
REFLEXIONES EN TORNO A LA INVESTIGACIÓN EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Memorias II Congreso Internacional de Educación Artística

Investigación e Interdisciplinariedad 2015

Proyecto editorial La Esfinge, octubre de 2016, pp. 1013-1030.

ISBN: 978-958-59709-0-8

**Literatura histórica y enseñanza de las artes: la experiencia de la construcción
de cultura en *El recurso del método* de Alejo Carpentier**

Nini Johanna Sánchez Ávila.

Universidad Autónoma de Colombia.

Facultad de Ciencias Humanas – Programa de Estudios Literarios

Docente de tiempo completo

ninijosan@gmail.com

RESUMEN

El abordaje de la historia a través de la literatura es una de las opciones que se pueden desarrollar desde el texto literario para establecer vínculos claros con las distintas formas de construcción de la cultura, dentro de las cuales las artes asumen un lugar privilegiado. Como muestra del desarrollo de esta relación se toma la novela *El recurso del método* del escritor cubano Alejo Carpentier, quien en su texto plantea un recorrido que aborda expresiones desde las artes plásticas, la música popular, las expresiones de cultura a través de la oralidad y la ritualidad, a través de lo cual se nos plantea una visión de la cultura latinoamericana de la época.

Carpentier construye una propuesta de lectura a partir de la cultura que se asocia paulatinamente a las nociones de historia, sincretismo y arte, para plantearle al lector el reto de reconocerse en el texto y reconocer al otro. Así, para entender mejor esta propuesta se propone como centro de articulación el eje de la historia latinoamericana no como una serie de hechos catalogados, sino como manifestaciones de mentalidades

colectivas que se han construido a lo largo del continente y que perviven en distintas manifestaciones de la práctica social. Introducción

La complejidad histórica, muchas veces simplificada, cuando no reflejada en forma reductora y maniquea en el discurso político, histórico o ensayístico, aparece mejor reflejada en la mimesis de lo narrativo. La literatura tolera las contradicciones, la riqueza y la polivalencia en que se traduce la complejidad social y psicológica de pueblos e individuos, lo que no siempre sucede en el ensayo histórico, en general más dependiente del modelo teórico e ideológico al que aparece referido.

Fernando Aínsa

Los textos literarios tradicionalmente han tenido un papel privilegiado en los procesos de formación. Su vínculo estrecho con miradas históricas de la cultura ha permitido que a través del tiempo y en distintas latitudes sea uno de los testimonios que privilegiamos a la hora de guiar procesos de construcción de comunidad. ¿Para qué leer si no es para responder a preguntas esenciales y buscar en ellas quiénes somos? Por eso, esta búsqueda, este reconocimiento que se engendra como un implacable cuestionamiento, se vuelve una tarea tanto de los lectores como de los autores en el texto literario.

Así, el espacio de estudio de la literatura construye caminos diversos para acercarse a la experiencia que compartimos en la obra; un intento de definición sobre géneros nos podría arrojar sobre distintos caminos cada cuál más diverso y fructífero, pero el que nos interesa vindicar es el del texto histórico literario que juega un papel importante en la historia de la literatura latinoamericana desde mediados del siglo XX. Por eso, entre diferentes autores la obra del escritor cubano Alejo Carpentier arroja luces sobre el camino que planteamos recorrer como lectores.

¿Por qué leer novelas históricas? ¿Por qué leer sobre pasados que parecen si no remotos por lo menos distantes de nuestra vivencia emocional, de nuestro sentir de comunidad surcada por fronteras que parecieran efímeras pero se han arraigado política y materialmente en el continente? Creemos que el motivo lo expresa, de manera particular, el mismo autor al que se alude en el texto: Alejo Carpentier buscó en su proceso de escritura una forma de identificarse, una forma de entender su entorno y entenderse a sí mismo como latinoamericano y esto es particularmente

significativo teniendo en cuenta su origen europeo y su proceso de crianza como americano. Este autor “nacido el 26 de noviembre de 1904 de padre francés y arquitecto, madre rusa y profesora de idiomas” (Collard, 2004: 7) tuvo una serie de diversas experiencias y viajes que nutren sus textos. Primero se le reconoce como cronista y estudiante de izquierda exiliado en Europa (1928) debido a su abierta detracción del gobierno de Gerardo Machado y por su filiación con el Grupo Minorista se le identificó, además, con planteamientos de las vanguardias artísticas nacientes en América para la época. Estudió arquitectura y música de manera formal pero no terminó ninguno de los dos procesos, sin embargo esto lo condujo hacia variados oficios de escritura: periodismo cultural, crítica musical y composición, ensayo y escritura propiamente literaria en su obra de cuentos y novelas.

