El arte de un tirano: pintura y escultura en *El recurso del método* de Carpentier

ADRIÁN J. SÁEZ
Université de Neuchâtel

Resumen: *El recurso del método* de Carpentier posee una notable dimensión artística, que se manifiesta especialmente a través de una serie de écfrasis de la colección de pinturas y esculturas del dictador, que conecta directamente con la acción y el *tempo* de la novela, a la vez que ofrece claves exegéticas y presenta visualmente el contraste entre dos mundos (Europa y América, el pasado y el presente). Este trabajo rastrea todas las referencias al arte en la novela en el marco del saber enciclopédico de Carpentier, para pasar al examen de la función y el sentido de la pintura en relación con la caracterización del personaje principal y la acción.
Palabras clave: Alejo Carpentier, *El recurso del método*, novela de dictador, arte, pintura, escultura, écfrasis.
Abstract: Carpentier's *El recurso del método* possesses a notable artistic dimension, which is manifested specially through a series of ekphrasis of the dictator's collection of painting and sculptures, and connects directly with the action and tempo of the novel, at the same time offering some exegetic keys and presenting visually the contrast between two worlds (Europe and America, past and present). This paper tracks the artistic references of the novel in the context of Carpentier's encyclopedic knowledge, in order to examine the function and meaning of painting in relation with the characterization of the protagonist and the action.
Keywords: Alejo Carpentier, *El recurso del método*, dictator novel, art, painting, sculpture, ekphrasis.

Si la novela de dictadores tiene un profundo sabor americano, un santo y seña de *El recurso del método* (1974) es la dimensión artística de la acción que preside —nunca mejor dicho— un tirano ilustrado, en perfecta sintonía con la sabiduría enciclopédica de Carpentier. Si la pintura y la escultura entraban dentro de sus intereses fundamentales, es legítimo examinar *El recurso del método* desde una perspectiva artística, para tratar de entender el alcance, la función y el sentido de la pintura y la escultura en la novela, porque el arte —lo adelanto ya— deviene en clave esencial tanto para la acción como para el retrato del personaje principal.

1. EL CALEIDOSCOPIO ARTÍSTICO DE CARPENTIER

"Como narrador, preciso tanto del elemento color, forma, ritmo, como de la palabra", advertía con razón Carpentier (1977: 19)[1]. En buena ley se puede mantener que Carpentier es el escritor latinoamericano que más entendía de arquitectura, escultura, pintura y música (García Castro, 1980: 67 y 1984: 272), sin olvidar tampoco una notable afición por el cine y la fotografía que acaso solo se pueda parangonar con Cortázar. Ahora, si bien es cierto que Carpentier era una suerte de *Alleskenner* que sabía y escribía de todo con conocimiento de causa, el arte en todas sus formas brilla con fuerza tanto en sus artículos como en sus novelas. Es verdad que algo de

[1] Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía.

Adrián José SÁEZ, "El arte de un tirano: pintura y escultura en *El recurso del método*, de Carpentier", *Artifara* 17 (2017) Contribuciones, pp. 151-170.
Recibido el 07/07/2017 · Publicado el 22/09/2017

esto le viene de familia, pues al regalo de unos orígenes cosmopolitas que desde temprano le pusieron en contacto directo con la música y la arquitectura de la mano de sus padres, se suma una privilegiada red de amistades y relaciones con artistas de todo pelo: a todas luces, codearse con Alberti, Asturias, García Lorca, Mateo Hernández, Picasso, Diego Rivera, Saura, Stravinsky, Varèse y tantos otros a caballo entre Cuba, México y París constituye una baza idónea para toda inquietud artística.

Con este bagaje, se entiende bien que la pintura y otras artes aparezcan aquí y allá en la obra de Carpentier: el reflejo más inmediato se encuentra en su faceta periodística, en la que realiza una valiosa labor de crítica por la que es capaz de valorar y situar en su *continuum* histórico a los artistas de su tiempo (Baujín y Merino, 2004: 20), que se redondea en un segundo momento —y con trasvases continuos— con la presencia artística en la narrativa según alcances, funciones y sentidos variopintos.

Habitualmente se tiende a ver con más gusto la música en las novelas carpenterianas, seguramente porque cuenta con un as en la manga: se trata de la única disciplina que ha merecido la atención de Carpentier tanto en ensayo (*La música en Cuba*, 1949) como en narrativa, con la pista adicional de ciertos atractivos títulos parlantes (*Concierto barroco* y *La consagración de la primavera*, 1974 y 1979) de obras en una de las cuales —entre otras cosas— Vivaldi cobra vida en forma de personaje.

Sin embargo, pese a que en ocasiones pueda parecer algo más escondida, la fuerza de la pintura se ve igualmente bien en las dos caras de la moneda, empezando por un manojo de articulitos y notas de prensa sobre la actualidad artística europea y americana que preceden a los reflejos novelísticos como una forja inicial en la que Carpentier se prepara para los experimentos narrativos posteriores. En estos escritos iniciales destacan sus tensas relaciones con el surrealismo, su gusto por Goya (Souviron López, 2008; Bounou, 2013) y la preferencia absoluta por Picasso, al que considera el pintor más grande del momento ("El arte múltiple de Picasso", 1925; "El Escorial, museo de milagros" [1935] Carpentier, 2004: 89 y 116), por haber realizado el "cisma más extraordinario que registra la historia de las artes plásticas" ("Noticias de arte en una carta de Lutecia" [1927] 1986: 83) y, así, haberse ganado un lugar en el olimpo de los artistas junto a Stravinsky en música y Joyce en literatura ("Los artistas nuevos y los "estabilizados"" [1932] 1986: 337)[2]. Especialmente lúcido es el trazado de la transformación artística de Picasso, donde presenta el paso de un joven "dios que supiera dibujar" a un pintor de "paleta […] ascética" durante su "etapa azul" y las tergiversaciones de sus pinturas negras hasta la revolución cubista, en un vaivén continuo entre el objeto y la figura ("La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" [1932] 1986: 373-376).

En las "estampas europeas" de Carpentier menudean los ejercicios ecfrásticos, como la descripción de la pintura *San Cristobalón* de la catedral de Toledo ("Imágenes de Toledo", 1934) y el "museo de los milagros" del Monasterio de El Escorial (Carpentier: 2004: 113 y 115-118), junto a juicios artísticos y noticias sobre exposiciones y otros aspectos de la vida artística parisina, que sabe combinar a las mil maravillas con una mirada retrospectiva a ingenios y épocas precedentes. En este sentido, realiza comentarios de interés sobre la "pintura literaria", que viene a ser "aquella que no permanece en los dominios estrictos de lo plástico, y se permite alardes descriptivos que son propios de la literatura" ("Papazov o el «asunto» en la pintura",

[2] En otro lugar, indica que el arte picassiano "[s]e puede amar apasionadamente", o se "puede odiar con toda la convicción adquirida por retinas que jamás serán dignas de su ofrenda. Pero nadie; nadie que posea una miaja de sensibilidad, podrá permanecer indiferente ante el prodigioso panorama pictórico" de Picasso ("La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" [1932] Carpentier, 1986: 371).

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

[1931] Carpentier, 1986: 309), y a título de curiosidad se puede destacar el piropo más estupendo de Carpentier al genio artístico (que apenas reserva a Picasso y algún otro), que consiste en mantener que tal o cual personaje hubiera sido quemado con placer por la Inquisición[3].

De sus novelas baste destacar un botón de muestra altamente significativo y simbólico: a más de ser una reflexión metaartística, el capítulo "La noche de las estatuas" de *El reino de este mundo* [1949] Carpentier, 2004: IV, 1, 137-144) en el que el negro Solimán visita la colección de la Villa Borghese presenta un veloz desfile de esculturas que culmina con el sorprendente encuentro con la *Venus victrix* (Galleria Borghese, Roma) que le recuerda amorosamente a Paulina Bonaparte, en una variante de la agalmatofilia o amor a las estatuas (González García, 2006). Entre medias —y en lugar de honor— se encuentra justamente el prólogo de *El reino de este mundo*, una joyita en la que una reflexión sobre el surrealismo le permite a Carpentier condenar la falsedad del arte europeo y proponer una nueva fórmula artística definida por "lo real maravilloso" que se adapta mejor a América[4].

