

Quintero Tobón, Carlos Andrés. "La pintura y la explosión de los ideales en *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 230-243

La pintura y la explosión de los ideales en *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier

Painting and explosion of ideals
in *El Siglo de las Luces* by Alejo Carpentier

Carlos Andrés Quintero Tobón¹

Recibido: 17/12/2018

Aceptado: 17/04/2019

Publicado: 08/11/2019

Resumen

Este texto tiene como propósito analizar las referencias pictóricas en *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier. Estas cumplen un papel fundamental para la interpretación de la novela y en las páginas que siguen se intentará evidenciarlo. Para ello, la exposición girará alrededor de tres ejes: primero, un acercamiento en términos generales a la presencia de la pintura en la novela y a los elementos que aporta con respecto a los caracteres de algunos personajes; segundo, un enfoque sobre las interpretaciones que se desprenden del cuadro *Explosión en una catedral*, fundamentalmente en relación con el personaje de Esteban; tercero, un detenimiento en la referencia indirecta que realiza el narrador a las pinturas de Goya *La Carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa*, y en la manera como esa referencia sirve tanto para reforzar el rol heroico de Sofía y Esteban, como la mirada que sobre las consecuencias de la revolución plantea Carpentier.

Palabras clave

Alejo Carpentier; El siglo de las luces; pintura; ékphrasis; Explosión en una catedral; Goya.

Abstract

The purpose of this text is to analyze pictorial references in *El siglo de las luces* by Alejo Carpentier. In the following pages we will try to show the fundamental role they fulfill in the novel. The exhibition will revolve around three axes: first, a general approach to the painting's presence in the novel and the character's characteristics; secondly, a focus on interpretations that emerge from the picture *Explosión en una catedral*, fundamentally in relation to Esteban's character; thirdly, the indirect reference made by the narrator to Goya's paintings *La Carga de los mamelucos* and *Los fusilamientos de la Moncloa*, and the way in which that reference serves both to reinforce the heroic role of Sofía and Esteban, as well as the revolution consequences that Carpentier expresses.

Keywords

Alejo Carpentier; *El siglo de las luces*; painting; ekphrasis; *Explosión en una catedral*; Goya.

¹ Magíster en Hermenéutica Literaria, Universidad EAFIT, Medellín, Colombia. Administrador de Negocios, Especialista en Finanzas y Especialista en Estudios Políticos de la misma universidad. Ha sido profesor de cátedra del curso de pregrado Análisis Textual en el Departamento de Humanidades de la Universidad EAFIT. Contacto: cquinter@eafit.edu.co.



1. Introducción: *El Siglo de las Luces* y el desencanto de los ideales

Un profundo tono de desencanto, frente a ese período capital de la historia de occidente que fue la Revolución Francesa, es el que irradia la novela *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier. Más que los ideales ilustrados que la encumbraron, por sus páginas discurre la incoherencia de las ideas, la intolerancia cuyo feroz símbolo es la guillotina y el delirio por el poder. Los acontecimientos que se narran, están enmarcados entre las dos últimas décadas del siglo XVIII y la primera del siglo XIX; es decir, entre la puesta en marcha de la revolución en Francia y su posterior expansión a otras esferas del orbe como las Antillas, y el desencadenamiento de la insurrección en Madrid ante el aplastante peso de las huestes del imperio napoleónico. El lector es situado entonces entre dos momentos históricos de confrontación que presentan a Francia como protagonista de los destinos no sólo de Europa sino del mundo.

De la mano de esa bandera que elevaba a la libertad y a la igualdad como sus más firmes consignas, llegan a las islas de América la guillotina y el Decreto del 16 Pluvioso, en el que se proclamaba la abolición de la esclavitud. La desmesura del poder y la situación de los negros en las islas del Caribe y en el entorno americano, constituyen en efecto elementos de reflexión constante para el narrador en el recorrido de esta novela. Tras las promesas de bien intencionados ideales, irán aflorando las decepciones. Los promotores de la revolución se encaramarán en las cumbres para después deslizarse hacia su propia ruina o quedar en el vacío, como sucede con Víctor Hugues, “el Robespierre de las islas” (Carpentier 208), personaje histórico que sirve de eje a Carpentier para desarrollar su relato, y quien en su ocaso expresará: “La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. No creo en nada” (Carpentier 249).

