NOTAS SOBRE LA PINTURA EN TRES OBRAS DE ALEJO CARPENTIER: *LOS CONVIDADOS DE PLATA*, *CONCIERTO BARROCO* Y *EL RECURSO DEL METODO*

En otra ocasión hemos analizado las referencias directas e indirectas que hace Alejo Carpentier a la pintura desde su primera novela, *¡Ecue-Yamba-O!*, hasta sus dos cuentos de la década de los sesenta, «El derecho de asilo» y «Los elegidos»¹. Continuamos analizando en el presente estudio este interés carpenteriano en tres de sus últimas obras: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*. Las citas directas, las referencias de memoria y los juegos irónicos relacionados con las bellas artes son vastísimos y bien pueden justificar el aserto de que si Carpentier excede en conocimientos musicales y arquitectónicos, como se ha destacado hasta ahora, es, por otra parte, tal vez el escritor latinoamericano más apasionado por la pintura y la escultura, incluyendo a Julio Cortázar.

En la primera parte de *Los convidados de plata*², el narrador y su mujer conversan la noche de la entrada de las fuerzas revolucionarias en La Habana sobre las repercusiones del cambio de gobierno. La mujer se pregunta si nacionalizarán los cuadros de su padre, pero su marido expresa sus dudas por hallar que dichas pinturas ya no son muy valiosas. El coleccionista, piensa el narrador, se había guiado

por lo que aconsejaba, en materia de arte, la revista *La Esfera*, de Madrid. Por ello ha comprado varios cuadros de Zuloaga, varios cuadros de Sorolla. No anda falto de toreros, de manolas, de majas, ni de marinas mediterráneas con balandros de velas amarillas y chicos desnudos, captados en pincelada maestra, trepándose a botes llenos de peces. En algún ensayo de Ortega y Gasset se leyó un homenaje a los

¹ Ramón García Castro, «La pintura en Alejo Carpentier», en *Tlaloc*, núm. 7 (1975); Ramón García Castro, *Perspectivas temporales en la obra de A. Carpentier*, tesis doctoral.

² Alejo Carpentier, *Los convidados de plata* (Montevideo: Sandino, 1972).

hermanos Zubiaurre —doblemente mudos de nacimiento— y, por ello, compró retratos de pescadores tristes, tocados de boina, hincando el cuchillo en alguna hogaza de anchos ojos, con un fondo de rías vascas, del puerto de Pasajes. También le aconsejaron que adquiriese obras de Anglada Camarasa y hasta de Muñoz Degrain, el del «Coloso de Rodas». Posee también, los he visto, muchos lienzos minúsculos de Fortuny, con escenas domésticas ejecutadas en un tamaño bueno para un museo de enanos (pp. 17-18).

Es verdad que Ignacio Zuloaga (español, 1870-1945) pintó cuadros de toreros: *El torero El Segoviano*, 1912, Col. don José Santamarina; *Torero de la tierra*, París. Y de manolas, de majas (*Antonia la bailarina*, París; *Bailarinas españolas*, París; *Retrato de la actriz Consuelo*, París), como se menciona en la cita. Zuloaga fue famoso en París después del Salón de 1898 (Henri Frantz, XX, núm. 79, S, 1903). El cuadro de Joaquín Sorolla (español, 1863-1923) que se menciona puede ser una creación del recuerdo de Carpentier. El que más se le parece es *Playa de Valencia*, de 1908 (Hispanic Society of America, Nueva York). Allí se ven tanto los niños desnudos como las balandras que describe el narrador, pero dentro de las barcas no se pueden distinguir los peces. Hay, sí, diversos lienzos de pescadores con el producto de su trabajo y, por otra parte, numerosísimas pinturas de niños en la playa, pero, que yo sepa, ninguno con los dos elementos reunidos. Tal vez exista en el Museo Nacional de Cuba, donde se cuenta con muchos Sorollas. En 1971 se hizo una exposición de este pintor en la capital cubana; pero no he podido ver el catálogo (Pavel Stepánek, *Goya* 104: 144, 1971).

Ramón (1882/7?-1969) y Valentín (1879/84-1963) de Zubiaurre, efectivamente, fueron el objeto de un artículo de Ortega y Gasset³, donde el filósofo español subraya la importancia de la mudez y de su origen vasco para explicar la pintura de los dos. En general pintaron pescadores y aldeanos vascos, pero en la poquísima iconografía tampoco he podido encontrar un cuadro específico en que los pescadores hincen el cuchillo en alguna hogaza.

Hermenegildo Anglada Camarasa (español, 1872-1959) es un notable pintor hoy día casi totalmente olvidado. Tiene algo de Edvard Munch, una atmósfera poética y casi expresionista. Se dice que cierra la pintura española del siglo XIX y, por las escasas reproducciones de sus cuadros (*Goya* núm. 107: [frente 11], Mr. 72), tales como *En el Music Hall*,

³ José Ortega y Gasset, *Obras completas* (Madrid: Revista de Occidente, 1957), II, pp. 269-272.

El pavo real blanco y Gitanas bailando, estoy seguro de que, por su calidad, muy pronto va a ponerse de moda otra vez.

Muñoz Degrain (español, 1840-1924) pintó el *Coloso de Rodas* que se menciona en la novela (se halla en la Academia de Madrid), pero no he podido ver ninguna reproducción de esta obra en particular. Es un pintor académico que fue maestro de los hermanos Zubiaurre. Se dice que Picasso lo recordaba con estimación ⁴.