Con toda lógica, la crítica se ha interesado por la presencia y el sentido de las artes plásticas en Carpentier: así, más allá de sus crónicas artísticas (Shaw, 1985: 16; Baujín y Merino, 2004), García Castro (1975, 1980 y 1984) ha trazado una cartografía de la pintura en las novelas, que ofrecen tanto una verdadera galería de imágenes —no siempre fácilmente identificables— como un panorama escalonado de diversos movimientos estéticos que tienden a relacionarse con la acción narrativa (caso de *La consagración de la primavera*), mientras Harvey (1994: 62-80) se ha centrado en el valor de las metáforas arquitectónicas y artísticas en la narrativa de Carpentier; con más cuidado, Wakefield (2004: 162-163 y 168) ha abordado la écfrasis del cuadro *Explosión de una catedral* en *El siglo de las luces* (1962) y la clave pictórica de Piranesi en *Écue-Yamba-Ó* (1933), *El siglo de las luces* y *El reino de este mundo*, según una perspectiva exegética que ha perfeccionado Sánchez Jiménez (2015) mediante el examen de la mezcla de artes visuales y sexualidad en *El reino de este mundo*, con las que Carpentier contrapone dos concepciones de la vida y del arte en general[5]. En suma, parafraseando su prefacio programático, se puede decir —y se verá después— que el arte en la novela de Carpentier se mueve entre la realidad y la maravilla, ya que gusta de combinar elementos verídicos con otros imaginarios para conformar una galería artística que posee un sentido mucho más allá del arte[6].

2. EL ARTE EN *EL RECURSO DEL MÉTODO*

Dentro de este marco, el arte aparece un poco por todas partes en *El recurso del método*: cine, fotografía y música, pero sobre todo escultura y pintura centran tanto los intereses del Primer Magistrado como la mirada del narrador múltiple, en un rasgo que tiene mucho que ver con el retrato del tirano protagonista y con la nación en su conjunto.

En este sentido, el Primer Magistrado emparenta con los precedentes dictadores de papel (con *El señor presidente* de Asturias a la cabeza) tanto por el nombre genérico (marca de puro poder) como por el carácter sincrético, que reúne en un *summum* todos los horrores de los

[3] Este elogio picassiano se encuentra en el artículo "La exposición del año: Picasso en la *Galería Georges Petit*" (Carpentier, [1932] 1986: 376).

[4] Sobre el rechazo de Carpentier al surrealismo, ver Müller-Bergh (1969), Rodríguez Monegal (1971), Millares (1999) y Birkenmaier (2006).

[5] De pasada, d'Ors (2010: 229) señala el "gusto abominable" por la pintura de Zuloaga y compañía de la burguesía cubana y la preferencia por el arte moderno de los revolucionarios en *La consagración de la primavera*, con la que Carpentier contribuye al retrato enfrentado de ambos grupos.

[6] A otro respecto, Müller-Bergh (1984: 213) mantiene con justicia que las alusiones literarias de Carpentier "están contaminadas de realidad".

ISSN: 1594-378X

tiranos latinoamericanos, al tiempo que gana originalidad por dos rasgos fuertemente hermanados: la perspectiva interior, que comparte —por poligénesis— con Roa Bastos (*Yo, el Supremo*, 1974) y García Márquez (*El otoño del patriarca*, 1975; Dellepiane, 1977: 66-67), en un giro de novedad que clamaba a gritos desde los primeros ejemplos de novelas "dictatoriales"; y la ilustración del personaje, que posee una cara de gran cultura que contrasta grandemente con su cruz de violencia, en un reflejo perfecto del dilema civilización versus barbarie, cuestión que por cierto se recuerda en el cuerpo de la novela (112). Aunque parezca una perogrullada, la mirada al interior del dictador en cuestión es una estrategia que permite una reflexión más profunda sobre el ejercicio desviado del poder como una suerte de *descensus ad inferos*, mientras la cultura de la que hace gala el tirano ilustrado contribuye grandemente tanto a su caracterización como al sentido general de la novela.

El arte está en el corazón del Primer Magistrado de todas las formas posibles: si de joven ya soñaba con París "metidas las narices en revistas de allá" cuando "se topaba con las magnificencias que habían fijado los más famosos pintores del mundo" (169), para hacerse un lugar en la vida de la *jet-set* parisina es "amigo de artistas y literatos ajenos a toda bohemia estrafalaria" (169), y se mantiene al tanto de las novedades culturales por periódicos y revistas (299), según una fuerte afición artística que hereda su caprichosa hija Ofelia, quien ejerce de mecenas de algunos artistas (194) y acude a *vernissages* (384).

Ya asentado en el poder, uno de los tesoros más preciados del Primer Magistrado es su colección artística, que tiene distribuida en casas que parecen pequeños museos: más en detalle, tiene cuadros y esculturas distribuidos entre su querida mansión de París (en la selecta rue de Tilsitt), algunos menos en la casita playera de Marbella y otros en el palacio presidencial, de los que solo se tiene noticia en el atentado (255) y en la entrevista con el Estudiante (324), pero de los que nada se sabe. En contraposición directa están las deterioradas imágenes del consulado estadounidense de Puerto Araguato, que marcan la decadencia del dictador, luego remachada en su exilio posterior: "aguafuertes tan invadidos por el hongo y el salitre que, en ellos, el asunto, desaparecido bajo el hongo y el salitre, era ya mero asunto de hongo y salitre" (366) y la colección de raíces-esculturas (367) del diplomático norteamericano, entre las que se encuentra "*Erasmo de Rotterdam*, raíz veracruzana de estilo Holbein" (369).

Con todo, si el gusto por la pintura y otras artes es el primer rasgo que se conoce del dictador y constituye su mejor cara (Castellanos y Martínez, 1981: 88-89) frente a la cruz de su *modus gubernandi*, el arte en *El recurso del método* va más allá del Primer Magistrado, puesto que se pueden deslindar tres modalidades principales: 1) menciones al paso de artistas y/o obras; 2) comentarios, juicios y reflexiones artísticas; y 3) casos de écfrasis real o imaginaria, que —eso sí— generalmente derivan del tirano.

Hay una gran variedad de guiños artísticos, que van desde las menciones de pasada a modo de nota erudita a la caracterización de personajes y situaciones[7]: así, el espejo para la belleza de Ofelia son las figuras de Giovanni Boldini (96); la buena sintonía del Académico con el Primer Magistrado se refleja en el despacho del primero, que se adorna con libros antiguos y una serie de pinturas de su agrado ("pinceladas de Hokusai, retratos de Sainte-Beuve, Verlaine, Leconte de l'Isle, León Dierx", y "un grabado de Granville", 170 y 174); El Greco se presenta como una de las excepciones positivas de la cultura hispánica junto a Cervantes (172); el aspecto ridículo de una actriz se define como "payasa de Lautrec, conmovedora aún por su desesperada voluntad de alzarse sobre los escombros de sí misma" (298); y se recuerda a Diego Rivera como colaborador de la revista *El Machete* (405)[8]. En este sentido, los desastres de la I

[7] La mayoría de los nombres y títulos se encuentran identificados en los trabajos de García Castro (1975, 1980 y 1984), que me permiten ahorrar datos y detenerme solo en aquellos de especial interés. Ortiz (1989: 15-16) trae una mínima lista de referencias artísticas.

