – stătea cu spatele la marea fereastră cu geamuri translucide ce se deschidea spre curtea centrală a palatului, în spatele mesei sale de lucru, în aşa fel încât lumina să cadă pe chipul vizitatorului. [...] Acum Protagonistul alegoriilor revoluţionare – şi Studentul se gândea la nişte desene de Georg Grosz, la nişte schiţe de Masreel – era acest individ pe care-l avea în faţă cu redingotă şi pantalon reiat, cu un ac de cravată cu perlă şi mirosind a parfumuri scumpe, lipsindu-i doar jobenul strălucitor ca marcă distinctivă şi ţigara de foi înfiptă între colţii ascuţiţi, pentru a simboliza, aşezat pe saci de dolaric are existau în realitate, cu toate că se aflau în depozitele unei bănci elveţiene, Spiritul Burgheziei."

Fascinaţia literaturii

Problema capacităţii cuvântului uman de a spune sau, dimpotrivă, de a ascunde adevărul care marchează acest roman prefigurează în mod strălucit excelenta realizare la acest nivel din *Harpa şi umbra*, unde Cristofor Columb, aflat pe patul de moarte, va vrea să spună tot. Adică, tot adevărul. Şi va sfârşi prin a spune ceea ce oamenii pot lua ori înţelege ca adevăr – o formă de istorie-istorisire sau, altfel spus, tocmai ceea ce nu poate fi echivalat cu adevărul... Sugestia aceasta este prezentă încă din *Recursul la metodă*, dacă avem în vedere preocuparea tiranului de a spune, nu neapărat de a face, de a trăi prin cuvânt, iar nu prin faptă – şi, implicit, ţinând seama de modul în care înţelege el existenţa, de a ascunde adevărul, iar nu de a-l afirma: „Nu vreau mituri, spunea Primul Magistrat în faţa realităţii crescânde a Studentului, al cărui presupus – necunoscut – chip i se năzărea, în fiecare dimineaţă, între fereastra biroului şi telurica prezenţă a Vulcanului Tutelar. Nu vreau mituri. Nimic nu circulă atât pe continentul ăsta, ca miturile. Montezuma a fost răsturnat de mitul mesianic-aztec al Omului-cu-Faţă-Palidă-ce-avea-să-vină-din-Răsărit. În Anzi a dăinuit mitul Dumnezeului Inca, încarnat în Tupac Amaru, care a luptat vitejeşte cu spaniolii. [...] Şi acum apare aici mitul Studentului, regenerator şi pur şi omniprezent. Trebuie să sfârşim cu Mitul Studentului!"

În acest fel, în chiar nivelul enunţării se dezvăluie conştiinţa scriiturii înţeleasă ca organizare ficţională care, desigur, are capacitatea de a deschide porţile adevărului, fapt ce sugerează punerea în discuţie a însuşi conceptului de ficţiune, privit acum de Carpentier nu drept ceea ce se opune adevărului sau realului, ci drept acel element care facilitează posibilitatea de a părăsi formele consacrate de percepere a realităţilor multiple care caracterizează existenţa umană – şi literatura. Acest aspect de care scriitorul cubanez este preocupat acum apăruse, de altfel, şi în *Secolul luminilor*, atunci când Esteban-Odiseu îşi asuma rolul relatării faptelor.

Adevărul, în acest roman, nu mai poate fi nicidecum redus la amănunte sau obiecte brute ale realităţii transcrise în literatură pe baza principiului mimetic, ci reprezintă un spaţiu mult mai larg, în care imaginaţia are rolul său – deloc de neluat în seamă. Mecanismul de efectivă destabilizare a categoriilor tradiţionale este accentuat în *Recursul la metodă* prin saturarea textului cu naraţiuni aparent independente, cu digresiuni sau cu reflexii care intensifică tocmai demersul de punere în discuţie a relaţiilor „naturalizate" dintre discursul literar şi realitate – dar neapărat cea latino-americană. Discursul realist clasic era un spaţiu unde lucrurile şi reprezentările aveau o esenţă comună. Această continuitate „este răsturnată de Carpentier cu scopul de a reflecta pentru prima dată în mod veridic polisemia realului"[12], puterea metamorfică a acestuia şi caracteristicile cele mai importante ale sale. Naraţiunea se materializează, deci, în numeroase transformări, impunându-se în acest fel o poetică aparte, care trebuie pusă în legătură şi cu tema istorică, şi cu figura dictatorului, dar mai cu seamă cu tentaţiile baroce ale stilului lui Carpentier.

S-a afirmat uneori că *Recursul la metodă* ar prezenta o viziune perturbatoare (prin propriile sale caracteristici negative) a realităţii hispano-americane, Carpentier descriind şi aspecte deloc, precum violenţa, falsitatea, lipsa unei gândiri teoretice sistematice. Numai că, procedând astfel, scriitorul încearcă să smulgă doar măştile artificialităţii unui spaţiu cultural ce trebuie să se afirme pe sine în ceea ce are mai bun şi mai viabil, fără a recurge, pentru asta, la modelele străine europene, fie ele şi franceze. Nici în *Secolul luminilor* atitudinea autorului nu era alta. Carpentier nu încearcă să definească negativ lumea latino-americană reală, ci să sublinieze cu mijloacele literaturii lipsa de autenticitate a celor care, asemenea acestui Prim Magistrat, au ajuns în mod nejustificat la putere – o putere pe care, apoi, n-au făcut altceva decât s-o gestioneze în folosul propriu. Ultimele cuvinte pe care le rosteşte Magistratul: „acta est fabula" („comedia s-a sfârşit") sintetizează cel mai bine realitatea unui conducător de stat care şi-a trăit viaţa în absenţa adevărului, într-o teatralitate a artificiului gratuit şi păgubos pentru toţi cei din jur. Ironia din ultimele pagini ale romanului este, tocmai de aceea, extrem de pregnantă, căci „pământul patriei îndepărtate" nu e altceva decât un pumn de nisip dintr-o apropiată grădină pariziană: „Ceea ce poate ignoră unii este că Ofelia, zicându-şi că pământul este unul şi că pământul Pământului este pământul Pământului în toate părţile – *memento homo, quia pulvis es et in pulverum reverteris* – adusese pământul sacru, păzit etern de cei patru emblematici

jaguari, dintr-un răzor din Grădina Luxembourg."