Muchas son, además, las preguntas que se han hecho por años sobre si la orientación cultural de la obra de Carpentier es realmente americana o si su visión parte del asombro exotista europeizado, pero en este texto ambas miradas confluyen en un intento por situar el concepto de cultura desde una perspectiva más amplia, dialógica y sobre todo, sincrética.

Carpentier como lector de su propio contexto nos presenta una oportunidad de reconocimiento en el texto de la novela histórica y para ello, nos centraremos en esta breve presentación en la novela *El recurso del método* que se constituye en un texto de matiz paródico y cómico único en el marco de la obra de este escritor cubano. Así mismo, lo que se intentará establecer es cómo a partir del texto se conciben relaciones que apuntan a distintas tradiciones de la cultura latinoamericana: algunas se orientan a concepciones renovadas de la historia como vehículo de conocimiento y apropiación; otras se marcarán su desarrollo a partir del concepto de cultura híbrida dentro de lo cual se recuperará la importancia de la expresión plástica y espacial; la tradición ritual; la música popular; las prácticas de violencia; la pervivencia de distintas formas de lenguaje y el movimiento entre expresiones culturales de élites y comunidades periféricas; todo ello en el marco de la construcción de la imagen barroca como mecanismo de integración de las diferentes miradas de la cultura que aquí se presentan.

Originarios, metecos, extraños de todas las latitudes

Latinidad no significaba ‘pureza de sangre’ ni ‘limpieza de sangre – como solía decirse en desusados términos de Santo Oficio. Todas las razas del mundo antiguo se habían malaxado en la prodigiosa cuenca mediterránea, madre de nuestra cultura. [...] Decir *Latinidad* era decir mestizaje, y todos éramos mestizo en América Latina; todos teníamos de negro o de indio, de fenicio o de moro, de gaditano o de celtíbero” (Carpentier, 2002:126)

La novela *El recurso del método* (1974) aborda la suerte del Primer Magistrado, un dictador arquetípico que lleva más de 20 años en el poder, en un país de América Latina que bien podría corresponder a cualquiera de nuestras naciones. A partir de la historia del dictador se hace un recorrido que va desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX y a partir del cual se recorren diferentes lugares de la geografía del continente: desde las zonas bananeras del pacífico en las que prosperan los negocios de las empresas norteamericanas (United Fruit Company o la Dupont Mining Co.) y que serán muy similares a las zonas colombianas y centroamericanas reales; pasando por las llanuras malditas sitiadas por tembladeras (arenas movedizas) que en medio de selvas y pirámides indias ancestrales acechaban a los soldados que se dirigían a una muerte, en este caso una acción míticamente repetida desde la búsqueda de El Dorado; hasta las pobres aglomeraciones de “las *Villamiseria*, las *Hambresola*, las *Favelas*, desde cuyas alturas contemplábase, cada noche, a vista de espectador en silla de paraíso, el panorama de la ciudad iluminada.” (Carpentier, 2002: 247).

En este recorrido las fronteras se desdibujan y las cordilleras, ríos, valles, volcanes y lugares de la periferia social se convierten en un solo paisaje compartido. De la misma manera, la vieja oligarquía política, heredera de las clases terratenientes coloniales se va paulatinamente rezagando ante la llegada de los nuevos hijos de América: mujeres más esbeltas y dueñas de su libertad sexual, hombres con ideas que colindan con el pensamiento Comunista y que se hacen como nuevos ciudadanos a partir del ejercicio de profesiones liberales, artistas cuyo único interés no es la obra sino la representación de la misma y su poder de crítica social. Aquí los orígenes se mezclan, las razas se funden y se superponen en recorridos de parentesco que al principio se

niegan, como la abuela negra en el traspatio, pero que luego terminan no sólo regularizándose, sino incluso predominando.