Esteban, Sofía y Víctor Hugues, los tres personajes principales, encarnan símbolos que permiten observar con claridad las implicaciones de la revolución y su relación con la América antillana. Seres en transformación que representan las diferentes aristas de una época en combustión. Esteban será el aventurero americano que se topará con la oscuridad y la decepción frente a esas luces francesas que encandilaban sus sueños revolucionarios; Sofía, la inocencia que irá madurando en la renuncia a todo ser o elemento que la fuese atando, siempre impulsada por el deseo de creer en algo; Víctor Hugues, ese francés hábil para cambiar de roles y quien se embriagará hasta la ceguera con el poder, que trazará el vínculo con Europa, como una revelación ordenadora de los elementos y anhelos desperdigados en la casa de la Habana, de los huérfanos hermanos Carlos y Sofía y el endeble primo Esteban, iluminando las mentes de estos sobre lo que en esa época estaba sucediendo.

Víctor Hugues es, en efecto, quien establece la relación con Europa de los otros personajes y lugares que son descritos. Aparece como la representación del hombre europeo que establece contacto con las Antillas. Seducido por el poder, no le importarán los medios a los que deba recurrir para lograr sus propósitos, ya sea el contrabando, la guillotina o la piratería; ya sea inscribirse en el ateísmo, la masonería o retornar al catolicismo; ya sea abolir la esclavitud, o volver a imponerla, según la necesidad de turno. Víctor es quien abre los ojos a Esteban, Sofía y Carlos sobre los acontecimientos que se están desatando en Francia, y sobre los ideales que subyacen a estos. A través de él es que se establecen los desplazamientos de Esteban y Sofía hacia los sitios en que se desarrolla la historia. Tras esas primeras páginas en que, acaecida la muerte del padre de Carlos y Sofía en la Habana, los dos hermanos con su primo Esteban se entregan a un placentero ocio y al ensueño, los personajes de la novela estarán siempre en permanente movimiento de un lugar a otro. El viaje, será la oportunidad para que, a través de los ojos de ellos, el lector presencie las calles de La Habana, París o Cayena, y la atmósfera que en ellas reinaba.

Esteban, cuyos padecimientos asmáticos habían condenado su infancia a la quietud, una vez se topan sus miembros con la posibilidad del movimiento, será el personaje que recorrerá los diferentes escenarios en que se mueve la revolución, resultando de ello que quizás su punto de vista sea el más influyente sobre la mirada del lector. En el transcurso de seis vertiginosos años, en casi todos los lugares narrados con sus respectivas atmósferas, estará presente el ilusionado Esteban: Cuba, Haití, Francia, España, Guadalupe, Guayana Francesa, Suriname. Su recorrido, en ese afán de llegar a ser un protagonista activo de la revolución, será un permanente adentrarse en el desengaño. Todas sus utopías se irán desmoronando al presenciar los desafueros de los revolucionarios en Francia, España y las Antillas y, en el paroxismo del desencanto, cuando Sofía le abandona para irse al encuentro de Víctor Hugues, entenderá todo lo acontecido, como algo presente desde siempre en *Explosión en una Catedral*, aquel revelador cuadro que tanto le gustaba, y que en el andamiaje de la novela cobra un elevado valor simbólico, estando presente en escenas clave de la historia. En él se anuncia no sólo el devenir de Esteban, sino de la propia novela, trazándose como una *mise en abyme* en la que se refleja lo que se irá transmitiendo al lector con el suceder de los capítulos: el derrumbe de las estructuras irradiadas por la luz.

No es ésta la única relación importante que Carpentier establece en *El Siglo de las Luces* con la pintura. Desde la descripción de los cuadros de la casa de La Habana, hasta la escena en la que se reconstruyen a partir de relatos fragmentados los últimos momentos de las vidas de Esteban y Sofía en la rebelión de Madrid, la pintura tendrá un rol muy importante. Y en este contexto, un artista tan representativo de la época que comprende la novela como Goya, es fundamental para sus posibles interpretaciones, sobre todo con la alusión a dos pinturas esenciales de su obra como *El 2 de mayo de 1808 en la Puerta del Sol* (tradicionalmente conocido como *La carga de los mamelucos*) y *El 3 de Mayo de 1808 en Madrid: Los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (conocido también como *Los fusilamientos de la Moncloa*), que sirven como telón de fondo al final de Esteban y Sofía, y por ende de la historia (Carpentier 411-412).