[8] Algo al margen está la mención del pintor Louis Pierre Baltard, que se recuerda como arquitecto (117). Muchos

ISSN: 1594-378X

Guerra Mundial se contemplan desde una perspectiva artística: una serie de esculturas ("la figura del Bello Dios de Amiens o el semblante inefable —ahora roto, nebulizado, hecho vapor de piedra en crepúsculo irreversible— del más bello de los Ángeles Sonrientes" de Reims, 221) y "pinturas de Memling o de Rembrandt" (222) se enumeran entre los destrozos causados, los "paisajes de cataclismo" del conflicto se equiparan a "las pinturas de Georges Scott y Lucien Simon" (223) y "los frescos del Panteón" integran la lista de las maravilla de París que merecen salvarse del "fuego purificador" que precisa la ciudad a ojos del dictador (191).

En algunos casos, estas breves evocaciones artísticas poseen un sentido mayor en el texto: así, la "artificialidad de la aristocracia neoyorquina" en oposición al *bon goût* de la sociedad parisina se caracteriza —entre otras cosas— por la afición por "cuadros de Rubens o de Rosa Bonheur" (109); los "cuadros de Harpignies, de Carolus-Durand" de los gabinetes médicos franceses contribuyen a la preferencia del Primer Magistrado frente a "los consultorios asépticos, blancos, impersonales, con pinzas, sondas, tijeras dentadas y crueles enseres, mostrados en vitrinas" de los médicos norteamericanos (159); durante la simbólica entrevista entre los dos rivales, compara la imagen tan titánica como ridícula del Primer Magistrado ("el Protagonista de las alegorías revolucionarias") hace pensar al Estudiante en "unos dibujos del alemán Georg Grosz" que se caracterizan por las figuras deformadas y "en unos bojes de Masreel" (317, en referencia al flamenco Frans Masereel), que establecen una significativa comparación con figuras deformadas y xilografías tenebrosas, respectivamente.

Un lugar especial poseen todas las imágenes escultóricas de París: "los Caballos de Marly" (165) que designan los conjuntos escultóricos de Coysevox y Coustou a las entradas del Jardín de las Tullerías y de los Campos Elíseos, "las estatuas de las Tullerías y de Luxemburgo" (182) y sobre todo el Arco del Triunfo, "con su Marsellesa boquiabierta, su clamante Tirteo en armas, y el viejo guerrero del casco, seguidos por el niño-héroe de los cojoncillos al aire" que representan a la perfección "el genio de una Francia cartesiana" (380, también en 78, 388, 424) y que funciona dentro de la novela como *cornice* artística que abre y cierra la acción (García Castro, 1984: 74). A su lado hacen juego las esculturas de la sincrética nación latinoamericana del Primer Magistrado, que de tanto en tanto se inspiran directamente en La Habana: la estatua de la Divina Pastora (271), imágenes de Mercurio y Minerva en edificios oficiales de la capital (228), la Estatua de la República con la discusión sobre su diseño y artífice (232-237, 246-247, 345, 413 y 423), el monumento a los Héroes de la Independencia (358) y las mil y una tallas del Primer Magistrado (como la "estatua ecuestre del Fundador de la Nación" junto a unos "héroes de bronce" en la Plaza Municipal", 117-118) que dominan su *percorso* vital (318) en contraposición al Estudiante y que, sin embargo, acaban por ser lanzadas al mar en un desfile que sella la derrota del tirano con la eliminación de todas sus imágenes en una lección de *memento mori* que al dictador le recuerda "un chiste cruel" del Estudiante (374-376)[9]. De hecho, la conclusión es todavía peor: por si al Primer Magistrado no le bastara con no poder jactarse de dejar hechos por los que ser recordado (en la estela del *exegi monumentum aere perennius*), el agente consular agrava la herida al mantener que en el futuro apenas podrá decirse que eran imágenes de "*Un Dictador*", como de tantas "esculturas romanas de mala época" que ni siquiera merecen aparecer en el *Petit Larousse* (375-376).

---

de los nombres diseminados en *El recurso del método* se encuentran en otros textos de Carpentier, en prueba de su conocimiento directo del arte: valga el caso de Hokusai, que hace acto de presencia en un ensayito sobre Picasso ("El arte múltiple de Picasso" [1925] Carpentier, 2004: 89).

[9] En este contexto, ya antes las estatuas son reflejo de la crisis nacional ("soledad de estatuas a las que, en semanas, habían salido lepras", 328) y en otro lugar se indica que la vestimenta de honor le hace "acrecerse en ecuestre estatua" (198). Es más: el vicio escultural del Primer Magistrado llega a los pasteles de una fiesta, que tienen la forma del Capitolio y se adornan con estatuas de mazapán (253).

ISSN: 1594-378X

En otro orden de cosas, no se puede decir que haya reflexiones artísticas *stricto sensu*, pero sí se hallan algunos comentarios de interés: primero, el arte se emplea como término de comparación dentro de la filípica del Primer Magistrado contra los revolucionarios ("para esa gente sin letras, hostil a todo abecedario, el Bello Dios de Amiens se hubiese llamado Eleguá, Obatalá el Crucificado de Velázquez, Ochum la Pietá de Miguel Ángel… Eso era lo que no se entendía acá", 171); segundo, viene el chascarrillo erudito sobre "la erección (tal palabra no debía usarse sino cuando de estatuas u obras arquitectónicas se tratara, según Flaubert" (191), que traduce a la letra una sentencia jocosa ("*Érection.* Ne se dit qu'en parlant des monuments") del *Dictionnaire des idées reçues* (1911); y finalmente se encuentra la libertad de crítica cultural defendida por el Primer Magistrado a toda costa en medio de la censura y el control. En efecto, si en general receta "[p]lomo y machete para los cabrones", cuando le aconsejan prohibir ciertos comentarios en la prensa, se niega porque concede "total libertad de crítica, polémica, discusión y controversia, cuando se trata de arte, literatura, escuelas poéticas, filosofía clásica, los enigmas del Universo, el secreto de las pirámides, el origen del Hombre Americano, el concepto de Belleza, o lo que por ahí se ande… Eso es cultura" (233-234).

Además de la colección del Primer Magistrado (ver *infra*) y algunos de los pequeños ejercicios ecfrásticos ya comentados, se encuentran dos descripciones pictóricas más: primeramente, el consuelo ofrecido por el Académico sobre el difícil deber del gobernante frente a las revoluciones causa una écfrasis interior e imaginaria en el dictador ("En dramáticas y reconfortantes imágenes desfilaban, ante los ojos del Presidente, cuadros de la destrucción de Cartago, del asedio de Numancia, de la caída de Bizancio", 170), y después la campaña para recaudar —y robar— nuevos fondos tras la I Guerra Mundial se realiza mediante "una exposición de grabados, dibujos, carteles y elocuentes fotografías" de escenas conmovedoras (274) que va encabezada por "un retrato de Ofelia que, vestida, de enfermera de la Cruz Roja, lucía rechula y más criolla que nunca vendando la frente de un herido inglés" (245).

Mención especial merece Miguel Estatua, escultor y rebelde que viene a ser el emblema *par excellence* de la creación artística nativa: a su "descomunal alzada humana", este ingenio negro se dedicaba a tallar con barrena y martillo "animales de las piedras" como guiado por voces de la naturaleza y en un momento se convierte en "caudillo popular" y da nueva fuerza a la rebelión de Nueva Córdoba contra el Primer Magistrado (150-153), aunque todo acaba en suicidio: "acababa de volarse a la dinamita, con todas sus criaturas de piedra" (155) y apenas volverá un par de veces en forma de recuerdos parisinos (394 y 406). En cierto sentido, este simbólico Miguel Estatua representa al artista y al revolucionario en estado puro (Uría Santos, 390) que, no obstante, posee numerosas limitaciones (no se atreve con figuras humanas) pese a su genio natural y nada puede hacer frente a la técnica militar, en lo que puede leerse como una nueva muestra del debate entre *natura* y *ars* que, aunque parezca que no, tiene mucho que ver en la modernidad[10].

