

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 42 (2002)

Artikel: Paris, L.A. : "El recurso del método" von Alejo Carpentier (1974) und von Miguel Littin (1977)
Autor: Schlickers, Sabine
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-268107>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

PARIS, L.A.: *EL RECURSO DEL MÉTODO*
VON ALEJO CARPENTIER (1974)
UND VON MIGUEL LITTIN (1977)

Der Fall Padilla (1971) und die damit einhergehende Enttäuschung der lateinamerikanischen und europäischen Intellektuellen über die kubanische Revolution sowie der Staatsstreich Pinochets 1973 konstituieren zwei markante Daten des historisch-politischen Kontextes, in dem Alejo Carpentier (1904-1980)¹ nach zwölfjährigem Schweigen 1974 seinen Diktatorenroman *El recurso del método* veröffentlicht. Drei Jahre später präsentiert der chilenische Filmemacher Miguel Littin (*1942) eine gleichnamige filmische Adaptation, die in Spanien unter dem Titel *El dictador*² firmiert. Littin, der sich in seinen bisherigen Filmen den "rotos" gewidmet hat, rückt hier einen aufgeklärten Despoten in den Mittelpunkt des Geschehens.

Literarhistorisch reihen sich die Werke in eine narrative Tradition ein, die im 19. Jahrhundert begann: Zunächst in der Schilderung des Diktators Juan Manuel Rosas in "El matadero" (1839/1871) von Esteban Echeverría und in Domingo Faustino Sarmientos romanhaftem Essay *Civilización y barbarie: Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), im 20. Jahrhundert in der fiktiven Synthese von Rosas, Porfirio Díaz und Francisco Solana López in dem Roman *Tirano Banderas* (1926) von Ramón del Valle-Inclán, und in der Evokation Estrada Cabrerias in *El señor presidente* (1946) von Miguel Ángel Asturias. Dennoch ist die nahezu gleichzeitige Publikation dreier

¹ Carpentier stand ab den sechziger Jahren als Intellektueller im Dienst der Revolution und wendete sich auch nie von ihr ab; 1968 wurde er Kulturbotschafter Kubas in Paris, und dort schrieb er seinen Diktatorenroman *El recurso del método*.

² Cfr. <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/0438299497543992-38553607/p0000001.htm#23>.

hispanoamerikanischer Diktatorenromane in den 70er Jahren bemerkenswert³: Neben Carpentiers *Recurso del método* erschien 1974 auch Augusto Roa Bastos' *Yo el Supremo*, ein Jahr später gefolgt von *El otoño del patriarca* von Gabriel García Márquez. Die beiden hier zu untersuchenden Werke entstanden im Ausland: der Roman Carpentiers in Paris, wo der kubanische Autor seit 1968 als Kulturbotschafter tätig war; der Film Littins in Mexiko⁴, wo der chilenische Filmemacher seit dem Putsch Pinochets für elf Jahre leben sollte. Da die Verfilmung sich sehr nah am literarischen Erzähltext orientiert und mithin "werktreu" ist, werde ich im folgenden den literarischen und den filmischen Text gemeinsam behandeln und Abweichungen vom literarischen Original nur dann benennen, wenn sie im Hinblick auf die Sinnintention des impliziten Regisseurs Littin von Bedeutung sind.

El recurso del método spielt in einer repräsentativen Bananenrepublik Hispanoamerikas, die Ähnlichkeiten mit Costa Rica, Venezuela, Mexiko und Kuba aufweist, ohne auf eines dieser Länder reduziert werden zu können⁵: Das Land liegt unterhalb Mexikos, ist im Osten und Westen vom Meer umschlossen, die Menschen verehren die Divina Pastora, die Hauptstadt wird nicht benannt. Etwas genauer läßt sich hingegen die Aktzeit bestimmen, obgleich die

³ Vielleicht war diese Publikationsreihe auch geplant, entspricht sie doch dem legendären Projekt der Boom-Autoren, daß ein jeder von ihnen einen Diktatorenroman schreiben sollte.

⁴ Der Film ist eine mexikanisch-kubanisch-französische Koproduktion. Littin war der Regisseur und schrieb in Zusammenarbeit mit Jaime A. Shelley und Régis Debray das Drehbuch. Der Film wurde 1978 bei den Filmfestspielen in Cannes vorgeführt und erhielt 1979 von der Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas den Ariel.

⁵ Heider (1993, S. 88) identifiziert das fiktive Land mit Kuba, was an ihrem biographistischen Ansatz liegen dürfte; Peavler (1975, S. 31) zieht Parallelen zu Kuba aufgrund der ökonomischen Abhängigkeit von der Zuckerproduktion und der Geschichte des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts, aber auch zu zentralamerikanischen Vulkanen und indigenem Erbe, die mit venezolanischer Küste, Agrikultur, dem Kabelauto von Monte Ávila, und der deutschen Kolonie Tovar (im Roman: Olmedo) kombiniert werden.