Goya, además, resulta determinante en la estructura de la novela si atendemos a las referencias intertextuales que teje Carpentier con los epígrafes que anteceden algunos de sus subcapítulos, y que constituyen títulos de grabados de la serie *Los Desastres de la Guerra*. Tomando como base el período de ocupación de las tropas napoleónicas en España, en estos aguafuertes, el pintor aragonés representa los estragos de la guerra, y cuestiona con ironía, las degradantes consecuencias a las que se ha llegado por medio de la fuerza en nombre de la razón ilustrada: víctimas, saqueo, barbarie, pérdida del carácter heroico de la guerra. Una crítica de ese Siglo de las Luces que en el fondo es la que nos ofrece Carpentier con su novela y, en donde, más que las gestas revolucionarias, se reivindica precisamente el elemento heroico que no trasluce esa glorificada revolución, y que en la novela se evidencia en las actitudes de Esteban y Sofía, quienes, pese al desencanto, no dudan en exponer sus vidas, en aras de dignificar aquellos ideales por los que se cree y se ha de luchar.

Si bien no ha sido el análisis de la pintura el aspecto más recurrente en los estudios que sobre la obra narrativa de Carpentier se han realizado, con respecto a *El siglo de las luces* varios artículos han abordado la cuestión con detenimiento. Estos análisis, principalmente se han enfocado en dos direcciones: la primera, y más trabajada, ha sido la interpretación del cuadro *Explosión en una catedral*. Frente a esta obra se ha profundizado sobre todo en la relación de la literatura con la pintura, aspecto que aborda por ejemplo Jorge Chen Sham en su artículo “La pintura en la novela *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier”, apoyado en la figura retórica de la *écfrasis*. Con respecto a la *mise en abyme*, además de este artículo, también brinda importantes aportes “*El siglo de las luces* de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la Revolución Francesa” de Caroline Houde, quien propone, además, un análisis

sobre el tratamiento “velazquesco” (Houde 5) del espectador que se desprende del cuadro en relación con Esteban y el lector.²

El segundo aspecto sobre el que se ha centrado el análisis de la pintura en *El siglo de las luces* ha sido la presencia de referencias a Goya, especialmente a los grabados de la serie ya mencionada. En ese sentido, se han trabajado temas como la relación entre la mirada pesimista de la revolución que ofrecen los cuadros de Goya y la novela de Carpentier, como el realizado por Pedro Agudelo Rendón en el artículo “El ideario revolucionario: Un intersticio entre *El siglo de las luces* y el claro-oscuro de la revolución”. Por su parte Isabel Brand, se detiene en su texto “Los monstruos de la razón: la Revolución Ilustrada en *El siglo de las Luces* de Alejo Carpentier y *Los desastres de la guerra* de Goya” en el análisis de la correspondencia Pintura-Literatura que se establece entre la obra del artista aragonés y la novela del autor cubano.

2. Referencias pictóricas en la novela

Es una constante toparse en las novelas de Carpentier con referencias culturales o artísticas en general. Música, arquitectura, escultura y pintura, están presentes en sus obras y permiten ya sea referenciar el contexto histórico en el que se inscribe la trama como establecer relaciones con los personajes. En este sentido, Ramón García Castro señala 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” (67). En *El siglo de las luces*, la alusión a la pintura está presente de principio a fin. La primera de las formas que puede señalarse, es la aparición de cuadros que son observados por los personajes y a través de los cuales se caracteriza su estado anímico o su orientación existencial. Independiente que se mencione o no el nombre del autor de la obra, estos cuadros permiten referenciar el contexto histórico, pero también, plantean anacronismos que sirven para reforzar la mirada que el autor quiere ofrecer al lector sobre los personajes.