3. MÁS QUE ARTE: DOS MUNDOS CARA A CARA

En este contexto tan marcadamente artístico, aderezado con ingredientes de otros ámbitos (con la música y la ópera al frente), brilla la colección pictórica y escultórica del Primer Magistrado, que se custodia en su residencia parisina, aparece principalmente en dos momentos de la acción y funciona como 1) ventana abierta al *esprit* del personaje y signo de las tensiones enfrentadas en la época, 2) símbolo de un mundo en declive y 3) clave de la acción.

En verdad hay más que un dilema constante entre un cambiante aquí y allá marcado por Europa y América (Joset, 1995): es claro que se carea constantemente el Nuevo mundo con una

[10] Para Dorfmann (1984: 113-118), este negro aúna la vertiente artística y revolucionaria, que Maesneer (2003: 141) conecta con otras figuras como Filomeno (*Concierto barroco*) y Gaspar Blanco (*La consagración de la primavera*).

ISSN: 1594-378X

Europa que en ocasiones parece apenas buena "para […] recorrer museos" (296) en un eco de la leyenda negra (Sáez, en prensa), pero igualmente hay una contraposición artística e ideológica entre Francia y Alemania que se acrecienta con la I Guerra Mundial. La mirada inocente de la Mayorala a las estatuas parisinas, con las continuas equiparaciones con el arte de Miguel Estatua (394 y 406) y la presentación de la figura de Napoleón Bonaparte de la Place Vendôme cual "un hombrecito" que debe de ser "un Libertador" (395) junto a otros comentarios (394, 401 y 406), marca bien el contraste entre dos mundos, al tiempo que la preferencia por la cultura francesa y el rechazo radical de todo elemento alemán articula tanto la discusión sobre el artífice de la Estatua de la República, como el combate contra el general Hoffmann, pues "en América Latina las gentes estaban con Francia" (201).

Todo esto —y más— entra en juego en las descripciones artísticas, que se reúnen con más detalle en las tres estancias parisinas, escoltadas como van por otros tantos intentos de derrocamiento, según una decisiva unión de arte, política y vida en la novela.

En el plácido inicio, el Primer Magistrado se deleita en su ritual matutino, en el que una sesión con el sastre le permite volver a ver su galería personal de obras de arte:

> Doy vueltas sobre mí mismo, como maniquí, deteniéndome en ángulos favorables a una buena iluminación de mi persona. Y según la orientación impuesta a mis ojos, contemplo los cuadros, las esculturas, que me rodean y parecen renacer en torno mío ya que, de tanto haberlos visto, muy poco los miro ya. (83)

Con toda calma, tiene lugar una suerte de redescubrimiento de la colección artística personal, que se presenta a modo de catálogo, con pequeños comentarios y ejemplos de écfrasis[11]:

> Ahí está, como siempre, la santa Radegunda de Jean-Paul Laurens, merovingia y estática, recibiendo las reliquias traídas de Jerusalén por emisarios encapuchados que le ofrecen, en precioso cofre de marfil, un trozo de la cruz del Señor. Allá, en brava escultura, unos gladiadores de Gerôme, con el reciario vencido, enredada en su propia red, retorciéndose bajo el pie victorioso de un machote de yelmo y máscara, que parece aguardar, con el estoque en espera, el veredicto del César. ("Macte" digo yo siempre, al mirar esa obra, bajando el pulgar de la mano derecha…) Un cuarto de vuelta sobre mí mismo, y contemplo la fina marina de Elstir que abre sus inquietos azules, con yolas en primer plano, entre espumas y nubes confundidas, cerca del mármol rosa de un *Pequeño fauno* premiado con Medalla de Oro en el último Salón de Artistas Franceses. "Un poco más a la derecha", me dice el sastre. Y es el voluptuoso desnudo de una *Ninfa dormida* de Gervex. "La manga, ahora", dice el sastre. Y me veo ante *El lobo de Gubbio* de Luc Olivier Merson, donde la fiera, amansada por la prédica inefable del Poverello, juega, santa y buena, con unos niños traviesos que le tiran de las orejas. Un cuarto de vuelta más, y es la *Cena de cardenales* de Dumont (¡y qué caras de gozadores tienen todos, y cuánta verdad en las expresiones, y aquel, de la izquierda, a quien se le ven hasta las venas de la frente!) junto al *Pequeño deshollinador* de Chocarne-Moreau y la *Recepción mundana* de Béraud, donde el fondo rojo hace resaltar, de maravillas, los claros y escotados vestidos de las mujeres, revueltos en negruras de frac, verdores de palmeras y relumbre de cristalerías... Y ahora, casi de frente a la luz, descansan mis ojos en la *Vista de Nueva Córdoba*, obra de un pintor nuestro, evidentemente influenciado por algún panorama toledano de Ignacio Zuloaga —los mismos amarillos anaranjados, un parecido

[11] Sobre este concepto, ver la excelente síntesis de Ponce Cárdenas (2014: 13-18).

ISSN: 1594-378X

escalonamiento de casas, con Puente del Mapuche transfigurado en Puente de Alcántara... (83-84)

Esta pequeña galería, muy parecida en la casa de Marbella, está conformada por buenos botones de muestra de *l'art académique* (o *art pompier*) del siglo XIX, que en ocasiones se presentan con otro nombre[12]: la primera écfrasis es fantástica, pues describe una imagen inspirada a partir de dos ilustraciones de Jean-Paul Laurens (núms. 27-28, con los preparativos y la conversión de santa Radegunda) para los *Récits des temps mérovingiens* (1887) de Augustin Thierry (imágenes 1-2) o de un cuadro muy similar (*Le dernier trône carolingien*, imagen 3) que recuerda García Castro (1984: 74); el cuadro *Pollice verso* (1872) de Jean-León Gerôme (imagen 4); una pintura de Elstir, pintor ideal de *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) de Proust, que viene a ser tanto un homenaje de los buenos (Harvey, 1994: 69, 140, 299 y 306) como una doble écfrasis ficticia (écfrasis novelesca de otra); una figurilla mitológica que acaso sea el *Petit faune* (1843) de Hubert Lavigne (imagen 5), que efectivamente fue expuesto en el "Sallon des artistes français"; un ejemplo de pintura al desnudo con la *Rolla* de Gervex —que no Gerveux— (imagen 6) que fue rechazada en el Sallon de 1878 justo por "voluptuosa"; una escena religiosa de la vida de san Francisco de Asís (*Le loup d'Aggubio*, 1877) de Merson (imagen 7); un grabado desconocido de Maurice Dumont, posiblemente sacada de la revista *Le livre d'art* o de estampas sueltas, y que en todo caso se caracterizaría por el tono humorístico (un ejemplo en la imagen 8); un *Pequeño deshollinador* que más bien parece guiñar a varias estampas de Chocarne-Moureau protagonizadas por este personaje siempre en compañía de otros (*L'apprenti pâtissier et le petit ramoneur, Le jeune boulanger et le jeune ramoneur*, etc.; imágenes 9-10); una viñeta de sociedad de Beraud (*La réception*; imagen 11); y una ficticia *Vista de Nueva Córdoba* de un artista patrio en la estela de Zuloaga y su naturalismo.

Imagen 1

Jean-Paul Laurens, dibujo núm. 27, en Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens* (Paris, Hachette, 1887).