Forschung sich auch in diesem Punkt uneinig ist: Garscha (1994, S. 286) und Miliani (1981, S. 217) rekonstruieren die Zeitspanne 1880/90-1930, letzterer verweist aber auch auf einige Anachronismen wie Schnellfeuergewehre, Diaphragmen und Wolkenkratzer⁶. Heider (1993, S. 86) und Uría Santos (1976, S. 389) hingegen setzen den Beginn der Handlung erst 1913 an. Die Handlung setzt tatsächlich um 1913 ein⁷, der Roman erfaßt jedoch analeptisch auch das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts⁸ und endet in den späten 20er Jahren, was jedoch nicht benannt, sondern beispielsweise anhand von Beschreibungen berühmter Bilder Picassos und anderer Kubisten und Surrealisten rekonstruiert werden kann. Im Film werden diese modernen Gemälde gezeigt; auch andere implizite Zeitkonkretisationen, wie etwa die Tanzkleidung und die entsprechende Musik aus den zwanziger Jahren, konkretisieren das Ende der Aktzeit relativ genau. Proleptisch situiert ist der kurze Epilog, der die Überschrift "1972" trägt, und mit "La Habana – Paris – 1971-1973" unterzeichnet ist. Diese letzte Jahresangabe fehlt im Film; dennoch zitiert eine Erzählerstimme aus dem "off" den Epilog, während die Kamera auf der Grabstätte des Diktators im Jardin de Luxembourg verweilt.

Entscheidend für den ökonomischen Aufstieg der fiktiven Bananenrepublik ist der Ausbruch des ersten Weltkrieges. Der Primer

⁶ Wolkenkratzer konnten erst ab den 30er Jahren nach Verbesserungen der Materialeigenschaften und Konstruktionsmethoden errichtet werden – das Empire State Building in New York von W. F. Lamb entstand 1931. Gleichwohl ist die ironische Darstellung der Modernisierung im Roman nicht zu übersehen: So gibt es aufwendig verzierte Fassaden in den obersten Hochhausetagen, die niemand sehen kann; auf den Straßen treffen Esel und neue, große Autos aufeinander, und die Autos brauchen zehn Anläufe, um um eine Ecke zu biegen (S. 149).

⁷ Die erste implizite Zeitangabe befindet sich auf der dritten Seite der Siglo XXI-Edition, die dieser Arbeit zugrunde liegt: Der Primer Magistrado sinnt über den Nachbau einer Titanic-Kabine nach, "reconstruido en su realidad sobre documentos, y que parecía como marcado por la inminencia del drama" (S. 13). Die Titanic war 1912 untergegangen. Im Film ist die Aktzeit nicht so konkret bestimmbar.

⁸ Die *New York Times* denunziert zum Beispiel die Verbrechen der nunmehr zwanzigjährigen Diktatur des Primer Magistrado (S. 217).

Magistrado, wie der namenlose Diktator im Roman bis auf eine unauffällige Ausnahme ("¡Abajo Valverde!", S. 199) stets genannt wird, kann als Kriegsgewinnler die Transformation der alten Kolonialstadt in eine Metropole vorantreiben⁹, die ihm selbst unheimlich ist:

Contemplando aquella urbe que le crecía y le crecía, el Primer Magistrado se angustiaba a veces ante la modificación del paisaje visto desde las ventanas del palacio. Metido él mismo en negocios inmobiliarios manejados por el Doctor Peralta, construía edificios destructores de un panorama tan largamente unido a su destino. (S. 151)

Ähnlich dem fiktiven Land ist der mestizische Präsident, dessen Portrait auffällig verschwommen bleibt, ein Konglomerat aus vielen lateinamerikanischen Diktatoren, und auch in seinem Fall werden die Kritiker nicht müde, Parallelen zu ziehen: Garscha (1994, S. 286) zufolge ähnelt er Gerardo Machado, der Carpentier 1927 aufgrund kommunistischer Intrigen verhaften ließ; im Internet wird Littins Diktator mit Estrada Cabrera, Ubico, Orellana und Pinochet verglichen, daraus ergäbe sich eine Synthese bzw. "retrato robot del «Señor Presidente» sudamericano más allá de tiempo y espacio concretos" (<http://cervantesvirtual...>). Der Primer Magistrado ist ein aufgeklärter, kunstbeflissener Despot, ein müder "Französling", der seit mehr als zwanzig Jahren sein Land regiert, den Betrug nicht scheut – etwa fingierte Erschießungen –, um an der Macht zu bleiben, und nur dann gewalttätig wird, wenn man sich gegen ihn auflehnt. Dann allerdings scheut er sich nicht, Massaker anzuzetteln: Als sich das Volk nach dem niedergeschlagenen Aufstand von Atáulfo Galván erhebt, läßt der Primer Magistrado die Aufständischen brutal niedermetzeln. Obgleich Paris sich bei seiner Rückkehr ob dieser Greuelthaten von ihm abwendet, hindert ihn das nicht daran, bei weiteren Ausschreitungen erneut auf äußerst brutale Weise vor-

⁹ Dieser Modernisierungsaspekt wird im Film – wahrscheinlich aus Kostengründen – ausgespart.

zugehen: "Y hubo aullidos y estertores, y garrotes apretados, y fresas de dentista girando en muelas sanas, y palos y latigazos, y sexos taconeados, y hombres colgados por tobillos y muñecas, [...] y mujeres [...] violadas, de pechos quemados, de carnes penetradas con hierros al rojo; y hubo fusilamientos fingidos y fusilamientos de verdad" (S. 208)¹⁰.