Esta serie de cruces y diálogos de distintas vertientes culturales ejemplifican lo que Néstor García Canclini denomina una heterogeneidad multicultural y transhistórica, una forma de problematizar las articulaciones entre las tradiciones y la modernidad a partir de la “descoleción de los patrimonios étnicos y nacionales, así como la desterritorialización y la reconversión de saberes y costumbres (que) fueron examinados como recursos para hibridarse.” (García Canclini, 2009: 13). La novela se convierte en tierra fértil para este tratamiento crítico de las culturas y las temporalidades. Los referentes patrimoniales de ciertas comunidades pasan a convertirse en referentes de algo que Carpentier atina en llamar *latinidad*; una nueva forma de concepción del espacio latinoamericano deconstruido y finalmente, reelaborado desde una óptica de la multiplicidad.

A este proceso caracterizado por la hibridación se “lo usa para describir procesos interétnicos y de descolonización [Bhaba; Young]; globalizadores [Hannerz]; viajes y cruces de fronteras [Clifford]; fusiones artísticas, literarias y comunicacionales [De la Campa; Hall; Martín Barbero; Papastergiadis; Werbner].” (García Canclini, 2009: 2) Es decir, que la obra literaria se constituye en crisol de una multiculturalidad creativa que pasa por distintas etapas: la reapropiación de un espacio perdido ante los embates coloniales y la violencia histórica de la invasión de las culturas europeas; la fundación de una mirada global e incluso el desarrollo de una postura de universalidad en lo esencialmente latinoamericano; así como el vínculo de procesos y productos de la cultura material e inmaterial que se convierten en base de la comunicación artística.

La obra, entonces, opera como un ejemplo del poder innovador de las prácticas interculturales y se reconoce como un modelo de una multiculturalidad creativa que no desprecia ninguna vertiente de pensamiento o de expresión, sino que reevalúa todas las posibilidades para describir la complejidad del ser latinoamericano.

Historias e imágenes de la identidad

“No es posible hablar de las identidades como si sólo se tratara de un conjunto de rasgos fijos, ni afirmarlas como la esencia de una etnia o nación. La historia de movimientos identitarios revela una serie de operaciones de selección de elementos de distintas épocas articulados por los grupos hegemónicos en un relato que les coherencia, dramaticidad y elocuencia.” (García Canclini, 2009: 7)

Más allá de querer estigmatizar la mirada del autor o de descalificarla por sus variadas cercanías con lo europeo, podemos reconocer, más bien, las tendencias que se hacen complementarias de la prácticas contemporáneas y tradicionales en torno a la cultura americana. Para ello, se retoman dos nociones que subyacen en el texto: la primera correspondiente a la concepción de la historia y la segunda, concerniente al concepto de imagen.

En el primer caso la novela plantea un concepto de la historia a través del discurso del Primer magistrado quien dice que “la Historia, que era la suya puesto que en ella desempeñaba un papel, era historia que se repetía, se mordía la cola, se tragaba a sí misma, se inmovilizaba cada vez – poco importaba que las hojas de los calendarios ostentaran un 185(?), 189(?), 190(?), 190(¿6?)” (Carpentier, 2002: 128). Desde esta perspectiva hay dos elementos que actualizan el concepto: el primero que la historia no es meramente un discurso ajeno a la práctica vital de los individuos sino que se trata de formas de vida que se convierten en formas de ver el mundo; además, la historia adopta también un carácter circular, diríamos casi mítico, se convierte en un metarrelato que parece repetirse en distintos escenarios y con distintos actores sociales, lo cual genera una perspectiva crítica del peso de la tradición (indoamericana, africana o europea), la inercia de los procesos culturales y una marca de la escasa memoria de los pueblos latinoamericanos.

En cuanto a la imagen, como eje estructurante de los planteamientos culturales que se desarrollan en la novela, encontramos que se trata de un concepto vinculado con la estética barroca. Esta imagen se plantea como una vía para materializar las nuevas formas de la cultura y los diversos elementos que encarnan esta diversidad. Pero su construcción no es una mera copia de la visión de la estética barroca europea, sino que en las diferentes manifestaciones del arte latinoamericano se alcanzan nuevas estrategias de elaboración. Así, en las propuestas desde mediados del siglo XX se

pueden reconocer dos elementos sustanciales de la imagen barroca: a) la tensión y b) el plutonismo. En el primer caso se trata de una “combinatoria tensa de los motivos” (Chiampi, 2001: 22) relacionados con la religión, lo ritual, las costumbres, lo simbólico en diferentes ámbitos del saber y de la cultura, que se enlazan para “alcanzar una forma unitiva” (Chiampi, 2001: 22). Diríamos incluso una *imagen consolidada* que da forma a lo que normalmente se situaba en el plano de la mera acumulación de referencias.