De altfel, dualismul şi tehnica contrastului semnificativ domină romanul chiar pornind de la titlu. Carpentier pune la cale, aici, un excelent joc de cuvinte de natură a servi scopurilor acestui text şi tematicii abordate. Căci el transformă, practic, titlul operei lui Descartes, *Discurs asupra metodei*, iar posibila relaţie între conţinutul romanului şi gândirea cartezianã devine evidentă prin intermediul unei serii de reflexii cu privire la alte scrieri ale filosofului francez, cum ar fi *Meditaţii metafizice, Tratat asupra pasiunilor* – care trebuie puse în legătură cu câte un capitol al acestui roman. Carpentier a afirmat că intenţia sa, procedând în acest fel, a fost să demonstreze cum rigurosul sistem de gândire cartezian, dacă e răstălmăcit, poate conduce la cele mai periculoase excese – aici, mai ales, forme ale excesului de putere.

Dar este evident şi că, prin intermediul acestei strategii textuale scriitorul transmite şi un sens mai profund, însă îl situează în subtextul romanului. Iar dacă Descartes, în *Discursul* său, propunea o „metodă" pentru a ajunge la înţelegerea adevărurilor propriei fiinţe, sintetizată prin cuvintele „Cogito, ergo sum", dar şi asupra ordinii universale, *Recursul la metodă* propune, prin intermediul strategiilor acestui protagonist mereu gata de orice, nedându-se în lături de la nimic, doar un „recurs" – la orice subterfugiu sau expedient menit să ascundă adevărul, să falsifice realitatea, să oculteze autenticitatea fiinţei şi trăirilor umane şi veridicitatea lucrurilor, toate acestea conducând la dezordine şi haos. Exact aşa cum Carpentier îşi şi încheie romanul, citând din acelaşi Descartes: „... arrêtez-vous encore un peu à considérer ce chaos..."

Note

1. Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*", în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977, pp. 65-87.
2. Alejo Carpentier, *Recursul la metodă*. Traducere, prefaţă, tabel cronologic şi note de Dan Munteanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. 5.
3. Gerardo Gómez Michel, „La novela del dictador: <summa> histórica y persistencia en Latinoamérica. Sobre la diacronía del, Primer Magistrado' carpenteriano", în *Revista Iberoamericana*, 22.1 (2011), p. 212.
4. Germán Gullon, „El discurso historico y la narracion novelesca", în Mario García Page, José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *La novela historica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiotica y Teatral de la UNED,* Cuenca, UIMP (Julio 1995), Madrid, Visor, 1996, p. 65.
5. Seymour Menton, *La nueva novela historica de la América Latina* (1979-1992), México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 73.
6. Gerardo Gómez Michel, *op. cit.*, p. 215.
7. Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998, p. 65.
8. Ibid., p. 67.
9. Maria Rosa Uria Santos, „*El recurso del método*: una exploración de la realidad hispanoamericana", în *AIH*, V (1970), p. 25.
10. Ramón Chao, *op. cit.*, p. 79.
11. Dan Munteanu, *Prefaţă*, în Alejo Carpentier, *Recursul la metodă. Concert baroc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988, p. XXII.
12. Marta Fernández Arce, „Una política del despilfarro. Deseo y narración en *El recurso del método* de Alejo Carpentier", p. 2: http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/centenariojoselezamalima/files/2010/02/marta-fernandez-arce.pdf (consultat 29 martie 2018).

Bibliography:

Alejo Carpentier, *Recursul la metodă* / Reasons of State, Traducere, prefaţă, tabel cronologic şi note de Dan Munteanu, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Ramón Chao, *Conversaciones con Alejo Carpentier* / *Conversations with Alijo Carpentier*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Angela B. Dellepiane, „Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo, el Supremo*" / Three Novels of Dictatorship: Reasons of State, the Autumn of the Patriarch, The Supreme, în *Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien*, no. 29, 1977.

Gerardo Gómez Michel, „La novela del dictador: <summa> histórica y persistencia en Latinoamérica. Sobre la diacronía del ‚Primer Magistrado' carpenteriano", în *Revista Iberoamericana*, 22.1 (2011).

Germán Gullon, „El discurso historico y la narracion novelesca" / *The Historical Discourse and Navotion in Novels*, în Mario García Page, José Romero Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, eds., *La novela historica a finales del siglo XX: actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiotica y Teatral de la UNED,* Cuenca, UIMP (Julio 1995), Madrid, Visor, 1996.

Seymour Menton, *La nueva novela historica de la América Latina* (1979-1992) / Reasons of State: An Exploration of Hispanic-American Reality, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Dan Munteanu, *Prefaţă/ Preface*, în Alejo Carpentier, *Recursul la metodă. Concert baroc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1988.

Maria Rosa Uria Santos, „*El recurso del método*: una exploración de la realidad hispanoamericana", în *AIH*, V (1970).