Nichtsdestotrotz ist auch der Primer Magistrado in beiden Werken nur ein Büttel der USA. "Alle Diktatoren Lateinamerikas gelangten mit Hilfe der USA an die Macht und wurden von ihnen zum Abtritt gezwungen, sobald sie auf ihrer Suche nach demokratischer Legitimation in Widerspruch zu den Interessen Nordamerikas ger[ie]ten" (Heider 1993, S. 118). In Roman und Film wird dieser Dependenz-Aspekt wiederholt thematisiert (S. 76, 240, 281...), und schließlich muß der Primer Magistrado als Notfallpatient verkleidet seinem Land entfliehen, als die USA einen neuen Präsidenten an die Macht katapultieren. Dieser hatte zuvor als Linksintellektueller einer heimlichen Oppositionspartei vorgestanden, nun, da er sich mit den USA verbündet hat, wird er wahrscheinlich eine neue Diktatur ausrufen¹¹. So jedenfalls ist wohl das Anliegen von Leoncio Martínez zu verstehen, eine Demokratie mit einer "kooperierenden" Opposition zu etablieren, oder das Recht auf Streik nur unter der Bedingung anzuerkennen, daß dadurch keine privaten Unternehmen oder öffentlichen Dienstleistungen in irgendeiner Weise beeinträchtigt werden (S. 320 s.).

¹⁰ Die Deutung Frenzels (S. 713), die von einem "unblutige[n] Tyrannensturz durch eine Volkserhebung" spricht, ist daher absolut rätselhaft.

¹¹ Dieses ambivalent-dialektische Verhältnis von Revolutionär und Tyrann findet sich in vielen Romanen Carpentiers – man denke an Victor Hughes in *El Siglo de las luces* oder Henri Christophe und die Mulatten-Rebellen in *El Reino de este mundo*; selbst in *La consagración de la primavera* ist es implizit angelegt, fehlt doch die Schilderung der politisch-gesellschaftlichen Verhältnisse nach der Machtergreifung Fidels.

Den anderen Schauplatz der Handlung bildet Paris¹². Der Primer Magistrado unterhält ein Stadtpalais mit Blick auf den Arc de Triomphe in der Rue Tilsitt. Littin hat ein Paris der Belle Époque inszeniert, das an vergilbte Postkartenansichten erinnert. Doch ist die Gegenüberstellung von Zivilisation und Barbarei, die der Primer Magistrado selbst vollzieht,

[París] era Tierra de Jauja y Tierra de Promisión, Santo Lugar de la Inteligencia, Metrópoli del Saber Vivir, Fuente de Toda Cultura, que, año tras año, en diarios, periódicos, revistas, libros, alababan – luego de colmar una suprema ambición de vivir *aquí* – los Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, y tantos otros latinoamericanos. (S. 96)¹³

nur auf den ersten Blick überzeugend beziehungsweise nur die eine Seite der Medaille. Denn zum einen evoziert der Erzähler gleich zu Beginn, in Übereinstimmung mit dem impliziten Autor, das, was der europäischen Vernunft abgehe: jenes wunderbare Wirkliche, "lo real maravilloso", das nur in Lateinamerika aufzufinden ist¹⁴ und zum Markenzeichen der Poetik Alejo Carpentiers geworden ist. "Y es que, según [el Ilustre Académico], por carecer de espíritu cartesiano (es cierto: no crecen plantas carnívoras, no vuelan tucanes ni caben ciclones, en *El discurso del método*...), somos harto aficionados a la

¹² Kapitel 1, 3 und 7 spielen in Paris, Kapitel 2, 4, 5 und 6 in der fiktiven Bananenrepublik. Im Film fehlt verständlicherweise die Kapiteleinteilung, aber der Primer Magistrado wechselt auch dort ständig von einem Ort zum anderen.

¹³ Vergleiche in diesem Sinne auch Garscha (1994, S. 286): "Descartes reúne todos estos aspectos: representa el orden nacional en la cultura, la sociedad y la política, Descartes significa civilización. [...] Semejantes ideas son «allá», del otro lado del Atlántico, en «nuestra» América, completamente inútiles. «Allá» el orden debe lograrse de otra manera. «Allá» tiene valor el derecho de los poderosos."

¹⁴ "Patrimonio de la América entera", wie Carpentier (1949/1975, S. 55) in seinem berühmten Prolog zu *El reino de este mundo* formuliert. Eine Referenz auf diesen Roman findet sich in der Aufzählung lateinamerikanischer Mythen, die Peralta vornimmt: "Mito del haitiano ese – Mackandal, creo que se llamaba – capaz de transformarse en mariposa, iguana, caballo o paloma" (S. 232).

elocuencia desbordada [...]" (S. 22). Zum anderen hat auch die Stadt des Lichtes der Vernunft ihre Schattenseiten: "es también la ciudad de las ultras, de la Action Française, del chauvinismo y el clasicismo franceses" (Garscha 1994, S. 286). Tatsächlich ergeht es dem Diktator dort wie so vielen anderen lateinamerikanischen Intellektuellen, die vergeblich versucht haben, in Paris Anerkennung zu finden¹⁵. Einer von ihnen war Rubén Darío, der um die Jahrhundertwende in Paris im Ghetto der lateinamerikanischen Literatenrepublik lebte, verfeindet mit den französischen Autoren, die die hispanoamerikanische Literatur vollkommen ignorierten¹⁶. Aber auch in politischer und ideologischer Hinsicht verzeichnen Roman und Film die weniger erfreulichen Aspekte der Wiege der Aufklärung und der kartesischen Vernunft. Wichtig ist hierbei die Figur des französischen Privatgelehrten und Mitglieds der Académie française, im Film meisterhaft dargestellt durch Alain Cuny. Dieser Repräsentant des reaktionären Geistes Frankreichs – und damit Europas – empfiehlt die Lektüre Gobineaus und propagiert eine Politik der harten Hand. So bestätigt er *post hoc* den Diktator in seinem brutalen Vorgehen (S. 98 s.). Als er jedoch die "schwarze Legende" zitiert – "L'Afrique commence aux Pyrénées" (S. 99)¹⁷ –, platzt Peralta, dem Sekretär

¹⁵ Vgl. dazu die Untersuchung *Atlantische Passagen* (1996), in denen Florian Nelle der Anziehungskraft und Bedeutung nachspürt, die Paris als *imaginaire* und als Metapher für die französische Kultur auf lateinamerikanische Dichter und Gelehrte zwischen 1810 und 1960 ausgeübt hat.