En el segundo caso, el plutonismo es visto como “el contenido crítico del barroco americano [...] contiene la ruptura y la unificación de los fragmentos para formar un nuevo orden cultural” (2001: 23). Así, se trata de dos estrategias complementarias: una de carácter formal que permite la tensión en la combinación de temas y estructuras, lo que permite la utilización de elementos que se combinan de maneras nuevas, dialógicas, en formas inéditas; y la segunda de carácter epistemológico que plantea la justificación de las nuevas combinaciones y relaciones para dar como resultado una nueva construcción cultural e histórica. De la incertidumbre del cambio prosperan nuevas formas de comprender el mundo que se hacen más complejas, al tiempo que más significativas con respecto al cambio de nuestra realidad.

Un ejemplo crucial para la comprensión de esta propuesta de imagen en la novela está dado en la siguiente descripción: “Doy vueltas sobre mí mismo, como maniquí, deteniéndome en ángulos favorables a una buena iluminación de mi persona. Y según la orientación puesta a mis ojos, contemplo los cuadros, las esculturas, que me rodean parecen renacer en torno mío ya que, de tanto haberlos visto, muy poco los miro ya.” (Carpentier, 2002: 16).

Esta es una imagen introductoria que se destaca en el primer capítulo de la novela. El Primer Magistrado se sube a un pedestal desde el que contempla el horizonte y sobre el cual gira. En cada movimiento, mientras el sastre toma las medidas del atuendo, lo que observa le da la medida de la comprensión de su realidad, el traje con el que se inviste sería –realmente- de carácter simbólico.

En un primer momento observa una imagen de François Rude: Le Départ des Volontaires¹ de 1792 - Iconographie - Arc de Triomphe (Figura 1). En ella se destaca la mirada sobre el “niño-héroe de los cojoncillos al aire, llevado al combate por un caudillo” (2002: 12). La imagen plantea en un primer momento la evaluación sobre los políticos como líderes militares: sin ideales y llevados al poder por el uso de la fuerza, mueven al pueblo hacia la violencia sin justificación. En un segundo instante la observación se detiene en la Santa Radegunda de Jean Paul Laurens que comporta una doble representación: de una parte enlaza con las manifestaciones marianas que cruzan las fronteras del continente y adoptan los distintos ropajes y costumbres de los pueblos americanos que las veneran, haciéndolas más mujeres, más humanas, más reales; al tiempo, la producción de este pintor se relaciona a la temática historicista; hay un reconocimiento de esta expresión atada al lenguaje artístico y la forma en que cruza del siglo XIX al siglo XX. Una vuelta más, y el Primer Magistrado observa unos gladiadores esculpidos por Jean-Léon Gérôme (1824-1904), de quien se recupera su orientación academicista y su trabajo sobre formas que en el cambio de siglo se harán caducas, tal como lo representan los mismos gladiadores, figuras de la decadencia de la fuerza y la violencia; representaciones de un poder que tiende a extinguirse superado por el conocimiento moderno.

Unos grados más y el dictador posa su mirada sobre una “ninfa de Gervex” (figura 2) haciendo referencia a Henri Gervex (1852-1929) de quien se conoce su excepcional cuadro en el que la musa es una prostituta. Su inmoralidad fue cuestionada en los salones de arte de comienzos del siglo XX y alude a la mirada sexualizada exótica que también está presente en la evaluación de lo americano, su voluptuosidad rampante, la seducción de sus formas abiertas. Luego se presenta en otro rincón del lugar una reproducción de *El lobo de Gubbio* del pintor italiano Luc Olivier Merson (figura 3) en alusión a la mansedumbre de la bestia que asediaba la ciudad de Gubbio y que cedió ante la conminación de Francisco de Asís. En este caso, el animal domesticado, pero en su fuero interno profundamente violento y salvaje, se relaciona con la casta de dictadores ilustrados que asolaron el continente. En otro ángulo, la mirada se dirige

¹ La partida de los voluntarios, iconografía del Arco del Triunfo.