El último pintor que se menciona en el diálogo de la pareja es el más antiguo y el que tal vez más influyó en esa generación. Se trata de Mariano Fortuny y Marsal (español, 1838-1874), que tuvo gran éxito en París en 1870, cuando Théophile Gautier, en *Journal Officiel* del 19 de mayo de ese año, le alabó extraordinariamente *La Vicaría*, que se halla hoy en el Museo de Arte Moderno de Barcelona. Carpentier habla de esas escenas domésticas ejecutadas en un tamaño bueno para un museo de enanos. Es muy probable que se esté refiriendo a este famoso cuadro en particular. En él se representa la celebración de un matrimonio en la sacristía, sin duda el del pintor, porque Fortuny lo pintó después de casarse con la hija del director del Museo del Prado. Por otra parte, en la Walters Art Gallery de Baltimore se halla un pequeñísimo retrato de un cardenal —tremendamente moderno, apuntando hacia el impresionismo y a Ensor— que tiene una dimensión muy escasa. En 1970 hubo una importante exposición de sus trabajos en la Walters Art Gallery ⁵, lo que ha vuelto a dar a conocer a este pintor. Esto deja en duda el juicio del narrador de *Los convidados de plata*, y hoy día el padre de su mujer bien puede tener una fortuna en potencia en lienzos comprados oportunamente (p. 18).

Es interesante notar que en esta década de los setenta se está empezando a estimar otra vez la pintura académica del siglo XIX, y Carpentier parecía estar muy al tanto de esta evaluación. Hasta ahora, en sus libros anteriores estos pintores no se mencionan para nada, pero veremos que van a figurar muy descolladamente en *El recurso del método*. Es probable entonces que el comentario adverso del narrador sea una tomadura de pelo de Carpentier, muy al día en las últimas tendencias del mercado actual, o una manera de destacar lo poco que sabe su personaje de pintura.

En la página 22 se cita un grabado de Théroigne de Mericourt, participante activa en la Revolución francesa. La mujer del narrador se le

⁴ Goya 104: 125 Sept. 71; Goya 104: 109 Sept. 71.

⁵ J. T. Butler, «Fortuny and his Circle at the Walters Art Gallery in Baltimore», *Connoisseur*, 175 (1970), pp. 60-61.

vuelve revolucionaria, «evocándome aquel grabado, de la colección de su pariente donde aparece Theroigne [*sic*] de Mericourt rodeada de aceros y bayonetas». Se trata de *Llamada a las armas*, en que la heroína está de uniforme, dirigiendo a un grupo de mujeres revolucionarias, rodeada del armamento que se menciona⁶.

El resto de las obras de arte que se incluyen en *Los convidados de plata* se encuentran en la casa de una aristócrata cubana que ha huido ante la invasión de los revolucionarios. Uno de los que regresan triunfantes es su sobrino, que se va a alojar en esta casa señorial, donde procede a cortarse la barba y a encarar su pasado de riquezas. En dicha mansión, en la «escalinata de gran empaque..., velaban unos amores —*des amours*— a lo Bouguereau, abrazados a vasos antiguos...» (p. 54). Adolphe William Bouguereau fue un célebre pintor académico francés (1825-1905). Los angelitos que menciona el recién llegado se pueden ver en gran cantidad en *Nacimiento de Venus* (Museo de Nantes). En la actualidad este pintor *pompier*, símbolo del arte convencional, ha subido enormemente de precio, como varios otros académicos de su generación.

Más tarde, el sobrino, como un Esteban de vuelta a La Habana, recuerda a sus bellas primas que bajaban «para llegar al espacio comprendido entre dos lienzos de Hubert Robert, altamente verticales, que presentaban unos puentes en ruinas y unos jardines cuyas hojarascas no acaban nunca de librarse de una melancólica presencia de hojas mustias» (pp. 55-56). De nuevo Carpentier parece fusionar ciertos aspectos sobresalientes de un pintor y no referirse a ninguna pintura en particular. El motivo del puente se da en las siguientes obras de Robert: *Le Pont Ancien* (Yale University Art Gallery), *La fuente*, de 1777, en el Museo Metropolitano de Nueva York; *Terraza en Marly*, de L'Hermitage. Como vemos, parece que Carpentier hiciera lo mismo que Hubert Robert. El pintor componía cuadros con elementos que había dibujado en Roma, asociando templos y columnas que nunca existieron juntos. Tal vez la verticalidad le llamó la atención al cubano, porque en algunos casos estas pinturas son muy estrechas, como los dos Robert de la Walters Art Gallery, en Baltimore. Hubert Robert (francés, 1733-1808) fue conocido como pintor de ruinas, moda que se impuso en Francia desde Italia. Allí fue de joven a estudiar y lo influyeron tanto Panini como Piranesi. Carpentier, en *El reino de este mundo*, se refiere al autor de *Cárceles de invención* al hablar de las ruinas de la ciudadela La Ferrière en Haití. Por otra parte, cabe destacar que Hubert Robert era un

⁶ Frank Hamel, *A Woman of the Revolution. Theroigne de Mericourt* (New York: Brentano's, 1911), p. 231.

pintor obsesionado por el paso del tiempo; además de pintar ruinas, hizo cuadros con temas tales como el incendio de la Opera o bien demoliciones. Resulta interesante que Carpentier lo haya elegido para adornar la casa de la aristócrata, pues *Los convidados de plata* se centra en el cambio que la revolución cubana va a efectuar en la isla —es decir, que los cuadros anuncian la «demolición» de la casa aristocrática en que se encuentran—. Además, Carpentier incluye con frecuencia ruinas en sus obras: en «Viaje a la semilla», por ejemplo, pero también en *El reino de este mundo*, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*.

Más tarde, el sobrino soldado se va a acordar de que a su tía no le gustaba Picasso (p. 57) y que en esa casa había demasiadas marinas «frías» (p. 59) y «sin olas» (p. 61), «debidos a los pequeños maestros ingleses del siglo XVIII». Es notable que Carpentier diga que estas marinas carecen de oleaje, porque en realidad hay muchas pinturas inglesas del mar que muestran la superficie del agua muy tranquila. Por ejemplo, basta hojear *The Old English Landscape Painters*, del coronel M. H. Grant⁷, para dar con *Nápoles*, de 1770, de F. Smith (Op. 1768-1773), en la lámina 72 del volumen 2. El escritor cubano ha visto en detalle un sin número de estos cuadros ingleses.