¹⁶ Der Primer Magistrado ist sich dessen durchaus bewußt: "Estuvo el Presidente por replicar que, a pesar de una historia más corta, su Continente había producido ya próceres y santos, héroes y mártires, pensadores y hasta poetas que habían transformado, por vía de regreso, el idioma literario de España, pero pensó que los nombres citados caerían en el vacío de una cultura que los ignoraba" (S. 199). Carpentier (1979, S. 10) wählt Darío übrigens aufgrund dessen "afrancesamiento" ab und lobt die regionalistische Literatur aufgrund ihres genuinen Amerikanismus: "[las novelas regionalistas] son de una importancia capital pues significan una búsqueda de nuestras esencias profundas".

¹⁷ Vergleiche den Eintrag "Espagne" des Chevalier de Jaucourt im 5. Band der ersten Ausgabe der *Encyclopédie* Diderots und D'Alemberts (1751-80) sowie den von Masson de Morvilliers in der *Encyclopédie méthodique* (1781), deren

des Primer Magistrado, der Kragen. Wutschnaubend erinnert er den erstaunten "Ilustre Académico" an die Vielzahl barbarischer Akte, die im Namen der Katholischen Kirche und der Vernunft ausgeübt worden sind, angefangen bei Simon de Montfort, über die Bartholomäusnacht bis hin zur Niederschlagung der Pariser Kommune... (S. 99 s.). In diesem Zusammenhang mutet es zunächst zynisch an, den Primer Magistrado als Neo-Kolonisierten darzustellen: "el designio del Primer Magistrado será el de todo colonizado: dejar atrás la tierra original para incorporarse a los valores «superiores»" (Dorfman 1981, S. 98). Aber Dorfman ist beizupflichten:

[P]ara acceder a los salones de acá, se debe robar, matar, mentir allá. Lo que no es sino la re-edición de la peripecia de la conquista, saqueo y expoliación, sin los cuales no habría Europa como hoy la contemplamos. Pero nuestro héroe, como neo-colonial recalcitrante, ha llegado con atraso [...]. La paradoja es evidente: sin ese poder, él no es nadie. Pero con ese poder, cuyas reglas no han variado, él es tratado como nadie. (*ibid.*, S. 100)

Die einzigen, die ihm in Paris auch nach Bekanntgabe des Massakers die Treue bewahren – der Ilustre Académico und D'Annunzio –, tun es ironischerweise aus eben den Gründen, aus denen auch die spanische Kolonialisierung Amerikas erfolgte: aus Habsucht¹⁸. Der Ilustre Académico, ein Repräsentant der "hohen Kultur", zögert nicht, diese zu instrumentalisieren. So schlägt er vor, die Presse zu

Umfrage "Mais que doit-on à l'Espagne? [...] qu'a-t-elle fait pour l'Europe?" eine starke Polemik ausgelöst hatte. Juan Pablo Forner veröffentlichte daraufhin die *Oración apologética por España y su mérito literario* (1784?), Cañuelo eine ironisierte Version im *Censor*, in der er die Namen "España" und "españoles" durch "Africa" und "africanos" ersetzte (cfr. Gumbrecht 1990, S. 487-493).

¹⁸ "A diferencia de las colonizaciones hechas por otros países, no se trata aquí de crear una colonia de población, como hacen los anglosajones, o una factoría, como hacen los holandeses. Aquí se busca tan solo el botín y [...] la fama como expresión caballeresca del honor en una «sociedad de señores»" (Tuñón de Lara 1985, S. 14).

bestechen und die zufällige Entdeckung einer Mumie als archäologisches Spektakel mit dem Ziel der Ablenkung zu inszenieren. Aber trotz dieser Kampagnen meiden die Reichen und Berühmten den Primer Magistrado weiterhin (III, S. 7). Dennoch ist er im Unterschied zu beispielsweise Trujillo in *La fiesta del chivo* kein Teufel oder Satan, sondern, in der Verfilmung vielleicht etwas überzogen dargestellt, ein bemitleidenswertes, melancholisches, alkoholabhängiges Geschöpf, das sich über sich selbst lustig macht (S. 54 s.). Seine Müdigkeit fußt auf dem Überdruß, immer wieder seine Macht demonstrieren zu müssen (S. 120), und er sieht sich selbst

Como quien ha sido encerrado en un círculo mágico trazado por la espada de un Príncipe de las tinieblas. 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 [...] – era un mismo desfile de uniformes y de levitas. (S. 128)

Nach dem zweiten Massaker erinnert sich der Diktator mit gebrochener, müder Stimme: "Cuando recuerdo aquel día, me parece haber vivido, en horas más llenas, más pobladas que años largos, un carnaval inverosímil [...]; y esas caras que dejan de mirar, y esas espaldas que se alejan" (S. 267), während im Film gleichzeitig die Bilder der militärischen Ausschreitung gezeigt werden. Als Notfallpatient verkleidet gelingt ihm die Flucht mit Hilfe von Peralta und seiner Dienerin La Mayoral. Doch bei seiner Rückkehr nach Paris fühlt sich der gestürzte Diktator einsamer als je zuvor, denn seine Freunde und Bekannten sind weggezogen oder verstorben. Er weiß, daß er das Schicksal anderer lateinamerikanischer Diktatoren teilt:

Y pensaba yo, amargamente, en el lamentable fin de Estrada Cabrera; en los muchos mandatarios arrastrados por las calles de sus capitales; en los expulsados y humillados, como Porfirio Díaz; en los encallados en este país, tras de un largo poder, como Guzmán Blanco; en el mismo Rosas, de Argentina, cuya hija, cansada de representar papeles de virgen abnegada, [...] había abandonado el duro patriarca al llegarle el ocaso, dejándolo morir de tristeza y soledad. (S. 307)

Als er schließlich alt und senil wird, weckt er beim Leser Mitleid. Seine unbarmherzige Tochter Ofelia wird sich noch nicht einmal die Mühe machen, die geheiligte Erde für sein Grab aus seiner Heimat zu nehmen, sondern sie holt einfach welche aus dem nahegelegenen Jardin de Luxembourg. Perera San Martín (1976, S. 134) folgert, der Roman bewahre eine grundlegende Identifizierung des Lesers mit dem Primer Magistrado. Zutreffender scheint es zu sein, von einem Prozeß der Umkehrung auszugehen, in dem der Henker zum Opfer wird – ähnlich dem oben angesprochenen ambivalent-dialektischen Verhältnis von Revolutionär und Tyrann. Der Primer Magistrado wird von Peralta verraten (VI, S. 17); der amerikanische Botschafter verweigert ihm seinen Schutz; Ofelia verkauft seine alten Gemälde und weist ihn bei seiner Rückkehr aus dem Haus – "cría cuervos"...

Ein hetero-extradiegetischer Erzähler vermittelt im Roman all diese Ereignisse der fiktiven Welt im Wechselspiel von interner und externer Perspektivierung (*focalisation interne* und *externe*); im Film wird gelegentlich eine Erzählerstimme aus dem *off* eingesetzt¹⁹. Die Nähe dieses Erzählers zum Geschehen und seine Identität als Landsmann des Protagonisten wird durch die auktoriale Erzählhaltung markiert. Aber auch der Primer Magistrado erhält eine Stimme, vornehmlich zu Beginn und in den letzten Kapiteln im Roman und – allerdings in noch geringerem Umfang – im Film, wo er in den entsprechenden Passagen ebenfalls als homo-intradiegetischer Erzähler spricht²⁰. Stil und Diktion der beiden Stimmen von Erzähler und Primer Magistrado ähneln einander sehr, und die Übergänge von der einen Stimme zur anderen sind oftmals nur an der Verwendung der ersten respektive dritten Person zu erkennen. Die dominierende Erzählperspektive kann daher als *focalisation interne* bestimmt werden. Die Wahl dieser narrativen Perspektive entbindet den Roman

¹⁹ Diese und die anderen hier verwendeten narratologischen Begriffe werden in Schlickers (1997) erläutert.

²⁰ Zwei kurze Ausnahmen innerhalb dieser homo-intradiegetischen Erzählsituation werden im Roman durch die Reden Peraltas (S. 42 s.) und Ofelias (S. 315) hervorgerufen.

von seinem naheliegenden Pamphletcharakter, da durch sie das klischeehafte Bild eines starken, unerbittlichen Diktatoren vermieden wird. Im Gegenteil, der Adressat erlebt den Primer Magistrado von den ersten Zeilen/Bildern an bei einer intimen Tätigkeit, die erste Schwächen seiner körperlichen Konstitution und eine leicht regressive seelische Verfassung aufzeigt: Nur mit großer Mühe gelingt es ihm, beim Aufwachen die Ziffern des Weckers zu entziffern und die Pantoffeln aus seiner Hängematte heraus aufzufinden – "la hamaca esta que me acompaña a todas partes – casa, hotel, castillo inglés, Palacio nuestro... – porque nunca he podido descansar en rígida cama de colchón y travesaño. Necesito un acunado de chinchorro para ovillarme, con su cabuyera para mecarme" (S. 11). Seinen Lastern geht er heimlich nach: Sein Sekretär Peralta hält stets ein Aktenköfferchen mit diversen Flaschen "Santa Inés"-Rum bereit, und Beischlaf hat er nicht nur mit La Mayoralá, seiner mulattischen Dienerin, sondern auch mit Prostituierten – vorzugsweise solchen, die sich als Nonnen verkleiden. Seine Bigotterie zeigt sich weiterhin in seiner Sprache: In der Öffentlichkeit weiß er sich gewählt auszudrücken, privat hingegen verfällt er in einen vulgären, restringierten Code. Interessanterweise hat Littin diesen Aspekt anders konkretisiert: Im Film werden die Diskurse des Primer Magistrado auf ein altersschwaches, nuscheliges und aufgeblähtes Gemurmel zurechtgestutzt, und seine abgelesenen Reden voller Worthülsen klingen hohl und pathetisch²¹.

Im Verlauf des Romans/Films kristallisiert sich das Bild eines Menschen heraus, der selbst nur Spielball höherer Mächte ist – "un pícaro menor en la inmensa farsa universal" (Dorfman 1981, S. 105).