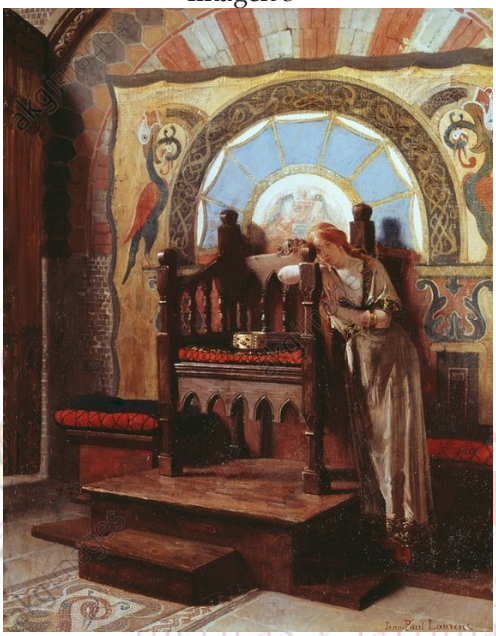
Imagen 2

Jean-Paul Laurens, dibujo núm. 28, en Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens* (Paris, Hachette, 1887).

[12] Menos fecunda, la casita costera está decorada de la siguiente manera: "En el comedor podía verse una copia —a tamaño natural, desde luego— de *La balsa de La Medusa*, frente a dos lindas marinas de Elstir que la composición de Géricault, para decir la verdad, aplastaba con su dramático peso" y "una Venus de mármol blanco" en el jardín, que se encontraba "afeada por un herpes de hongos verdosos que le bajaba del vientre" (218). García Castro (1984: 74-77) identifica certeramente la mayoría de miembros de esta serie artística.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Imagen 3



Jean-Paul Laurens,
Le dernier trône carolingien,
© Colección privada.

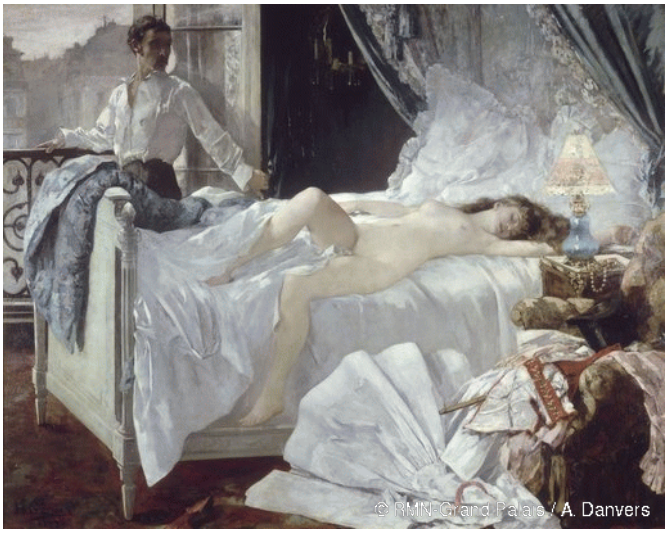
Imagen 4

Jean-León Gerôme, *Pollice verso*, 1872.
© Phoenix Art Gallery, Phoenix.

Imagen 5

Hubert Lavigne, *Petit faune*, 1843.
© Musée des Beaux-arts de Carcassonne, Carcassone.

Imagen 6



Henri Gervex, *Rolla*, 1878.
© Musée des Beaux Arts de Bordeaux, Bordeaux, collection du Musée d'Orsay.

Imagen 7

Luc-Olivier Merson, *Le loup d'Agubbio*, 1877.
© Musée des Beaux Arts de Lille, Lille.

Imagen 8

Maurice Dumont,
L'embarquement pour la centième, en
Dessinateurs et humoristes, vol. 8.
© Bibliothèque Nationale de France,
Paris.

Imágenes 9-10

Paul Charles Chocarne-Moreau,
L'apprenti pâtissier et le petit ramoneur.

Paul Charles Chocarne-Moreau,
Le jeune boulanger et le jeune ramoneur.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Imagen 11

Jean Beraud, *La réception*, 1880.
© Privat collection, New York.

En breve, la mirada por una sala ofrece écfrasis de todo tipo: una primera imaginaria a modo de mosaico fantástico (Laurens), varios casos de *descriptio* pura y dura (Gerôme, Gervex, Merson y Beraud), ciertas licencias (para Chocarne-Moureau y quizá la escena de gladiadores), otra puramente ficcional (Elstir) con la que se rinde un homenaje literario y una más imaginaria (pintor latinoamericano), que a su vez abarcan los géneros más diversos, desde la pintura de historia (clásica y moderna) tan de moda en el movimiento academicista y marinas hasta desnudos, escenas religiosas, estampas costumbristas y paisajes urbanos. En conjunto, se trata de un pequeño parnaso pictórico del pasado, con un notable *décalage* con el presente de la acción que muestra que el gusto francés del dictador es anticuado[13].

Carpentier conocía bien esta corriente ("Noticias de arte en una carta de Lutecia" [1927] 1986: 81-83), que no se contaba realmente entre sus preferencias, sin embargo. En "El ocaso de una pintura" escribe con cierta sorna que estos artistas se consideraban los "campeones del arte moderno" y vivían en la gloria, despreciando a los nuevos ingenios: "reían a mandíbula batiente cuando se les hablaba de unos locos, excéntricos, ignorantes del dibujo —condenados a vender sus lienzos por doscientos o trescientos francos—, que se llamaban Gauguin, Monet, Pissarro, Degas… En cuanto a los Picasso, Braque o Gris, ni los conocían" (Carpentier, 1993: 136-137)[14].

[13] En una entrevista, Carpentier ([1979] 1985: 465) dice que el Primer Magistrado tiene "la desafortunada costumbre de llegar siempre atrasado: lee a autores que en la Francia de los años veinte ya nadie leía; compra cuadros mediocres; se adhiere a ideas 'filosóficas' ya pasadas de moda".

[14] Lista algunos de los lienzos recordados: "Los millonarios norteamericanos pagaban fortunas por unos *Gladiadores* de Gerôme; por una batalla napoleónica de Detaille; por un lienzo de Luc-Olivier Merson que mostraba un episodio de la vida de san Francisco de Asís (*Le loup de Gubbio*)" (137).

ISSN: 1594-378X

De las funciones del arte en *El recurso del método* resulta capital la relación de la pintura con la acción y el *tempo*, pues el deleite artístico y las écfrasis anejas son síntoma de calma narrativa y se atemperan en momentos de especial tensión, y también las pistas para el desarrollo de la novela que se esconden en ciertos elementos artísticos mínimos.

Efectivamente, la residencia parisina del Primer Magistrado es sinónimo de paz, el refugio ideal para cultivar sus pasiones, recuperar la salud y finalmente morir en calma. Así se presenta desde el arranque de la novela, pero las dos noticias de rebeliones militares hacen saltar en pedazos la quietud del personaje (que pierde los nervios) y desvían la atención del arte: con el primer golpe, desaparecen "la beata Radegunda de Jean-Paul Laurens, la marina de Elstir y los gladiadores de Gerôme" y todo "fue el Consejo de Guerra" (102), y en la segunda intentona golpea de "pura rabia" un cuadro recientemente incorporado a su colección por su hija (194). El aprecio del Primer Magistrado por su colección artística francesa se ve bien en la tristeza que lo embarga cuando debe regresar a América para combatir la segunda intentona contra su gobierno, y contempla "fatigado" y "con emperezada tristeza" la serie de cuadros y esculturas de su entorno (204), deseando quedarse con pinturas que describe con fugaces pinceladas: "el reciario derribado, la ninfa dormida, el lobo de Gubbio, la santa Radegunda" (206).