Para terminar con la pintura en *Los convidados de plata*, en la página 63 se menciona un pastel de Latour, «que el Trópico había cubierto de hongos». Se refiere al famoso retratista a pastel Maurice Quentin de Latour (francés, 1704-1788), heredero de la tradición que trajera a Francia la veneciana Rosalba Carriera, que va a aparecer varias veces en *Concierto barroco*; Latour retrató a la aristocracia rococó y a los intelectuales. Además, el sobrino tenía en su habitación reproducciones de Cézanne, de Gauguin y de Picasso —*Los músicos*— «en las ediciones del Museo de Arte Moderno de Nueva York» (p. 63). Ya veremos el problema que plantea la mención carpenteriana de *Los músicos* en *El recurso del método*.

Finalmente, el sobrino termina con una comparación pictórica, mencionando que «así como en los retratos renacentistas aparece el modelo —Virgen de las Rocas entre rocas, cazador con fondo de perros y venablos...» (p. 66)—, así se muestra detrás del Convidado de Plata la isla de Aruba. Carpentier menciona la conocidísima *Virgen de las rocas* de Leonardo da Vinci (1452-[5]9), que está en el Louvre. Un cazador con fondo de perros y venablos se puede ver en *La visión de San Eustaquio* de Antonio Pisanello (italiano, 1395-1455/6), en la Galería Nacional de

⁷ Colonel M. H. Grant, *The Old English Landscape Painters* (Leigh-on-Sea: F. Lewis Publishers, Limited, 1958), 8 volúmenes.

Arte en Londres, o bien en el fresco *Partida de casa* en el Camposanto de Pisa, o igualmente en *Diana sorprendida por Acteón* de Tiziano (veneciano, 1487/90-1576).

En *Concierto barroco* el arte vuelve a tener un papel destacado. Así, por ejemplo, en la rica casa mexicana del Amo en Coyoacán vemos que hay un retrato de una sobrina profesora, «de hábito blanco y largo rosario, enjoyada, cubierta de flores —aunque con mirada acaso demasiado ardiente—, en el día de su boda con el Señor»⁸. Los retratos de la época coinciden en algunos rasgos, pero no he encontrado ninguno que se ajuste exactamente a la descripción de Carpentier⁹.

Lo mismo sucede con el retrato del propio dueño de la casa. Este, que se halla al frente del de la monja, está «ejecutado con tal magistral dibujo caligráfico, que parecía que el artista lo hubiese logrado de un solo trazo enredado en sí mismo, cerrado en volutas, desenrollado luego para enrollarse otra vez sin alzar una ancha pluma del lienzo» (pp. 10-11). Este cuadro recuerda el retrato del segundo conde de San Bartolomé de Xala¹⁰. Pero la pintura más interesante y en la que más se advierte el conocimiento y la ironía de Carpentier es el «cuadro de las grandezas» (p. 11).

Se supone que estamos en el siglo XVIII en México, pero más tarde en Venecia se verá que Vivaldi alterna con Stravinsky, así que Carpentier no se atiene en esta obra a una época determinada. Esas pinturas en las cúpulas son clara alusión a los frescos de Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), y las paletas soleadas, a los *vedutisti* —Antonio Canaletto (1697-1768) y los hermanos Guardi, Francesco (1712-1793) y Giovanni Antonio (1698-1760)—. Estos *vedutisti* tuvieron gran influencia en los impresionistas, tanto por el aprovechamiento de la luz como por la manera de pintar las figuras humanas en el caso de los Guardi. En el texto se habla de óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás: lo que importa es la referencia a un tiempo muy anterior. Por otra parte, se dice que es un pintor italiano que debería ser del siglo XVII. Sin embargo, la descripción del cuadro corresponde exactamente a la pintura académica de hace muchos años atrás a partir de hoy —del siglo XIX—, hasta hace muy poco de capa caída después del luminoso impresionismo. En la historia de nuestra pintura latinoamericana se dan varias veces pintores europeos que vinieron a la América hispá-

⁸ Alejo Carpentier, *Concierto barroco* (México: Siglo XXI, 1974), p. 10.

⁹ Pal Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America* (New York: The Mac Millan Co., 1951), lámina 150b.

¹⁰ Manuel Romero de Terreros, *Una casa del siglo XVIII en México* (México: Imprenta Universitaria, 1957), figura 1.

nica en el siglo pasado y dejaron escuela. En México se contrató a un español entrenado en Roma —Pelegrín Clavé (1810-1880)— para que enseñara en la Academia de Bellas Artes. Un alumno suyo fue José Obregón (1832-1902), mexicano que pintó cuadros de temas históricos. Creo que de existir el lienzo mencionado en *Concierto barroco* sería de este pintor mexicano, porque tiene otro óleo, *El descubrimiento del pulque*, en el Palacio de Bellas Artes de México, exhibido en 1869, que resulta sospechosamente semejante. La iconografía cortesiana no señala ningún cuadro parecido porque se atiene a los posibles retratos originales de Cortés¹¹.

En la misma mansión de este mexicano, que viajará a España y especialmente a Venecia, se halla un pastel de Rosalba *pittora*, «artista veneciana muy famosa, cuyas obras pregonaban, con colores difuminados, en grises, rosas, azules pálidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto distantes. *Tres bellas venecianas* se titulaba el pastel de Rosalba...» (pp. 11-12). La referencia es muy clara. Se trata de la famosa retratista al pastel Rosalba Carriera (1675-1757), que impuso esta moda tanto en Venecia como en Francia y el resto de Europa. Sin embargo, Carpentier parece inventar este pastel con tres figuras porque, de todos los que he visto, incluso en los que se dibujan las cuatro estaciones o la sabiduría, justicia, templanza y sinceridad, o las tres Parcas o los cuatro elementos, Rosalba Carriera se atiene a un sola figura femenina por pastel.

Otro cuadro que parece ser sólo un invento de Carpentier es el del Ospedale de la Pietà, adonde va el Amo con el negro Filomeno junto con Vivaldi, Händel y Doménico Scarlatti. Es una tentación con una Eva flacuchenta y amarilla, tapándose con la cabellera; Carpentier destaca la serpiente, corpulenta, listada de verde, enroscada tres veces en el Arbol, con los ojos enormes como ofreciéndole la manzana al espectador de la pintura más que a sus víctimas. Filomeno le canta un poema-ensalmo a lo Nicolás Guillén (pp. 44-45). De los diecisiete Adanes y Evas tentados que he visto en pintura, escultura y grabado, no hay ninguno que coincida con la descripción del cubano.