²¹ Vor der Niederschlagung des Aufstandes von Hoffmann, seinem Interimspräsidenten, reflektiert der Primer Magistrado im Roman über das Problem, eine angemessene Rede zu halten – denn seine Worte sind verbraucht. Schließlich setzt er mit Erfolg auf das "panlatinismo-Pferd" (cfr. S. 122ss.). Im Film fehlt diese Reflexion, und man sieht nur eine weitere feierlich-pathetische Inszenierung, in der der Redner zwar ebenfalls die "latinidad" anführt, jedoch statt auf die "vírgenes latinas" auf so dubiose Vorbilder wie den Don Quijote verweist.

Korreliert man dieses Bild mit der Intention des realen Autors, eine "picaresca del dictador" zu erschaffen²², und nimmt man das karnevalistische Substrat des Textes (cfr. Armbruster 1982) noch hinzu, so wirft aber auch dieses Bild einen Schatten, der die Klarheit der soeben entwickelten Interpretation sogleich wieder verdunkelt. So folgert zwar Vich-Campos (1976, S. 87):

Carpentier se moque du Président et de tous ceux qui l'entourent. Mais le Président lui-même se moque de toute cette réalité latino-américaine; c'est un humour au deuxième degré qui donne du relief au personnage et fait que ce dictateur-type, ce symbole, acquiert une individualité et devient un personnage littéraire. [...] Toute trace de "real-maravilloso" a disparu [...]. Dans *El Reino de este mundo* ou même dans *El siglo de las Luces*, il s'agissait d'un moment privilégié, d'un changement. Or ce processus de changement a disparu. La réalité semble s'être figée dans une répétition mécanique, une succession systématique de dictatures. Le roman est donc une œuvre profondément pessimiste [...].

Und auch Miguel Littin äußert sich in ähnlicher Weise:

Pero creo la sociedad chilena y la sociedad latinoamericana en general es medieval y es autocrática, cuando no es dictatorial. En el mejor de los casos puede ser autocrática y no dictatorial. El dirigente político, o un señor presidente, cuando está en el poder aplica la autocracia y no la democracia. (Littin zitiert in Tejeada)

Carpentier (1979, S. 19) selbst hingegen bezeugt einen unerschütterlichen Optimismus in bezug auf die Zukunft Lateinamerikas: "si yo creyese que las abominables dictaduras (latinoamericanas actuales) constituyen un mal endémico, fatalmente latinoamericano, inseparable de nuestro destino continental, yo renegaría de mi condición de latinoamericano". Auf intratextueller Ebene widersprechen diesem Optimismus-Credo jedoch sowohl die zirkuläre Handlungsstruktur

²² Carpentier in Miguel F. Roa, 1974, zitiert in Urfa Santos (1976, S. 388).

und in diesem Zusammenhang auch die Titelanspielung auf Vicos *Ricorsi*, auf die González Echevarría (1980, S. 211) hingewiesen hat. Der italienische Philosoph, der heftig mit Descartes polemisierte, vertrat ein geschichtsphilosophisches Bild, demzufolge Geschichte in ständiger Wiederkehr von Zyklen einen Kreislauf bildet. Die Wiederkehr der Aufstände und ihrer Niederschlagung im *Recurso del método*, die fast identische Wiederholung der Gedanken des Magistrado beim Versuch, nach dem Aufwachen das Zifferblatt des Weckers zu identifizieren (S. 11, 132, 337), konstituieren derartige Zyklen auf der Ebene der Handlung und der Wortwahl und Bilder in Roman und Film. Dennoch war Vico davon überzeugt – und Carpentier teilt diese Überzeugung, wie das obige Zitat zeigt – daß "die ewige Aufgabe" darin bestehe, am Ende doch die "Herrschaft einer gerechten Lebensordnung" zu verwirklichen²³. In der fiktiven Welt von *El recurso del método* ist diese gerechte Lebensordnung zwar noch nicht verwirklicht worden – dennoch zeigen Roman und Film, daß mit der Politisierung des Volkes durch den Studenten eine hoffnungsvolle Veränderung einsetzt, die auf einem neuen Denken beruht²⁴, das durch den Marxismus, die mexikanische und die russische Revolution hervorgerufen worden ist. In diesem Sinne ist es einleuchtend, daß die Figuren mit einer linken Gesinnung positiv gezeichnet werden. Der schwarze Steinmetz, Miguel Estátua, erhebt sich, als der Primer Magistrado die Rebellen des ersten Aufstands in Nueva Córdoba zum Aufgeben überredet. Er wiegelt das Volk mit revolutionären Reden auf – Littin setzt eine entsprechend agitatorische Musik ein²⁵ –, und als der Widerstand scheitert, sprengt er

²³ Horkheimer, zitiert in Schweppenhäuser (2000, S. 192).

²⁴ Ablesbar ist dies an dem neuen Ton der von der Opposition herausgegebenen Zeitschrift *Liberación*, "con un editorial contra el régimen, severo, sin epítetos inútiles, seco como trallazo, escrito en prosa clara y expedita. – «Esto es algo nuevo» – murmuró el Primer Magistrado" (S. 224).

²⁵ Eine andere Stelle, an der die Sympathie des impliziten Regisseurs für den Kampf des Volkes deutlich zum Tragen kommt, ist diejenige, in der die Opernaufführung mit Caruso gezeigt wird. In einer Parallelmontage erscheint eine rote Fahne, dann ein Streik-Transparent, während die Opernmusik simultan weiterläuft. Zu den Bildern des Aufstands erklingt der italienische Operntext, der zugleich in

sich und seine aus dem Stein gemeißelten Tiere in die Luft. Im Unterschied zu Littin²⁶ verzichtet der implizite Autor Carpentier aber auch in diesem Fall nicht auf eine ironische Note, die er gleich zu Beginn der Portraittierung als Parodie auf die Genesis setzt²⁷.