Al principio de la novela, una vez acaecida la muerte del padre de Carlos y Sofía, el narrador describe los objetos de la casa. Es en ese momento cuando se da la primera aparición de la pintura en la novela, ofreciéndose al lector un panorama de los cuadros:

Más allá de una Degollación de Inocentes que bien podía ser de un discípulo de Berruguete, y de un San Dionisio que bien podía ser de un imitador de Rivera, se abría el asoleado jardín con arlequines enamorados que encantaba a Sofía, aunque Carlos estimara que los artistas de comienzos de este siglo hubiesen abusado de la figura del arlequín por el mero placer de jugar con los colores. Prefería unas escenas realistas, de siegas y vendimias, reconociendo, sin embargo, que varios cuadros sin asunto, colgados en el vestíbulo –olla, pipa, frutero, clarinete descansando junto a un papel de música...– no carecían de una belleza debida a las meras virtudes de la factura. Esteban gustaba de lo imaginario, de lo fantástico, soñando despierto ante pinturas de autores recientes, que mostraban criaturas, caballos espectrales, perspectivas imposibles –un hombre árbol, con dedos que le retoñaban; un hombre armario, con gavetas vacías saliéndole del vientre–. (Carpentier 25-26)

Lo primero que emerge de lo narrado, son las respectivas preferencias de Sofía, Carlos y Esteban en materia pictórica. Sofía gusta del amor, Carlos del realismo y Esteban de lo

² Para Caroline Houde, por medio de la relación de Esteban con el cuadro *Explosión en una catedral*, el lector de la novela es al mismo tiempo “receptor y participante del relato” (Houde 1), en la medida en que “el lector se hace espectador de otro espectador” (5). Es en esa dirección que plantea el término “velazquesco”, en alusión al sentido teatral e ilusorio de la obra de Velázquez y del Barroco en general.

imaginario y onírico; facetas que se harán evidentes en el recorrido de la novela: Sofía, además de su carácter heroico e idealista, representará el amor desde sus más diversas formas: hija, hermana, prima-madre, esposa y amante; Carlos, personaje que quedará al margen de la revolución, renunciará a sus anhelos musicales para asumir el rol de sucesor de su padre como comerciante, es decir, abdica de sus sueños y acepta lo que su contexto social le demanda; por último, Esteban, será ese soñador permanente cuyos sueños verá teñidos por el desencanto. Frente a esto último, conviene señalar la presencia de un anacronismo utilizado por Carpentier. Este se da cuando el narrador refiere esas “pinturas de autores recientes” que gustaban tanto a Esteban, pues puede indicarse que cuando se habla de “un hombre armario, con gavetas vacías saliéndole del vientre” se está refiriendo quizás a una obra realizada en el Siglo XX por Salvador Dalí como *La ciudad de los cajones* (Véase imagen 1).

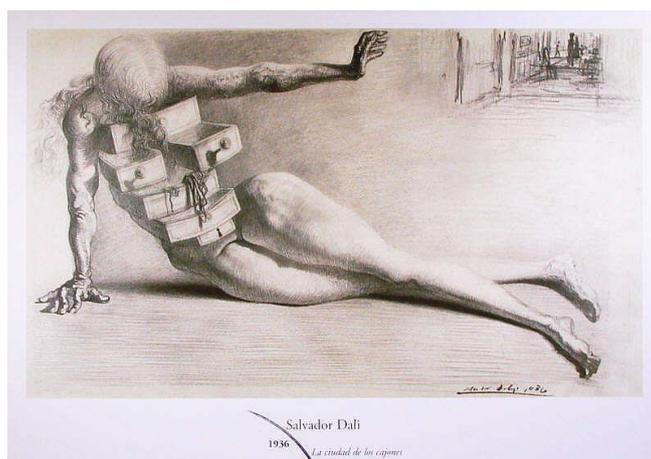


Imagen 1. *La ciudad de los cajones*, Salvador Dalí, 1936.