En ambos casos del arte proceden claves para la acción novelística: en la primera rebelión, el Primer Magistrado alcanza a acordarse del Arco de Triunfo, "en cuyos muros, por cierto, se estampaba el nombre de Miranda, precursor de independencias americanas, que se había negado a seguir al infame Dumouriez —especie de Ataúlfo Galván a su manera— en la traición" (102). El detalle, de apariencia trivial, en realidad establece una comparación con la situación y advierte del resultado final: el dueto Miranda-Dumoriez, que había combatido mano a mano alguna vez (batalla de Valmy, 1792) y se rompe con la deserción del bando revolucionario del segundo, es igual a la colaboración entre el Primer Magistrado y el general Galván, que ha realizado una mala apuesta que acabará en derrota. El segundo levantamiento contra el Primer Magistrado también le sorprende en Francia, y paga su cólera con un nuevo cuadro (*Le suplice de Ganelon*, "que aún estaba sin colgar, puesto en el suelo", 194) de tema legendario (Carlomagno y Roldán), que tiene toda la pinta de ser un lienzo ficticio que se ajusta bien tanto a la colección dictatorial (que ya contaba con otro cuadro carolingio) como a la situación narrativa: así, la felonía del personaje se equipara con el golpe del general Hoffmann y hasta advierte del resultado del combate, con el vencimiento y el castigo del traidor[15].

El patrón cambia con la tercera sublevación: ya no se trata de un golpe militar sino de una revolución popular que acontece en presencia del dictador, que tiene que realizar el camino inverso para refugiarse definitivamente en su residencia parisina. Entonces, en este teórico regreso al paraíso de la cultura, se marca a fuego el final tanto del poder del Primer Magistrado como de una época: de un lado, la pérdida de poder se muestra en la pérdida de control de la casa, ahora controlada por Ofelia, que hace y deshace a su antojo, y hasta encara a su padre para evitar que siga siendo el tirano de siempre (386); de otro, este giro definitivo se refleja en el cambio radical de la colección artística.

Si de entrada el regreso está dominado por la sorpresa y solo se aprecia la nueva sobriedad de la decoración ("No está feo; pero lo de antes resultaba más distinguido, más a tono con la vivienda", 380), la búsqueda del tesoro artístico ("unos cuadros que acaso representaban, con más cabalidad, el espíritu de la Francia cartesiana", 380) se resuelve en decepción y escándalo:

[15] Joset (1995: 149) entiende que se lleva a cabo una asimilación de "una situación americana a un tema cultural europeo" y "destruye literalmente […] la misma historia de Europa en el momento en que el Viejo Mundo deja de ser el protagonista de la Historia", de modo que la patada del dictador es al tiempo "desquite psicológico" y gesto fundador de la modernidad.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

> Se volvió hacia ellos, prendiendo la electricidad. Y lo que vio fue tan inesperado, tan inconcebible, que cayó en una silla, estupefacto, tratando de entender… En lugar de la santa Radegunda merovingia de Jean-Paul Laurens, con sus peregrinos de Jerusalén, se erguían tres personajes, apenas personajes, sin relieve, de anatomías desintegradas en planos geométricos, cuyas caras —se suponía que fuesen caras— estaban cubiertas por antifaces. El uno, encapuchado como monje, con un papel de música en la mano; el del centro, con gorro de payaso, soplando en algo como un clarinete; el tercero, ajedrezado como un arlequín, con una mandolina o guitarra o laúd o vaya usted a saber qué, terciado a medio cuerpo. Y los tres personajes —si es que eran personajes— estaban ahí, inmóviles, grotescos, como criaturas de pesadilla, mirando —si es que miraban— con aire de gente a quien molesta la presencia de un intruso. "¿Qué hace usted aquí? —parecían decirle—: ¿Qué hace usted aquí?"… Pero eso no era todo: en otro testero, en vez de la delicada marina de Elstir, había algo indefinible: entrecruzamiento de rayas horizontales, verticales, diagonales, en colores de tierra y de arena, sobre el cual aparecía, pegado, un trozo de papel de periódico —*Le Matin*— que *El Ex* trató de desprender con la uña del pulgar, pero sin lograrlo, pues se le resistía el barniz. Enfrente, donde se hubiese colgado, antaño, la *Cena de los Cardenales* de Dumont, había algo ahora, totalmente desprovisto de sentido y que debía ser, tal vez, un muestrario de los colores Ripolin, pues se trataba de una presentación de rectángulos y círculos, blancos, rojos, verdes, delimitados por espesas líneas negras. Al lado, en lugar del *Pequeño deshollinador* de Chocarne-Moreau, se insinuaba una especie de Torre Eiffel jorobada, gacha, chueca, patuleca, como rota en su estructura central por una titánica mandarina caída del cielo. Allá, entre las dos puertas, unas mujeres —¿mujeres?— cuyas piernas y brazos estaban hechas como con pedazos de tubos de calefacción. Donde yo había colocado la *Recepción mundana* de Bérard, con sus maravillas de encajes, escotes y contraluces, se me presentaba un galimatías incalificable que, para colmo, ostentaba, en buenas y rotundas letras, el título de: *Ojo cacodilato*. (380-381)

A la alborotada cuestión del Primer Magistrado (¿"Pero qué coño es todo esto?") la respuesta es una sentencia de muerte: "Es el arte moderno, señor Presidente" (382). Así pues, de la misma manera que la rebelión derroca al Primer Magistrado en su país y en su casa parisina, las nuevas y revolucionarias corrientes artísticas vencen al arte academicista. La cruda realidad es que la pequeña colección pictórica del Primer Magistrado ha sido saldada por la hija en el Hôtel Drouot (una conocida casa de subastas) durante la revolución, y por poca cosa: le dieron "una basura por todo el lote", pues "eso ya no interesa a la gente" (385)[16].

En compensación, hay una variada selección de pinturas modernas que suceden a los preciados lienzos académicos: una écfrasis compuesta que cruza personajes de las dos versiones de *Los tres músicos* de Picasso (imágenes 12-13; García Castro, 1984: 80-81) que hace juego con la imagen imaginaria de Laurens que abría anteriormente la colección; una obra "indefinible" que representa la técnica del *collage* de Georges Braque (imagen 14; o tal vez Juan Gris, según Arias, 2006: 381, n. 625) y otra que encarna el arte colorido y geométrico de Piet Mondrian (imagen 15); un botón de muestra de las variaciones sobre la Torre Eiffel de Robert Delaunay (imagen 16), más que de Raoul Dufy (Arias, 2006: 382, n. 627); una pintura futurista

[16] Sigue: "la pintura de Elstir había descendido mucho en la estimación del público", y sus "deliciosas marinas convivían ya, revueltas, en galerías de menor cuantía, con cualquier arte que, para los nuevo-ricos nacidos de la Guerra, tratara de olas, yolas, arenas y espumas", causando el amargo retiro del pintor a un laberinto sin salida: la búsqueda de "una "modernidad" que, por deformar su estilo personal sin añadirle nada, se traducía en desconcertadas búsquedas tan poco gustadas por sus admiradores de ayer como por quienes, ahora, seguían las nuevas corrientes" (389).

ISSN: 1594-378X

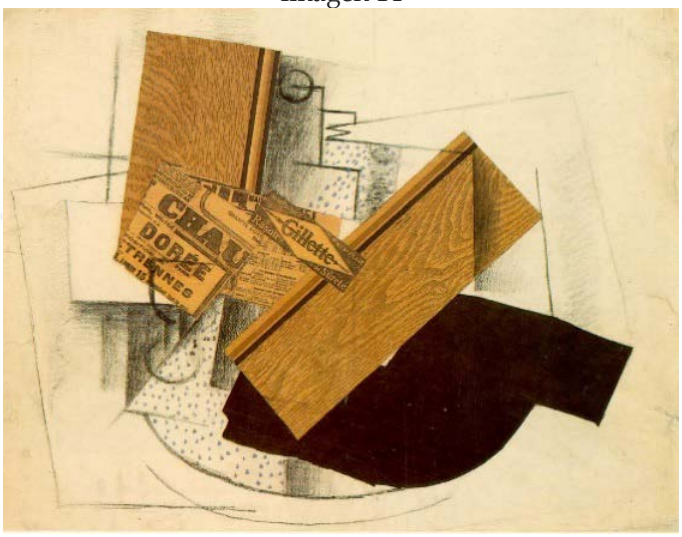
de Duchamp (*Nude Descending a Staircase, N.° 2*, 1912) con mujeres "hechas con pedazos de tubos de calefacción" (imagen 17) que era atrevida hasta para ciertos vanguardistas; y, finalmente, *L'oeil cacodylate* (1921) de Francis Picabia (imagen 18), única pieza señalada con nombre y apellidos porque era especialmente grata a Carpentier (ver "El cubano Picabia", [1933] 1986: 383-389).