sobre un pequeño deshollinador de Chocarne-Moreau (figura 4), cuya representación realista retoma los ámbitos sórdidos de París y centra la atención sobre los miserables de la ciudad, los pequeños que juegan a ser grandes, a ser actores interpretando un papel que no les queda, como, de alguna manera sucede con los latinoamericanos en Europa. Finalmente, el recorrido termina con la vista de Nueva Córdoba, cuadro de la capital imaginaria de la novela, que se atribuye a un pintor coterráneo del Primer Magistrado y que recupera una mirada, por demás, costumbrista. Una representación de la naturaleza y la añoranza del paisaje idealizado del continente. Allí, en ese recorrido, se anuncia el final de la historia con el exilio del dictador quien trata de recuperar las memorias del terruño perdido.

“Así, la proliferación de significantes para nombrar un objeto de la realidad (natural o histórica) se justifica como medida (o desmedida) para inscribir los ‘contextos americanos’ en la cultura universal, o sea para que puedan ser leídos.” (Chiampi, 2001:25). La obra literaria se convierte en una traducción significativa de la realidad, de sus elementos que se relacionan vivos en la palabra y no solamente describen lo que alcanza a observarse. Traducen toda una gama de percepciones diversas (sonoras, visuales, espaciales, táctiles, verbales) tratando de acercarse a la simultaneidad de la experiencia del mundo. La novela se plantea como un instrumento de *legibilidad estética* que sintetiza procesos de cambio, reelaboración e innovación de la cultura latinoamericana.

La ritualidad de la muerte

“cada elemento simbólico guarda relación con un elemento empírico de la experiencia”
Víctor Turner, *El proceso ritual*. (1988: 53).

Desde otra perspectiva, la obra de Carpentier aborda múltiples referencias de las celebraciones populares asociadas a la muerte y la violencia como expresiones históricamente arraigadas en las culturas latinoamericanas. “Muerto de azúcar candi, muertos de croncante rosado, muertos –calaveras- de caramelo, mazapán, de pasta de ajonjolí” (Carpentier, 2002: 128) en referencia a la celebración del día de muertos. Esta imagen se complementa con la referencia a la *Danza macabra* que celebran los

que recuerdan a sus muertos y de ahí que el enlace no sea solamente con lo americano, sino también desde la visión de la muerte europea.

En este recorrido muy breve por los ritos funerarios se alude a la prosperidad de los “Negocios de la Muerte, únicos negocios florecientes manejados, en estos tiempos de crisis, por hombres hábiles, buenos conocedores de una siempre segura clientela, movida por ancestrales angustias escatológicas ante la idea del Sueño-sin-Despertar.” (2002: 252). Los ritos no solamente mezclan prácticas de diferentes clases sociales, etnias y temporalidades, sino que también retoman ejercicios de violencia heredados de las prácticas de poder totalitario: las desapariciones, las masacres, la guerra, que pueblan la experiencia y el imaginario del continente entero, incorporándose en su dolorosa praxis a la costumbre. Como admite y declara el dictador: “Plomo y machete para los cabrones. Pero total libertad crítica, polémica, discusión y controversia, cuando se trata de arte, literatura, escuelas poéticas, filosofía clásica, los enigmas del Universo, el secreto de las pirámides, o el origen del Hombre Americano, el concepto de Belleza, o lo que por ahí se ande... Eso es cultura...” (2002: 155). Aquí se evidencia una evaluación del concepto, las prácticas y el discurso entorno a lo cultural. Su constante invisibilización histórica a partir del cierre de los espacios ideológicos y políticos que el arte puede ocupar, son muestra de las dinámicas de consumo, apropiación y reproducción que se han desarrollado.

Lenguaje latinoamericano: entre la cultura popular y la aculturación

“somos harto aficionados a la elocuencia desbordada, al pathos, la pompa tribunicia con resonancia de fanfarria romántica” (Carpentier, 2002: 22)