Por otra parte, en la página 56 un cortejo se dirige a la estación de ferrocarril con un músico alemán muerto. En la estación «esperaba la locomotora de Turner con su ojo de cíclope ya encendido...». La referencia es exacta. Joseph Mallord William Turner (inglés, 1775-1851)

¹¹ Manuel Romero de Terreros, *Los retratos de Hernán Cortés*, citado en Carmelo Sáenz de Santa María, «Iconografía cortesiana», *Revista de Indias*, año XVIII, núms. 73 y 74, julio-diciembre 1958.

tiene un cuadro —*Lluvia, vapor y velocidad: El gran ferrocarril del oeste*, de 1844, que se halla en la Galería Nacional de Londres. Allí, entre la bruma, se ve una especie de viaducto que una locomotora atraviesa durante una tempestad, con un foco aparentemente encendido porque los detalles se hallan muy difuminados.

Otra asociación pictórica se encuentra en las ropas de la Emperatriz, personaje de la ópera *Moctezuma*, de Vivaldi. La protagonista viste «con traje entre Semíramis y dama de Tiziano» (p. 61), pintor de la escuela véneta (1488/90-1576), y después describe que, a la entrada del templo escenográfico, «se yergue la estatua amenazadora, retorcida, orejuda, tremebunda, de un Dios que mucho se parece a los diablos inventados por el pintor Bosco, cuyos cuadros eran tan gustados por el Rey Felipe II, y que aún se conservan sobre los siniestros pudrideros de El Escorial» (p. 67). No es la primera vez que El Bosco aparece mencionado en una obra de Carpentier y ya he destacado en otra ocasión el homenaje que parecía rendirle el cubano en *El camino de Santiago*. Hieronymus Bosch (Países Bajos, ca. 1450-1516), en verdad, fue uno de los pintores favoritos de Felipe II. Este rey trasladó el 15 de abril de 1574 nueve pinturas de El Bosco a El Escorial, manteniendo *Los siete pecados capitales* en su propia habitación, donde me parece haberla visto en 1969, aunque en la literatura se lea que ahora está en el Prado, Madrid.

El recurso del método está lleno de alusiones a la pintura y a la cultura¹². Ya en la página 12 se menciona irónicamente la famosa escultura de François Rude (francés, 1784-1855) *Le Départ des Volontaires en 1792*, conocida como *La Marsellesa*, que se halla en el Arco del Triunfo en París. Esta escultura va a aparecer citada varias veces más a lo largo de la novela y la va a cerrar (p. 339) transformándose en su marco artístico.

El presidente latinoamericano en París tiene su casa llena de obras de arte, que mira cuando el sastre viene a las pruebas (pp. 16-17).

El primer artista mencionado es Jean Paul Laurens (francés, 1838-1921). Aunque no encuentro el cuadro exacto, la descripción de Carpentier coincide con las características de otras telas de Laurens, particularmente su *Ultimo trono carolingio*. Allí, una mujer apoyada en un trono, donde está su corona, tiene atrás detallados tapices de la época (*Apollo* 100: front 37 S 74). Laurens fue bastante popular en el siglo pasado.

La cita que se refiere a Jean Léon Gerôme (francés, 1824-1904) resulta ligeramente contradictoria; lo más probable es que sea una escultura, y con ese tema durante años hubo una de un mirmillo y un reciario

¹² Alejo Carpentier, *El recurso del método* (México: Siglo XXI, 1974).

supino en la Rue de Rivoli, a la entrada de la Cour Carré del Louvre, que acaban de sacar. Sin embargo, en el óleo *Pollice Verso*, de 1874 (Phoenix Art Museum), la descripción de Carpentier calza palabra a palabra, fuera de la red, que no parece tener totalmente enredado al recario vencido. Hasta las vestales piden su muerte y el emperador espera tomar una decisión después de sopesar al público asistente. El mandatario en la novela parece recordarlo identificándose con el emperador cuando dice «Macte» mientras baja el pulgar.

Gerôme fue el *pompiér* por excelencia —palabra peyorativa con que Manet bautizó a los académicos— y enemigo acérrimo del impresionismo. Durante la segunda mitad del siglo pasado tuvo enorme popularidad. Más tarde se le degradó como ilustrador erótico y sentimental, pero ahora, principalmente en los Estados Unidos, se le está empezando a revalorar.

La marina de Elstir es la tercera obra mencionada, y se trata, por supuesto, de un homenaje a Proust. Los críticos reconocen características del pintor de *A la búsqueda del tiempo perdido* en varios artistas de la época: Whistler, Sisley, Pissarro, Monet, etc.¹³.

La ninfa dormida de Henri Gervex, no Gerveux (francés, 1852-1929), puede ser una famosa tela de ese pintor, rechazada por impúdica del Salón de 1878. Se trata de *Rolla*, que ahora está en el Museo de Bellas Artes de Burdeos. En ella, una mujer se encuentra desnuda y adormilada sobre una cama mientras un señor parece estarse vistiendo. Gervex se especializó en pintar lienzos aparentemente serios, pero con fuerte carga erótica —característica de esa era victoriana—. Actualmente es uno de los pintores que comienzan a cotizarse (*Connaissance des Arts*, número 268: 81 Je 74). También en esta nueva valoración de los pintores olvidados del siglo XIX se halla Luc Olivier Merson (francés, 1846-1920). Es un artista casi totalmente desconocido. En el Louvre hay sólo un cuadro de él, *San Luis*, de estilo prerrafaelista. Revisando *Art Index* —que anota toda referencia que se haga del pintor o bien de fotografías de sus obras que aparezcan en las revistas— desde 1922 a 1973 no aparece mencionado nunca. La única se halla en el citado artículo de *Connaissance des Arts*, núm. 268, de junio del 74, donde Eveline Schlumberger habla de la vuelta en boga de la pintura académica —«Revoilà les académiques»—. Allí se dice que el 18 de febrero de 1974 se ofrecía en el Hotel Drouot a 3.259 francos *La muerte de Rolando*, con el héroe muriente, rodeado de ángeles de largas alas, de estilo prerrafaelista también.