Die andere positiv gezeichnete Figur ist die des anonymen Studenten, ein ehemaliger Schüler von Leoncio Martínez, der das Volk marxistisch aufzurütteln versucht. Peavler (1975, S. 33) vergleicht ihn mit Julio Antonio Mella, der am Ende des Romans selbst erscheint (*cfr. infra*). Der Student ist das genaue Gegenteil zum Primer Magistrado, "el de Abajo" vs "el de Arriba" (S. 235) – doch beide haben die gleichen Wurzeln, das heißt, beide kommen von unten und sind somit Produkte ihrer selbst (*cfr. II*, S. 4). Im Roman widmet der implizite Autor dem Treffen von Primer Magistrado und Estudiante eine lange Passage, in der eine Art Gedankenschlagabtausch stattfindet, der kursiv hervorgehoben ist (S. 236-237), und der im Film zwar leicht über die Tonspur hätte vermittelt werden können, dort jedoch fehlt. In dieser ersten und einzigen Begegnung messen die Kontrahenten einander abschätzig. Dennoch zieht der Primer Magistrado alle Register, um den Studenten auf seine Seite zu ziehen, angefangen damit, daß er das gemeinsame Feindbild aufwirft: "[Primer Magistrado:] –Si implantaran el socialismo acá, a las

spanischen Untertiteln vermittelt wird: "unas tribus de bárbaros profanaron las fronteras de Egipto", "sus manos siembran en nuestras tierras el crimen y el incendio", "orgullosos de sus primers éxitos caminaron propagando el miedo", "¡guerra hasta la muerte! moriremos todos en el combate" – unterdessen zeigt ein Schnitt wieder die Oper, mit dem singenden Radamés – ein weiterer Schnitt den Primer Magistrado, der verärgert die Schlagzeilen der Presse liest und ausruft: "¡hay que capturarlo!" – gefolgt von einem Schnitt auf den Studenten, mit Anzug und korrekt sitzendem Scheitel – wieder ein Schnitt auf die Oper – ein letzter Schnitt auf die Straße, wo Militärs gegen Arbeiter kämpfen, während kontrapunktisch die Musik weiterläuft.

²⁶ Littins ernster, kämpferischer Impetus ist deutlich am "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular" ablesbar, das er 1970 zusammen mit Sergio Castilla geschrieben hat. Integral abgedruckt ist es in Cortínez (2001, S. 33 s.).

²⁷ Der Erzähler beschreibt die Arbeiten Miguels, und danach betrachtet Miguel "todo aquello, la paloma, el buho, el jabalí, la chiva, la danta, y vio que todo era bueno, y como estaba cansado de tanto trabajar descansó un séptimo día" (S. 78).

cuarenta y ocho horas tendrían ustedes a los marines norteamericanos en Puerto Araguato. [Estudiante:] –Es lo más probable, Señor"²⁸. Dann versucht er es auf die paternalistische Art: "Puedes hablarme con toda confianza, como a un hermano mayor. Yo tengo una experiencia política que ustedes no tienen. Podría explicarte por qué unas cosas son posibles y otras no. Todo lo que quiero es entender... Que nos entendamos... Confíate a mí... Dime..." (*ibid.*). Und schließlich versucht er, den Studenten zu kaufen. Als auch das nicht klappt, droht er ihm mit Ermordung. Aber der Student widersteht den Drohungen und verführerischen Angeboten des Primer Magistrado. Daher folgert Uría Santos (1976, S. 390): "el Estudiante representa la nueva juventud hispanoamericana que ve la revolución [...] con clara conciencia de lo que persigue y desea; la presencia de este personaje [...] da [a la novela] un tono marcadamente optimista". Auch Ariel Dorfman (1981, S. 111) erkennt zwar, daß "el movimiento subversivo y revolucionario avanza en directa relación con la apropiación que hace el Imperio de la economía", gibt aber zu, daß El Estudiante zuweilen etwas stereotyp erscheine. Gleichwohl hebt Dorfman hervor, daß der Student und seine Anhänger "procuran *hacer* la historia modificando la inhumanidad existente". Inwieweit dieser Versuch zum Scheitern verurteilt ist, fragen sich die Betroffenen selbst in einem Schlußdialog, in dem der Student auf dem Weg zu einem internationalen Kongreß gegen die imperialistische Kolonialpolitik auf dem Bahnhof mit Mella und Nehru zusammentrifft:

"Tumbamos a un dictador. [...] Pero sigue el mismo combate, puesto que los enemigos son los mismos. Bajó el telón sobre un primer acto que fue larguísimo. Ahora estamos en el segundo que, con otras decoraciones y otras luces, se está pareciendo ya al primero." –

²⁸ Vergleiche auch die folgende Passage: Nachdem der Primer Magistrado den aufständischen Galván erschossen hat, die USA aber mit Intervention drohen, da der Linksoptionelle Martínez stärker geworden ist, sagt er in Roman und Film: "hay que mostrar a esos gringos de mierda que nos bastamos para resolver nuestros problemas. Porque ellos, además, son de los que vienen por tres semanas y se quedan dos años, haciendo los grandes negocios" (S. 77).