Otra de las recreaciones importantes que hace la novela entorno a los procesos de construcción de cultura tiene que ver con el manejo de múltiples registros de lenguaje: el texto deja ver la retórica desbordada, un manifiesto de la puesta en escena del poder: vacío de sentido, repleto de artimañas lingüísticas y lugares comunes. De otra parte, se muestra la influencia y el cambio a otras manifestaciones culturales que influyen en el comportamiento lingüístico de las comunidades: “Ei...Bi...Ci...Di...Ei... Raro, muy raro sonaba el Abecedario, ahora, en las aulas de los Colegios Metodistas, en los Liceos Agustinos norteamericanos, que se habían abierto en nuestras

principales ciudades” (2002: 213). La adopción de modelos foráneos es una constante que atraviesa la obra no solamente en lo concerniente al lenguaje, sino también a otras expresiones de las comunidades. De la misma manera, en este ejemplo se demuestra la adopción de celebraciones que reemplazan paulatinamente las propias y cuya adopción se hace sin conciencia de la pérdida o la negociación cultural: “y fueron aquellas, en verdad, una Navidades extrañas, donde las Navidades se transformaron en Christmas. La linda tradición de los Nacimientos caseros fue repentinamente olvidada” (2002. 220).

Finalmente, uno de los registros más importantes está enlazado al personaje de la Mayoralía Elmira, fiel soldadera (mujer de campaña en las guerras civiles americanas), guerrera popular, amante incondicional y servicial cómplice del Primer Magistrado. Sus maneras pasan por registros de diversos rincones del continente: con el *Su Merced*, se vincula con la zona andina y también recupera toda la posibilidad de la ejecución gestual y proxémica que carga sus expresiones populares como se muestra a continuación: “Todos saben que cuando yo era... (gesto de levantarse los pechos, de redondearse las caderas)... tú me... (leve silbido, con un índice puesto en cruz sobre el otro)... y aunque ya yo no soy ... (manos que remoldean un rostro ahora un poco espeso)... seguimos tú y yo...(ahora junta los índices y los frota, uno contra otro)... Y con la rabia que me tienen los de aquí, si me cogen... (silbido acompañado de palmada en la sien, con caída de la cabeza boquiabierta sobre el hombro izquierdo). Así es que yo... (fuerte silbido, con brazos que remedan los movimientos de quien corre).” (2002: 272).

Marcas de la música popular y la memoria de los procesos sociales

“Adios, adiós.

Lucero de mi vida.

Dijo un soldado.

Al pie de una ventana.”

El adiós del soldado, ranchera mexicana.

Finalmente, se destaca en diversas partes del texto la recuperación de tradiciones de la música popular asociadas específicamente con el contexto de las guerras civiles del

continente, cuya duración y aparición fue experiencia constante en toda América Latina. En los primeros capítulos, con el recuento de las guerras civiles instigadas por opositores militares, pretendientes a nuevos jefes de estado, se marcó en el texto la visión de los soldados que iban a batalla: hombres y mujeres humildes marcados por ideales que no entendían plenamente y que renunciaban a todo por la defensa de una patria idealizada y de un territorio difuminado en estribillos de cancioneros populares:

“La noche que la mataron,

Rosita estaba de suerte.

De seis tiros que le dieron,

No más uno era de muerte...”

“Y si he de morir mañana

que me maten de una vez”

La valentina, corrido mexicano. (2002:

131)

El corrido de Rosita Álvarez (2002: 55)

En el texto se muestran también expresiones de celebración popular y canciones asociadas a las creencias religiosas que en el continente adoptan formas cambiantes y sincréticas. Así, por la celebración del fin de la Gran Guerra (primera guerra mundial), las ciudades se desataron en cantos de agradecimiento a la Virgen, adoptando la forma de las plenas puertorriqueñas, canciones asociadas en su origen con grupos obreros y que al tiempo recuperaban tradiciones religiosas y supersticiones locales:

“Santa María

Líbranos de todo mal

Ampáranos, Señora,

De este tremendo animal. [...]

La Virgen cogió un machete

Para poderlo matal

Y el Demonio en cuatro patas

Se metió en un matorral.” (2002: 192)

Además, se suman en el texto manifestaciones musicales populares que tradicionalmente no se reconocen como parte de lo americano, en sentido amplio, tal es el caso del Saint Louis Blues de W.C. Handy, quien fuera considerado uno de los padres del Blues. Aludido en el texto a través de la experiencia con el Cónsul

norteamericano que auxilia al dictador en su huida y le confiesa su condición compartida de exiliado, de paria.