¹³ Maurice Eugene Chernowitz, *Proust and Painting* (New York, 1944), páginas 89-120.

Carpentier vive en París. Es difícil que haya podido conocer a este pintor en revistas de arte porque no se le menciona jamás, ni que lo haya visto en museos porque no parece ser nada popular. Lo más probable es que el cubano sea un asiduo visitante de las galerías de arte, de sus subatas y de los anticuarios de París. En *El recurso del método* bien puede estar mostrando su propia revaloración de los académicos, tal como ocurre en el mercado de arte. Desde el punto de vista pictórico esta novela no podía estar más al día.

Por otra parte, Carpentier coincide en los métodos de investigación exhaustiva, en la búsqueda minuciosa y tremendamente erudita para ambientar sus obras en las diversas épocas, tal como estos pintores académicos, que se informan en detalle sobre los trajes, la arquitectura, las joyas, los muebles y diversos objetos de los tiempos que ilustran. Y resulta doblemente irónico porque, a su vez, en *El recurso del método* Carpentier está utilizando a los pintores *pompieri* exactamente como si fueran objetos de erudición, datos desconocidos para la gran mayoría de los lectores, tal como para ellos el mundo griego les es exótico (Gerôme en su famoso lienzo *Pelea de gallos*), por ejemplo, o el medieval Jean Paul Laurens de *Ultimo trono carolingio*. Estos académicos, si bien muy olvidados hasta fecha recientísima, eran todavía muy populares en la «Belle époque» en que vive el Primer Mandatario.

El próximo cuadro es de autor problemático. Se dice sólo *Cena de cardenales*, de Dumont; por el tono irónico de la pintura recuerda la vena del único dibujo que he visto de Maurice Dumont: «¡Vamos, déjate de bromas! ¡Me haces cosquillas con tu lirio!» (*Le Courier Français* del 4 de abril de 1893).

El *Pequeño deshollinador* de Paul Charles Chocarne-Moreau bien podría ser *El panadero y el deshollinador* que aparece en *Country Life* 152: supl. 33 D 14, 72. En un estilo a lo Norman Rockwell del *Saturday Evening Post*, Chocarne-Moreau pintaba escenas callejeras con niños, retratados con sentido del humor. La única otra referencia en cuarenta y cinco años en las revistas de arte se halla en el número 268 de *Connaissance des Arts*, ya mencionado varias veces. Chocarne-Moreau es también excepcionalmente desconocido hasta el momento.

Tampoco he encontrado la *Recepción mundana* de Jean Béraud (francés, 1849-1935), pero la descripción que de este cuadro hace Carpentier, tanto en la página 17 como en la 299, coincide con las características de los que he podido ver. Béraud fue un pintor excelente, muy moderno en su composición y detallismo, que ahora se han vuelto a poner de última moda. Béraud pintó al París elegante de su época. Por ejemplo, *Le boulevard* (*Apollo* No. 92: frente 84 N 70).

El último cuadro, *Vista de Nueva Córdoba*, no debe existir. Lo más probable es que sea invento del escritor para señalar el influjo de la escuela española en América a principios de siglo.

El presidente en París tiene un amigo académico que se ha hecho diseñar la empuñadura de la espada por Edgar Maxence (p. 20) (francés, 1871-?). Carpentier lo conoce de pintor tanto como de orfebre, y lo que dice de su pintura coincide con las dos ilustraciones que he podido ver (*Burl. Mag.* 115, lámina 1 mayo 73; *Oeil* No. 209: 16 mayo 72): fue un prerrafaelista.

Carpentier, para describir a la hija del mandatario, usa una comparación pictórica. Dice que Ofelia «venía con el brioso empaque, fragata al viento, de un modelo de Boldini» (p. 26). Giovanni Boldini (italiano, 1842-1931) va asociado con la pintura de aristócratas internacionales: el de Robert de Montesquieu (Frick Collection, New York), uno de los modelos para el barón de Charlus de *A la búsqueda del tiempo perdido*.

A su paso por Nueva York (p. 39) el presidente menciona a dos pintores, al comentar con ironía las características de la aristocracia de esa ciudad. Según él tienen cuadros de Pedro Pablo Rubens (flamenco, 1577-1604), o de Rosa Bonheur (francesa, 1822-1899). En el Museo Metropolitano de Nueva York se halla la tela más gigantesca de animales, *La feria de caballos* de Rosa Bonheur. Este cuadro se exhibió en el Salón de 1853. Mr. S. P. Avery, inglés, lo compró y se lo vendió a William P. Wright, de Nueva York. Luego pasó a un Mr. Stewart. En 1887, a Mr. Cornelius Vanderbilt, y de ahí al Metropolitano.

El presidente regresa a su patria y visita el lugar donde creció: «Ahí estaba, a sus pies, la Villa de la Verónica, tan semejante aun (*sic*) al grabado de cobre que de ella hiciera un artista inglés cien años antes, con figuras de esclavos y de amos a caballo en primer plano...» (p. 67). Es muy probable que Carpentier esté citando un grabado específico. En la *Nouvelle Relation contenant les voyages de Thomas Gage*¹⁴ hay un grabado, *Mexique*, asombrosamente parecido al que describe el mandatario.

El presidente también prefiere los despachos de los médicos franceses, «adornados con cuadros de Harpignies, de Carolus-Durand» (p. 86), a los demasiado asépticos y blancos de los Estados Unidos. Henri Joseph Harpignies (francés, 1819-1916) fue paisajista. Un *Paisaje* suyo se puede ver en *Apollo* 97: 3 Feb. 73. Por su parte, Charles Carolus-Durand (francés, 1838-1917) fue un famoso retratista de mujeres y hombres de sociedad (*La femme au gant* del Salón de 1869).