Imágenes 12-13

Pablo Picasso, *Los tres músicos*, 1921.
© Museum of Modern Art, New York.

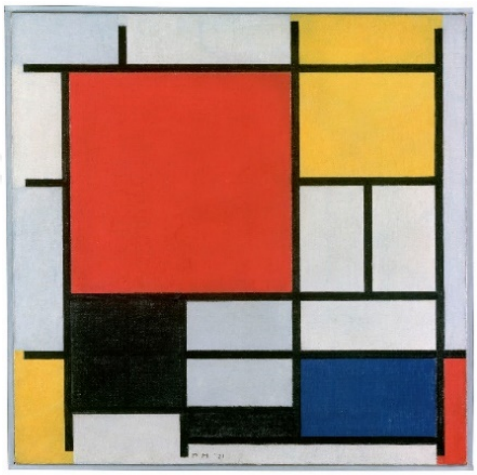
Pablo Picasso, *Los tres músicos*.
© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Imagen 14



Georges Braque, *Nature morte sur la table*, 1914.
© Centre Georges Pompidou, Paris.

Imagen 15



Piet Mondrian, *Composition en rouge, jaune, bleu et noir*, 1926.
© Gemeentemuseum Den Haag, La Haye.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Imagen 16

Robert Delaunay, *La Tour Eiffel*, 1909-1910.
© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe.

Imagen 17

Marcel Deschamp, *Nude Descending a Staircase, No. 2*, 1912.
© Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Imagen 18

Francis Picabia, *L'oel cacodylate*, 1921.
© Centre Georges Pompidou, Paris.

Por si fuera poco, en escultura la situación es igual:

> Y allá, sobre el pedestal giratorio de mármol verde, se paraba una forma de mármol, forma informe, sin significado ni intención discernibles, con unas bolas —dos— en la parte inferior, y una cosa alargada arriba —y perdóneseme la mala idea— que solo podía resultar una figuración poco realista y muy exagerada en sus proporciones —indecente, desde luego— de lo que todo varón bragado tiene donde tiene que tenerlo. (382)[17]

[17] Poco después, se recuerda en términos similares: "aquella estatua blanca, obscena, falo de mármol" (386).

ISSN: 1594-378X

García Castro (1984: 82) ve la escultura *Princess X* (1915-1916) de Constantin Brancusi (imagen 19), que acaso sea solo una representación imaginaria (Arias, 2006: 382, n. 630) que actúa como ridículo emblema del nuevo arte[18]:

Imagen 19

Constantin Brancusi, *Princess X*, 1915-1916.
© Sheldon Memorial Art Gallery and Sculpture Garden, University of Nebraska, Lincoln.

En este repaso, la falta de todo nombre de autor y obra trasluce el desconocimiento —y el desprecio— acerca del nuevo arte del Primer Magistrado, con la honrosa excepción (Picabia) que se entiende desde la ladera autobiográfica. Y, si bien se mira, la descripción se centra más en la técnica (especialmente en los casos de Braque y Mondrian) que en los personajes y las obras en cuestión[19]. En todo caso, este breve conjunto —luego rematado con alguna que otra más— exhibe una serie de las principales corrientes de vanguardia que comprende el cubismo (Picasso), el neoplasticismo (Mondrian), el orfismo (Delaunay), el surrealismo (Picabia), el dadaísmo (Brancusi), el *collage* (Braque o Gris) y el *pop-art* (Duchamp)[20].

Es de cajón que nada de este repertorio tiene valor para el Primer Magistrado, para quien se trata de "mierdas" (383) y "horrorosos cuadros que le fregaban la paciencia" que "no los entendía ni los entendería nunca" (400), aunque al final acaba por aceptarlos y únicamente se mantiene alejado en otras estancias de la casa: es la separación de dos mundos, la conciencia del personaje de que pertenece a un mundo ya pasado.

La inicial reacción del personaje frente a las vanguardias simboliza el impacto de toda revolución estética, que Carpentier compara con "una enfermedad grave", porque en principio la sorpresa esconde el verdadero valor de la apuesta, tal como acontece con el cubismo ("Man Ray: pintor y cineasta de vanguardia" [1928] Carpentier, 1986: 91).

[18] Se trataría realmente de una de las versiones de la talla, pues además de esta en mármol, existen otras en bronce y otros materiales.
[19] En este contexto, se llega a mencionar la célebre marca de pintura Ripolin, primera casa en comercializar el tinte de esmalte y muy querida por los artistas: ver Muir, Gautier, Casadio y Vila (2011).
[20] Como bien dice Arias (2006: 44), Carpentier no pretende mostrar "modelos fijos" sino "arquetipos" de la revolución vanguardista de la década de 1920.

http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara
ISSN: 1594-378X

Ahora, el Primer Magistrado demuestra tener un gusto bien coherente, y es capaz de dar las razones de su rechazo al arte nuevo en la crítica a las "transmutaciones gráficas" y los "desastres":

> [son] cuadros locos, absurdos, herméticos, sin evocaciones históricas o legendarias, sin asunto, sin mensaje, fruteros que no eran fruteros, casas que parecían poliedros, caras con un cartabón por nariz, mujeres con las tetas fuera de sitio —una arriba, otra abajo—, o con una pupila en la sien, y, más allá, tan revueltas que parecía que estuviesen fornicando, dos anatomías quebradas, enredadas en sus propias líneas, acaso cochinas, aunque para pintar a dos personas en *eso* (y él tenía su buena colección de estampas pornográficas bajo llave) hacía falta un dominio de dibujo, un manejo de los escorzos, una gracia en el embricamiento de los miembros, que no tenían, ni con mucho, esos artistas fracasados que se llaman "modernos" porque eran incapaces de dibujar cabalmente un desnudo, de plantar un joven espartano en el escenario de las Termópilas, de hacer correr un caballo que fuese un caballo, de decorar —digámoslo de una vez— los plafones en la Ópera de París o de llevar una batalla con el épico brío de un Detaille. (382-383)

Además de dos nuevos miembros del canon dictatorial (la antigua decoración de la Ópera con pinturas de Paul Bedry y los paisajes bélicos de Édouard Detaille) y un guiño preciso ("el joven espartano" remite al lienzo *Leónidas aux Thermopyles* de David, imagen 20), se explica a la carrera las variaciones mayores entre el clásico arte academicista y las vanguardias: el hermetismo de las imágenes, el descarte de los temas históricos, la falta de temas ("sin asunto") y el gusto por la libertad de formas y la distorsión de las figuras, que desde una óptica tradicional —como la suya— se puede juzgar como falta de pericia.

Imagen 20

Jacques-Louis David, *Leónidas aux Thermopyles*, 1814.
© Musée du Loeuvre, Paris.

ISSN: 1594-378X

Pese a que tanta erudición tiene un fundamento autobiográfico, las preferencias pictóricas del Primer Magistrado se enfrentan directamente con las predilecciones de Carpentier (Arias, 2006: 37), que demuestra ser un gran conocedor de todas las novedades artísticas europeas que explotan en torno a la década de 1920[21].

Y es que los gustos cambian que es una barbaridad. Amén de otras preferencias estéticas en la belleza femenina (preferencia de "una cierta delgadez" frente a "las opulencias finiseculares", 392) que se describen en términos pictóricos ("En el irreversible tiempo de la carne, podía pasarse, según las épocas, del estilo Bouguereau al estilo Eva-medieval, del escote Boldini al escote Tintoretto, o, inversamente, de las turmabultas de nalgas y vientres de Rubens a la frágil y ambigua de una ninfa de Puvis de Chavannes", 392), se hace una reflexión nostálgica sobre el paso de "las modas estéticas" (392).