Para culminar este básico recorrido musical, al finalizar la novela el exmandatario y sus secuaces, venidos a menos, recuerdan sus andanzas y añoran el poder perdido. De ahí, que la última alusión vaya de la mano de: “*El faisán* de Lerdo de Tejada, *Alma campera*, *El tamborito*, *Flores negras*, Las, perlas de tu boca, y *Milonguita*, flor de lujo y de placer, los hombres te hicieron mal, y hoy darías cualquier cosa por vestirse de percal” (2002: 316). Todas relacionadas con el desengaño, la pérdida de la dignidad, del amor, de la posición social. Todos lamentos compartidos.

Conclusiones

“Acta est fabula [La función ha terminado]” (2002: 338)

El interrogante planteado en esta lectura requirió de la revisión de las posibilidades que brinda la novela histórica para el estudio y la presentación de distintos aspectos y formas de construir cultura en el contexto latinoamericano. Desde esta perspectiva, el texto se vuelve un mediador para los procesos de formación, además de constituirse en testimonio de una mirada crítica que también debe ser evaluada, reconocida y adoptada por los maestros de arte.

La obra evidencia la importancia de aunar esfuerzos para la recuperación de la memoria y a partir de ella, el reconocimiento de América como una confluencia de miradas, vivencias, prácticas y percepciones del mundo y de la realidad que no siempre validamos. Ya sea porque las encontramos lejanas o herméticas, a veces ajenas o masificadas, pero todas estas manifestaciones permiten evocar una historia que por compartida se hace difícil de contar.

El recurso del método establece, además, la necesidad de acercarse a la ficcionalización de la historia de manera crítica como una manera de recuperar tradiciones o reconocer las que nos problematizan; una posibilidad de dar voz a aquellos que por no encontrarse en el margen de la oficialidad quedan invisibilizados y como una forma de reconocerse en el otro.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (1996). "Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico". La Habana, Casa de las Américas, No. 202, Enero-Marzo.

Carpentier, Alejo (2002). *El recurso del método*. México D.F., Siglo Veintiuno Editores.

Chiampi, Irleamar (2000). *Barroco y modernidad*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Collard, Patrick (2004). *En El Centenario de Alejo Carpentier (1904-1980)*. New York, Rodopi Bv Editions.

García Canclini, Néstor (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Random Mondadori House.

López, Ramón (2008). *Los bembeteos de la plena puertorriqueña*. Universidad de Michigan, Ediciones Huracán.

Turner, Victor W. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid, Taurus.

Vovelle, Michel. (1991). *Aproximación a la historia de las mentalidades colectivas*.

Cuadernos de historia. Universidad de Lima.

Imágenes

Rude, François (1792). *Le Départ des Volontaires - Iconographie Arc de Triomphe*.

Tomado de:

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Rude#/media/File:Le_D%C3%A9part_des_Volontaires_\(La_Marseillaise\)_par_Rude,_Arc_de_Triomphe_Etoile_Paris.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Rude#/media/File:Le_D%C3%A9part_des_Volontaires_(La_Marseillaise)_par_Rude,_Arc_de_Triomphe_Etoile_Paris.jpg)

Gervex, Henri (1878) *Rolla*. (Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 3.0 España (CC BY-NC-SA 3.0 ES). Tomado de:

<https://klimtbalan.files.wordpress.com/2010/12/rolla-1878.jpg>

,
Merson, Luc-Olivier (1877). *Le loup d'Aggubio*. Palais des Beaux-Arts de Lille. (Copyright: Este trabajo es de dominio público)

Tomado de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luc-Olivier_Merson_-_Le_Loup_d%27Aggubio.jpg

Chocarne-Moreau, Paul-Charles . *Le petit boulanger et le ramoneur* (El pequeño panadero y el deshollinador).

Tomado de: <http://culturevisuelle.org/dejavu/files/2013/12/11-01-image.jpg>

Figura 1: François Rude : Le Départ des Volontaires de 1792 - Iconographie - Arc de Triomphe. (CC0 1.0 Universal -Public Domain Dedication)



Figura 2: Henri Gervex (1852-1929) *Rolla* -1878 (Copyright: Este trabajo es de dominio público)



Figura 3: Le loup d'Aggubio, obra de Luc-Olivier Merson realizada en 1877 y expuesta en el Salón en 1878. Palais des Beaux-Arts de Lille. (Copyright: Este trabajo es de dominio público)



Figura 4: Paul-Charles Chocarne-Moreau. Le petit boulanger et le ramoneur (El pequeño panadero y el deshollinador). (Copyright: Este trabajo es de dominio público)