¹⁴ (Amsterdam: Paul Marret, M.DCC.XXI), I, pp. 208-9.

El departamento del ilustre académico en París (p. 97) tiene pinceladas de Katsuskika Hokusai (1760-1849), el único artista japonés que se menciona en la novela, famoso por su grabado *La ola*. Allí, en una conversación, el presidente explica que tres obras de arte europeo hubieran tenido otros nombres de haberse dado en América Latina: «el Bello Dios de Amiens se hubiese llamado Eleguá, Obatalá el Crucificado de Velázquez, Ochum la Pietà de Miguel Angel» (p. 99). El *Bello Dios de Amiens* es la estatua que se encuentra a la entrada de dicha catedral gótica, en la columna que hay entre las dos puertas, a la altura de los feligreses. El *Crucificado* de Velázquez (1599-1660) está en el Prado, Madrid, y la *Pietà* de Miguel Angel (1475-1564), en el Vaticano. En esa conversación se menciona a El Greco (Creta-España, 1541-1614) y su redescubrimiento en el siglo pasado por Théophile Gautier. Más tarde (p. 101), cansado de discutir, el presidente mira las cosas sin verlas, entre ellas «un grabado de Granville» (*sic*). Jean Ignace Grandville (francés, 1803-1847) fue un caricaturista y precursor del surrealismo; por ejemplo, *Les Dimanches d'un Bon Bourgeois*: La Toilette, Cabinet des Estampes, París, o bien sus grabados sobre los sueños. Hasta el momento, Bosch y él son los únicos precursores del surrealismo en esta novela —en contraste con las citas directas e indirectas que aparecen en toda la producción carpenteriana anterior a la década de los setenta.

También el mandatario, al saber de un levantamiento, descarga su rabia apuntando a los gladiadores de Gerôme y pateando un lienzo —*El suplicio de Ganelón*— de un discípulo de Jean-Paul Laurens (p. 118).

El jefe de gobierno además tiene pinturas en su casa de verano en Marbella. En el comedor cuelga una copia de *La balsa de La Medusa* de Théodore Géricault (francés, 1771-1824). El original, que representa los sufrimientos de los náufragos del barco «La Medusa», está en el Louvre. Además hay dos marinas de Elstir (p. 140). Estamos en la época de la Primera Guerra Mundial y al presidente no le gustan los alemanes. Guillermo II, piensa el mandatario, «había penetrado en la mansa Bélgica, en la Flandes de las picas velazqueñas —abuelas de nuestras largas lanzas llaneras— arrasando con todo» (p. 142). Las picas velazqueñas aluden al gran óleo *La rendición de Breda* o *Las lanzas*, de 1634, que se halla en el Prado. El protagonista piensa en la destrucción germana en Francia y recuerda al Bello Dios de Amiens y los Angeles Sonrientes, sin duda una alusión a los ángeles de la catedral de Reims, tales como el famoso de la anunciación (p. 143). Más tarde recuerda los concursos de tiro llevados por capitanes borrachos con pinturas del flamenco Hans Memling (*ca.* 1440-1494) y de Rembrandt van Rijn (holandés, 1606-1669). Continúa meditando sobre regiones francesas tales como Artois

y Champaña, pintadas por Georges Scott (francés, 1873-?) y Lucien Simon (francés, 1861-1945), pintores de los que no he podido ver ni una sola pintura del primero y sólo dos cuadros del segundo. La descripción de Carpentier es minuciosa y debe corresponder tal vez a óleos precisos.

El primer mandatario decide hacer una estatua de la república y se plantea el problema de buscar al escultor en Europa. Primero se piensa en Gerôme, pero ya ha muerto (debe ser después de 1904). Sin embargo, Auguste Rodin (francés, 1840-1917) todavía está vivo. El presidente rechaza la idea pensando en un nuevo escándalo, como el de 1893, cuando a la comisión no le gustó su estatua de Balzac. Ofelia sugiere a Émile-Antoine Bourdelle (francés, 1869-1929). Se piden recomendaciones al Ilustre Académico. Este manda fotos de los relieves del artista para el Teatro des Champs-Élysées en 1913. Los relieves no le gustan a Peralta, el secretario del presidente. La descripción del relieve es exacta (p. 156). Carpentier debe haber tenido la foto de esta obra frente a los ojos al describirla¹⁵. Además, el envío incluye un número de la *Gazette-des-Beaux-Arts*, donde el crítico Paul Jamot dice que Bourdelle «no trataba sus figuras a la manera arcaica, sino *con rudeza evocadora del gusto germánico...*» (p. 156). La cita también es exacta. Jamot escribió un artículo en dicha revista, serie 4, tomo 9, enero-junio de 1913, y en la página 275 se lee: «Aujourd'hui encore on regrettera que, dans la métope centrale, l'Apollon assis soit traité avec une certaine mode germanique plutôt que l'archaïsme grec.» Finalmente, por el sonido del nombre del escultor francés al pronunciarlo en español —burdel—, el presidente lo rechaza.

Deciden consultar a un escultor italiano, Pellino, para que éste les recomiende a algún artista de su nación. La estatua la hace finalmente Aldo Nardini, y su *República* se parece a la *Juno* vaticana (p. 157). También Carpentier tiene pleno conocimiento de esta estatua de Hera o Deméter. Si se coteja la descripción que se da en *El recurso del método* con la foto y el texto de la guía de esculturas del Vaticano¹⁶, se puede advertir la cercanía entre las dos estatuas. No he encontrado ni el nombre de Pellino ni el de Nardini en ningún libro sobre escultura italiana.

El país del primer mandatario prospera. Esta riqueza se nota en los

¹⁵ Este relieve aparece en Ionel Jianou-Michel Dufet, *Bourdelle* (Paris: Arted-Editions D'Art, 1965), ilustración núm. 72.