Sin duda, el personaje con el que más se relaciona la pintura en *El siglo de las luces* es Esteban. Esta relación no sólo se da a partir de los cuadros o paisajes que él observa, sino en escenas en las que está inmerso y que remiten a imágenes pictóricas, como aquella en que durante su enfermedad, recuerda la figura de un mártir: “Con las rodillas apartadas en lo posible, los codos llevados adelante, parecía, en la cerosa textura de su anatomía, un asceta de pintura primitiva, entregado a alguna monstruosa mortificación de su carne” (Carpentier 23). Con Esteban se evidencia el paso del tiempo en la novela, tanto de manera prospectiva como retrospectiva. No deja de ser significativo que, al regresar de su larga travesía de seis años por los parajes de la revolución, su encuentro con la pintura evidencie al lector el paso del tiempo, y concretamente un tiempo que alude a la revolución, a un cambio del orden de las cosas. A partir de su observación, el lector puede percibir las nuevas pinturas que hay en la casa y que han sustituido en sus paredes a algunos de los cuadros que antes existían:

Pero más allá, donde antes habían estado colgadas unas escenas de siegas y vendimias, se veían ahora unos óleos nuevos, de frío estilo y premiosa pincelada, que representaban edificantes escenas de la Historia Antigua, tarquinadas y licurguerías, como tantas y tantas había padecido Esteban durante sus últimos años de vida en Francia. «¿Ya llegan acá estas cosas?», preguntó. «Es arte que gusta mucho ahora –dijo Sofía–. Tiene algo más que colores: contiene ideas; presenta ejemplos; hace pensar.» (Carpentier 299)

Tratándose de una novela sobre la revolución, Carpentier no pasa por alto el arte característico de esta época, aludiendo específicamente al Neoclasicismo protagonista en Francia en ese momento, y que se afianzaría en el período del esplendor napoleónico. Un estilo

artístico que pretendió rescatar las formas clásicas estáticas y bien proporcionadas, y cuyo máximo referente sería Jacques-Louis David, dejando atrás el movimiento y teatralidad del Barroco y el hedonismo del Rococó; un arte ejemplarizante, que acude a la historia y al encomio de los “héroes” de la revolución. Sofía que, a diferencia de Esteban, en ese momento no se había desencantado de los ideales, lo valora precisamente por ello, porque a partir de los ejemplos hace pensar, y Sofía, será siempre seducida por los ideales, por más que la decepción la empuje siempre a buscar otros nuevos. Esteban, por su parte, hastiado, habla con desdén al referirse a “estas cosas” (Carpentier 299).

Esa intención de enaltecer la figura del adalid revolucionario característica del Neoclasicismo, aparece en otro pasaje de la novela, concretamente alrededor de la figura de Víctor Hugues, que es el personaje que en la obra tiende a elevarse como tal. En esos momentos en que Esteban ya pisa los terrenos de la desilusión, se traza un paralelo entre Hugues, como figura de ese poder desmesurado que irrigará las Antillas y Robespierre, aquél Incorruptible que hace de la guillotina el símbolo nefasto de la revolución. Esto se logra a través del retrato de este último que Hugues venera con devoción y que Esteban contemplará, contrariado por la evidente similitud entre ambos:

Al mirarlo, el joven se sorprendió del parecido que había entre el Incorruptible, tal se le veía en el cuadro del camarote, y el semblante presente, algo rehecho por una evidente imitación del porte de cabeza, del modo de fijar los ojos, de la expresión, a la vez cortés e implacable, del retratado. (Carpentier 153)

Hugues, como se deduce del pasaje referido, llega a parecerse al Incorruptible, lo toma como ejemplo, hasta el punto de querer imitar su semblante. Por otra parte, hay otra escena en que el recurso pictórico del retrato aparece en la novela, e indirectamente, también involucra a Víctor Hugues. Tras su aparición en la casa, habiendo irrigado ya las mentes de los tres jóvenes con lo que estaba sucediendo más allá de esas paredes, imponiendo un nuevo “orden” y revelando el significado de ciertas cosas desconocidas para ellos, Sofía, en una escena implacable y estremecedora, descargará su ira sobre el retrato del padre recién muerto:

Y saltando sobre una butaca arrimada a la pared, descolgó un gran retrato del padre, para arrojarlo al suelo con tal saña que el marco se separó del bastidor. Y, ante la afectada indiferencia de los demás, se dio a taconear la tela, rabiosamente, haciendo volar escamas de pintura. Cuando el cuadro quedó bien destrozado, bien lacerado, bien injuriado, Sofía se dejó caer en un sillón, jadeante y ceñuda. (Carpentier 83)

La escena ofrece dos vías de interpretación. En primera instancia, Sofía con la destrucción del retrato de su padre, rechaza ese pasado en el que estuvo inmersa. Adicionalmente, esa demolición de la imagen paternal, podría sugerir la sustitución de dicho rol por el francés, quien de algún modo llenará el vacío dejado por el padre.