"Nosotros, ahora, estamos entrando en lo que ustedes pasaron" – dijo Mello. Y le habló del nuevo Dictador de Turno, el de Cuba [...]. Cae uno aquí, se levanta otro allá" – dijo El Estudiante. – "Y hace cien años que se repite el espectáculo." – "Hasta que el público se canse de ver lo mismo." – "Hay que esperarlo". (S. 326 s.)

Im Film ist dieses Gespräch leider nicht adaptiert worden – dennoch teilt der implizite Regisseur Littin diesen ungewissen, aber hoffnungsvollen Zukunftsausblick mit dem impliziten Autor Carpentier. Dieser Hoffnung verleiht er Ausdruck mit einem Film, der die karnevalistischen Aspekte des literarischen Erzähltextes stark hervorkehrt – und somit auch die Konnotationen von Freiheit, Demokratie und Subversion, die im Bachtinschen Karnevalskonzept mitschwingen²⁹.

Sabine SCHLICKERS
Universität Hamburg

²⁹ Freise (1993, S. 27) zufolge hat Bachtin seine Karnevalskonzeption erst in die zweite Auflage (1963) seiner Dostojewski-Monographie (1929) integriert.

Bibliographie

1. PRIMÄRLITERATUR

- Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo* (1949), Barcelona, Seix Barral, 1997.
- , *El recurso del método*, Madrid, Siglo XXI, 1974.
- , *La consagración de la primavera* (1978), Madrid, Siglo XXI, 1996.
- Littin, Miguel, *El recurso del método*, Regie und Drehbuch: M. Littin, in Zusammenarbeit mit Jaime A. Shelley und Régis Debray, 1977.
- Vargas Llosa, Mario, *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, 2000.

2. SEKUNDÄRLITERATUR

- Armbruster, Claudius, *Das Werk Alejo Carpentiers. Chronik der "Wunderbaren Wirklichkeit"*, Frankfurt/M., Vervuert, 1982.
- Bachtin, Michail, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1929¹, 1963² erweiterte Auflage), München, Hanser, 1971.
- Carpentier, Alejo, "La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo" (1979), in *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*, México, Siglo veintiuno, 1981, pp. 7-32.
- Cortínez, Verónica, *Cine a la chilena: las peripecias de Sergio Castilla*, Santiago de Chile, RIL editores, 2001.
- Dorfman, Ariel, "Entre Proust y la momia americana: Siete Notas y un Epílogo sobre *El Recurso del Método*", *Revista Iberoamericana*, XLVII, Nr. 114-115, 1981, pp. 95-128.
- Freise, Matthias, *Michail Bajtíns philosophische Ästhetik der Literatur*, Frankfurt etc., Lang, 1993.
- Frenzel, Elisabeth, *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart, Kröner, 1999.
- Garscha, Karsten, "El apogeo de la Nueva Novela Hispanoamericana", in H.-O. Dill et al., *Apropiaciones de realidad en la*

- novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Frankfurt/M., Vervuert, 1994, pp. 281-306.
- González Echevarría, Roberto, "The Dictatorship of Rhetoric/The Rhetoric of Dictatorship: Carpentier, García Márquez, and Roa Bastos", *Latin American Research Review*, 15, Nr. 3, 1980, pp. 205-228.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Eine Geschichte der spanischen Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1990.
- Heider, Petra, *Die Frage der Macht in den Diktatorenromanen "Yo el Supremo", "El señor Presidente" und "El recurso del método"*, Frankfurt/M. etc., Lang, 1993.
- <http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/043829949754399238553607/p0000001.htm#23>.
- Miliani, Domingo, "El dictador, objeto narrativo en *El Recurso del Método*", *Revista Iberoamericana*, XLVII, Nr. 114-115, 1981, pp. 189-225.
- Nelle, Florian, *Atlantische Passagen. Paris am Schnittpunkt süd-amerikanischer Lebensläufe zwischen Unabhängigkeit und kubanischer Revolution*, Berlin, Tranvía Sur, 1996.
- Peavler, Terry J., "A new novel by Alejo Carpentier", *Latin American Literary Review*, 3, Nr. 6, 1975, pp. 31-36.
- Perera San Martín, Nicasio, "La escritura del poder y el poder de la escritura", in *Seminario sobre "Yo el Supremo" de Augusto Roa Bastos*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, 1976, pp. 127-147.
- Schlickers, Sabine, *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-komparative Untersuchung von "El beso de la mujer araña" (Manuel Puig/Héctor Babenco) und "Crónica de una muerte anunciada" (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*, Frankfurt, Vervuert, 1997.
- Schweppenhäuser, Gerhard, "Am Ende der bürgerlichen Geschichtsphilosophie. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung (1947)", in W. Erhart - K. H. Jaumann (Hgg.), *Jahrhundertbücher. Große Theorien von Freud bis Luhmann*, München, Beck, 2000, S. 184-205.

- Tejeda, Armando G., "Miguel Littin: Latinoamérica es un continente de alquimistas" (Entrevista con el cineasta chileno Miguel Littin), http://www.babab.com/no00/miguel_littin.htm.
- Tuñón de Lara, Manuel (ed.), *Historia de España*, VI, Barcelona, Labor, 1985.
- Uría Santos, María Rosa, "El Recurso del Método: Una exploración de la realidad hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5, 1976, pp. 387-394.
- Verdevoye, Paul (ed.), "Caudillos", "caciques" et dictateurs dans le roman hispano-américain, Paris, Éditions Hispaniques, 1978.
- Vich-Campos, Maryse, "A. Carpentier: *El Recurso del método*" (1976), in Verdevoye 1978, pp. 78-87.