¹⁶ Musée et Galeries Pontificales, *Guide du Musée de Sculpture du Vatican* (Rome: Imprimerie du Vatican, 1911), pp. 20-21.

atuendos de las mujeres cuando van a la ópera. El presidente las compara con las que pintó John Singer Sargent (norteamericano, 1856-1925) y Jean Gabriel Domergue (francés, 1889-?). Singer Sargent es muy conocido y sus mujeres, ricamente enjoyadas y vestidas, abundan en los museos norteamericanos (por ejemplo, *Mrs. Gardner*, Gardner Museum, Boston). Domergue es casi un desconocido. Sólo pude ver dos cuadros (*Country Life* 153: 927 Ap 5 73; *Country Life* 153: 255 Mr 3 73) de este pintor en anuncios de la French Line, y los dos muestran a gente rica, de crucero.

El presidente tiene dificultades con los universitarios en su país y se entrevista con el cabecilla prisionero. Durante la conversación el estudiante piensa, al encarar al dictador, en unos dibujos del alemán Georg Grosz (1893-1959) y en unos bojes de Masreel (*sic*) (p. 235). Para el muchacho el mandatario representa a la burguesía. Grosz es un expresionista muy popular, con obras en numerosos museos importantes. Frans Masereel (y no Masreel) fue un xilógrafo belga menos conocido (1891-1972). Sus xilografías son patéticas y coinciden con la visión del estudiante. Por ejemplo, *El director de fábrica*, de 1924 (Museo de Arte de la República de Rumania, Bucarest), recuerda al dictador.

La mañana en que deponen al dictador se inicia con una ensoñación de éste en que piensa en la apendicitis —entre otras cosas—. Se recuerda que antes decían que se producía por haber comido guayabas, «cuyas pepitas se amontonaban en el órgano inútil, resto de los tiempos prehistóricos en que los hombres, *vêtus de peaux de bêtes*, como los que pintaba Cormon...» (p. 267). Fernand Cormon (francés, 1845-1924) pintó hombres prehistóricos como la enorme tela *La huida de Caín*. No se sabe dónde está este cuadro hoy; sólo quedan las fotos del archivo Roger Viollet. Más tarde se habla de las prostitutas de Port-au-Prince, que remedan sin saberlo, «por la mano blandamente abierta sobre el vellón ensortijado y duro, el gesto de la *Olympia* de Manet» (p. 287). Edouard Manet (francés, 1832-1883) es una figura señera del impresionismo y su conocidísimo cuadro se halla en el Louvre. Pero hay otra coincidencia en este óleo: las rameras haitianas son negras y detrás de *Olympia* hay de pie una criada africana. Luego, siempre esperando refugiarse en un barco norteamericano, el Agente Consular le presenta al Ex una raíz veracruzana de estilo Holbein, a la que llama Erasmo de Rotterdam. Hans Holbein, el joven (alemán, 1497/98-1543) le hizo tres retratos en 1523 al famoso humanista (Salisbury, Longford Castle, Coll. Earl of Radnor; Louvre, y Museo de Arte de Basilea).

De vuelta a París, exiliado, el depuesto mandatario se encuentra con un gran cambio en su casa. Su hija ha vendido los cuadros académicos

que la adornaban, reemplazándolos por obras modernas. Así, en lugar del óleo de Laurens,

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 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?» (pp. 298-99).

La descripción es muy clara. Se trata de *Los músicos*, de 1921, dos famosos cuadros de Picasso (1881-1973). Los óleos se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Nueva York —la versión más conocida, que aparece citada en *Los convidados de plata*— y en el Museo de Arte de Filadelfia. Lo interesante es que el lienzo que describe Carpentier no existe. El orden de los personajes y su ropa corresponden a la versión de Filadelfia, pero es el monje de Nueva York, y no el de Filadelfia, el que tiene un papel de música en la mano. El cubano entonces ha creado una nueva pintura inexistente otra vez, como en varias otras oportunidades.

Pero hay más cuadros cubistas. En vez de la marina de Elstir, «había algo indefinible: entrecruzamientos 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» (p. 299). Es claramente un *collage*. Juan Gris (español, 1887-1972) tiene una *Figura sentada en un café*, de 1914 (Colección Mr. y Mrs. Leigh B. Block, Chicago), que se le parece mucho, incluso en el trozo del diario *Le Matin*.

En vez del cuadro de Dumont «había algo ahora, totalmente desprovisto de sentido y que debía ser, tal vez, un muestrario de colores Riolin, pues se trataba de una presentación de rectángulos y círculos, blancos, rojos, verdes, delimitados por espesas líneas negras» (p. 299). Arte abstracto. Francis Picabia (francés, 1897-1953) tiene un *Bobinage*, ca. 1920 (Colección Power, Londres), que bien podría haberle servido de modelo a Carpentier.

Una «Torre Eiffel jorobada, gacha, chueca, patuleca, como rota en

su estructura central por una titánica mandarina caída del cielo» (p. 299), reemplaza el cuadro de Chocarne-Moreau. Referencia muy clara a la pintura *La torre Eiffel* (Museo Guggenheim, Nueva York) de Robert Delaunay (francés, 1885-1941), uno de los integrantes del «orfismo».

Otro cuadro de «unas mujeres —¿mujeres?— cuyas piernas y brazos estaban hechos con pedazos de tubos de calefacción» (p. 299) se refiere a los óleos de Fernand Léger (francés, 1881-1955): por ejemplo, *Le Grand Déjeuner*, de 1921, que está en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Otro cuadro es ese «galimatías incalificable que, para colmo, ostentaba, en buenas y rotundas letras, el título de *Ojo Cacodilato*» (p. 299). Esta tela, *L'Oeil cacodylate*, del Museo de Arte Moderno de París, la pintó Francis Picabia (francés, 1879-1953) durante 1920.

También Ofelia ha comprado una escultura moderna que el *Ex* describe con sentido del humor: «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 sólo 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» (p. 299). Resulta doblemente cómico el comentario del exiliado porque es probable que sea la escultura de mujer, en mármol, *Princesse X*, 1918, de Constantin Brancusi (rumano, 1876-1957). Está en la colección H. P. Roché, en Sèvres.