Para acabar, otra señal de alerta del desgaste final del Primer Magistrado está en el despiste y los estrafalarios juicios artísticos (música, ópera, pintura, etc.) del personaje, en una separación entre arte y vida que marca la cercanía de la muerte:

> Tenía sorpresivos antojos de museos. Iba al Carnavalet para contemplar las guillotinas de juguete. En el Louvre, ante el gran cuadro de la Coronación de David, establecía desconcertantes paralelos entre Madame Leticia y la Aunt Jemima del Coronel Hoffman. Visitaba el Museo Grevin, para ver si acaso, tal vez, nunca se sabe, se encontraba a sí mismo, hecho figura de cera, en alguna de las salas (416).

Es más: la crisis que conduce a la muerte al viejo político le llega justo en el Museo del Trocadero (418), frente a la momia que había descubierto en su primera expedición de castigo, con lo que el círculo del poder y la vida se cierran a la par.

TOQUE FINAL

En resumidas cuentas, *El recurso del método* cifra todo un discurso artístico que, más allá de un cierto sentido ornamental, contribuye a la caracterización del Primer Magistrado como la cara ilustrada que compensa las barbaridades del tirano y especialmente marca la acción mediante al menos tres estrategias fundamentales: el arte y un buen abanico de écfrasis asoma con especial fuerza en los lances más candentes (las rebeliones), ofrece indicios sobre la acción y permite manifestar visualmente el contraste entre dos visiones del mundo y de la vida. Así, *El recurso del método* no es solo la historia de la lucha de un dictador por la preservación del poder sino el reflejo novelesco de un tiempo marcado por las revoluciones tanto ideológicas como artísticas entre América y Europa. Al fin y al cabo, un mundo nuevo se refleja en otras formas de expresión.

Bibliografía

ARIAS, Salvador, ed. (2006) A. Carpentier, *El recurso del método*, Madrid, Cátedra.

BAUJÍN, José Antonio, y Luz MERINO (2008) "El peregrinaje carpenteriano por rutas de la plástica española", en A. Carpentier, *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 13-66.

[21] Precisa que, en realidad, "la música que gusta a su protagonista, culta o popular, tiene en su variada gama un sabor de época que, en cierta medida, el autor disfruta también" (37).

ISSN: 1594-378X

BIRKENMAIER, Anke (2003) "Alejo Carpentier y Wifredo Lam: negociaciones para un arte revolucionario", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 32, , pp. 205-213.

—— (2006) *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

BOUNOU, Abdelmouneim (2013) "Goya y Carpentier: un diálogo entre literatura y pintura", *Magriberia*, 8-9, pp. 15-22.

CARPENTIER, Alejo (2008) *A puertas abiertas: textos críticos sobre arte español*, ed. J. A. Baujín y L. Merino, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela,.

—— (2006) *El recurso del método*, ed. S. Arias, Madrid, Cátedra.

—— (2004) *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza.

—— (1977) "Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, ed. S. Arias, La Habana, Casa de las Américas, pp. 15-55.

—— (1993) *Letra y Solfa, 3. Artes visuales*, ed. R. Raspall, La Habana, Letras Cubanas.

—— (1985) *Entrevistas*, ed. V. López Lemus, La Habana, Letras Cubanas.

CASTELLANOS, Jorge, y Miguel A. MARTÍNEZ (1981) "El dictador hispanoamericano como personaje literario", *Latin American Research Review*, 16.2, pp. 79-105.

DELLEPIANE, Angela B. (1977) "Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método*, *El otoño del patriarca*, *Yo, el Supremo*", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 29, pp. 65-87.

DORFMAN, Ariel (1984) "Entre Proust y la momia americana: siete notas y un epílogo sobre *El recurso del método*", en *Hacia una liberación del lector latinoamericano*, Hannover, Ediciones del Norte, pp. 89-145.

D'ORS, Miguel (2010) *Más virutas de taller (2004-2009)*, Valencina, Los Papeles del Sitio.

Dessinateurs et humoristes, Collection Jaquet, 1890-1920, vol. 8. [Bibliothèque Nationale de France, signatura PET FOL-TF-771 (8).]

GARCÍA CASTRO, Ramón (1975) "La pintura en Alejo Carpentier", *Tlaloc*, 7, , pp. 6-11.

—— (1980) "Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*", *Revista Iberoamericana*, 46.110-111, pp. 67-84.

—— (1985) "La pintura en las dos últimas obras de Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera* y *El arpa y la sombra*", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, ed. R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, pp. 251-273.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2006) "Por amor al arte: notas sobre la agalmatofilia y la *imitatio creatoris*, de Platón a Winckelmann", *Anales de Historia del Arte*, 16, pp. 131-150.

HARVEY, Sally (1994) *Carpentier's Proustian Fiction: The Influence of Marcel Proust on Alejo Carpentier*, London, Tamesis.

JOSET, Jacques (1995) "La Europa caribeñizada de Alejo Carpentier", en *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, ed. C. Ruiz Barrionuevo y C. Real Ramos, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 139-150.

MAESNEER, Rita de (2003) *El festín de Carpentier: una lectura culinario-intertextual*, Genève, Droz.

MILLARES, Selena (1999) "Alejo Carpentier, en el reino de la paradoja", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 282, pp. 1005-1023.

MUIR, Kimberley, Gwénaëlle GAUTIER, Francesca CASADIO y Anna VILA (2011) "Interdisciplinary Investigation of Early House Paints: Picasso, Picabia and their "Ripolin" Paintings", en *ICOM: Committee for Conservation preprints: 16th Triennial Meeting (September 19-23, 2011)*, ed. J. Bridgeland, Lisboa Critério, s.p. [CD-Rom.]

MÜLLER-BERGH, Klaus (1969) "Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier", *Revista Hispánica Moderna*, 35, pp. 323-340. [Luego en: *Asedios a Carpentier: once ensayos sobre el novelista cubano*, ed. K. Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 13-38.]

—— (1985) "Texto y contexto de *El recurso del método*: vida y hechos de un tirano ilustrado", en *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*, ed. R. González Echevarría, Caracas, Monte Ávila, pp. 209-219.

ORTIZ, María Salvadora (1989) "La cita y la reminiscencia como formas de intertextualidad en *El recurso del método* de Alejo Carpentier", *Filología y Lingüística*, 15.2, pp. 13-22.

PONCE CÁRDENAS, Jesús (2014) *Écfrasis: visión y escritura*, Madrid, Fragua.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1971) "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana*, 37.76-77, pp. 619-649. [Luego en: *Asedios a Carpentier: once ensayos sobre el novelista cubano*, ed. K. Müller-Bergh, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972, pp. 101-132.]

SÁEZ, Adrián J., "La "sangre española": americanismo y leyenda negra en *El recurso del método* de Carpentier", en prensa.

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio (2015) "Lautréamont en este mundo: el subtexto artístico de *El reino de este mundo*", *Bulletin of Spanish Studies*, 92.4, pp. 571-589.

SHAW, Donald L. (1985) *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne.

SOUVIRON LÓPEZ, Begoña (2008) "*El siglo de las luces* de Alejo Carpentier y *Los desastres* de Francisco de Goya", en *Literatura hispanoamericana del siglo XX: literatura y arte*, coord. M. G. Fernández Ariza, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 195-227.

URÍA SANTOS, María Rosa (1976) "*El recurso del método*: una exploración de la realidad hispanoamericana", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 5, pp. 387-394.

WAKEFIELD, Steve (2004), *Carpentier's Baroque Fiction: Returning Medusa's Gaze*, Woodbrige, Tamesis.

ISSN: 1594-378X