El mandatario depuesto recorre su casa «hallando en todas partes las mismas transmutaciones gráficas, los mismos desastres: cuadros locos, absurdos, herméticos, sin evocaciones históricas o legendarias, sin asunto, sin mensaje, fruteros que no eran fruteros» (p. 300) (Picasso, *Frutero*, 1917, Barcelona), «casas que parecían poliedros» (referencia muy clara a las primeras pinturas cubistas de Picasso, tales como *The Reservoir at Horta de Ebro*, 1909, Colección Privada, París), «caras con un cartabón por nariz, mujeres con las tetas fuera de sitio —una arriba, otra abajo—, o con una pupila en la sien» (cita que recuerda varios óleos de Picasso, tales como *La femme en chemise*, de 1913, Colección Mr. y Mrs. Victor W. Ganz de Nueva York, en que la mujer tiene cara de triángulo y los pechos por donde no se usan), «y, más allá, tan revueltas que parecía que estuviesen fornicando, dos anatomías quebradas, enredadas en sus propias líneas, acaso cochinas» (p. 300) (que puede ser *Lebaiser*, 1917, del alemán Max Ernst, 1891, que está en la colección de Peggy Guggenheim en Venecia), «aunque para pintar a dos personas en *eso* (y él tenía su buena colección de estampas pornográficas bajo llave) hacía

falta un dominio del 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 llamaban 'modernos' porque eran incapaces de dibujar cabalmente un desnudo, de plantar un joven espartano en el escenario de las Termópilas» (referencia a *Leónidas en Termópilas*, de 1814, del Louvre, pintado por Jacques Louis David, francés, 1748-1825); «de hacer correr un caballo que fuese un caballo» (como, por ejemplo, en *Las carreras de caballos*, de 1820-21, de Théodore Géricault); «de decorar —digámoslo de una vez— los plafones de la Opera de París» (magnífico anacronismo de Carpentier, porque está criticando la pintura de Marc Chagall, ruso que nació en 1889. A instancias de André Malraux, volvió a pintar la cúpula de la Opera en 1963-64. En la época en que habla el mandatario la Opera todavía tenía la pintura original); «o de llevar una visión de batalla con el épico brío de un Détaille» (p. 300) (Edouard Détaille, francés, 1848-1912; su *Regimiento en marcha* se puede ver en *Connaissance des Arts* No. 268: 81 Je 74).

Para terminar, en las páginas siguientes sólo se mencionan al pasar Bouguereau, Jacopo Tintoretto (veneciano, 1518-1594), Rubens y «la frágil y ambigua estampa de una ninfa de Puvis de Chavannes» (p. 309). Pierre Puvis de Chavannes (francés, 1824-1898) tiene una ninfa —*La esperanza* del Louvre— que se podría catalogar de ambigua. En las páginas 311 y 323, las esculturas que ve Elmira, la mayorala, en las catedrales de París le recuerdan las tallas de su compatriota Pedro Estatua. Este, con el nombre de Miguel Estatua, aparece no sólo como escultor primitivo de animales y de los evangelistas, sino también como jefe revolucionario que prefiere dinamitarse junto con sus obras a caer en las manos del primer mandatario (pp. 77-79). El hecho de que haga a los evangelistas para la Divina Pastora, «reliquia del arte colonial», y que también sea un negro del pueblo, recuerdan el caso de Antonio Francisco Lisboa —«Aleijadinho»—, famoso escultor brasileño que vivió en el siglo XVIII (1730/38-1814). Sus profetas adornan la entrada de la iglesia Bom Jesus de Matozinhos, en Congonhas do Campo.

El exiliado establece un parentesco entre madame Leticia, la madre de Napoleón, y la abuela del coronel Hoffman, su ex brazo derecho que se le rebeló, «en el Louvre, ante el gran cuadro de la *Coronación* de David» (p. 332). En dicho óleo la madre corsa del emperador se halla al centro, sentada en una silla alta. Jacques Louis David pintó este *Sacré de Napoléon 1^o à Notre Dame* en 1808.

La novela se cierra con la cita escultórica con que se inició. Reaparece el niño-héroe de Rude, con los cojoncillos al aire, dorándoselos al sol, mientras visten al mandatario muerto con los emblemas de su inves-

tidura y poder, tal vez para insinuar un ciclo constante de revolución y de fuerzas conservadoras.

En estos tres libros de Carpentier —*Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*— se puede ver todavía un mayor interés de su autor por la pintura y la escultura que en sus obras anteriores. Ahora predominan los franceses a partir del siglo XVIII y en especial la labor de los *pompieri* del siglo XIX en *El recurso del método*. *Los convidados de plata* vuelve a presentarnos a los académicos españoles y el cuadro central de *Concierto barroco* bien podría ser la obra de un pintor académico mexicano. En esta revaloración de los académicos, Carpentier se muestra muy al día en lo que está ocurriendo no sólo en Francia, sino también en los Estados Unidos (exposición de Gerôme y de los académicos españoles) y en Cuba (muestra de Sorolla). Por otra parte, creemos que este interés de Carpentier por los académicos se basa en la coincidencia de métodos, en la erudición que muestran tanto el escritor como dichos maestros. Casi de lado queda la pintura surrealista y sus antecesores, tan importantes en los textos carpenterianos precedentes, culminando quizá ese rechazo que advierte Emir Rodríguez Monegal a partir del prólogo (y de la novela) a *El reino de este mundo*¹⁷. Por otra parte, el estudio detallado de sus menciones de arte indica que Carpentier a veces describe grabados (Théroigne de Mericourt), cuadros (*Ojo cacodilato* de Picabia) o esculturas (relieve de Bourdelle) en detalle, pero generalmente los recrea, inventando obras propias (*Los músicos* de Picasso).

RAMÓN GARCÍA CASTRO

Haverford College.

¹⁷ Emir Rodríguez Monegal, «Lo Real y lo Maravilloso en *El reino de este mundo*», *Revista Iberoamericana*, núms. 76-77 (1971), 619-649.