La tela destrozada será una imagen que se repetirá más adelante cuando Esteban, en el paroxismo de su desencanto, ante el reconocimiento de su vida prefigurada en el cuadro *Explosión en una catedral* (véase imagen 2), le arrojará con furia una silla para destruir esa quieta explosión que simbolizaba toda una época en erupción. En el caso de Esteban, el desgarrar de la tela, se producirá tanto por la ruina en que han quedado sus ilusiones, como por la conciencia de que esto estuvo desde siempre anunciado. Hallados en este punto, conviene revisar con detenimiento lo que ello puede significar y, vinculado a esto, la relevancia de este cuadro en *El siglo de las luces*.



Imagen 2. *Explosión en una catedral*, Monsù Desiderio, s.f.

3. *Explosión en una catedral* y sus posibles interpretaciones

Nombrado en la novela como un cuadro de autor desconocido, a juzgar por la descripción de *Explosión en una catedral*, se trata de una obra real, perteneciente a Monsù Desiderio, seudónimo con el que se dieron a conocer François Nomé y Didier Barra, dos pintores franceses de producción conjunta y que en la primera mitad del siglo XVII trabajarían en Nápoles. *Explosión en una catedral* está estrechamente vinculado al personaje de Esteban. En función de él es que adquiere todo su sentido y, a la vez, a partir de los elementos presentes en el cuadro, es que se interpreta el devenir de Esteban en la novela. Desde el momento en que hace su aparición, mencionándose como el cuadro preferido de Esteban, se trazará el carácter profético de la pintura, ya que simbólicamente describe lo que sucederá:

Pero su cuadro predilecto era una gran tela, venida de Nápoles, de autor desconocido que, contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. *Explosión en una catedral* se titulaba aquella visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos –demorando un poco en perder la alineación, en flotar para caer mejor– antes de arrojar sus toneladas de piedra sobre gentes despavoridas. («No sé cómo pueden mirar eso», decía su prima, extrañamente fascinada, en realidad, por el terremoto estático, tumulto silencioso, ilustración del fin de los tiempos, puesto ahí, al alcance de las manos, en terrible suspenso. «Es para irme acostumbrando», respondía Esteban sin saber por qué. (Carpentier 26)

Sin embargo, es de anotar, que ese carácter premonitorio en esta parte de la novela se lo otorga Esteban. Al responder a Sofía que mira el cuadro “para irse acostumbrando”, es como si de algún modo intuyera que lo que le sucederá en el futuro será la observación de una catástrofe, y esto se da desde la relación visual e interpretativa que teje con el cuadro. Esteban es un espectador de lo apocalíptico del cuadro y a su vez, como en un espejo, se ve dentro de él. No en vano es el personaje a través del cual el lector percibe la mayor parte de los acontecimientos de la novela y, para decirlo con Caroline Houde, “esta proyección de Esteban a la condición de contemplador de los acontecimientos crea un ámbito “velazquesco” de espejos, en el cual el lector se hace espectador de otro espectador” (5). Esta noción del espejo y de la mirada de un lector espectador resalta la figura de la *mise en abyme*, ya que, siguiendo con Houde, “percibida con sumo deleite por Esteban, el fresco trasciende como una *mise en abyme* donde se prefigura el destino de los personajes de la novela” (2).

Frente a la *mise en abyme*, es de resaltar la relevancia del espejo en la pintura occidental. En este sentido, conviene recordar al mismo Velázquez y su obra *Las Meninas* (véase imagen 3) y al quizás precursor de esta figura en la pintura, el flamenco Jan Van Eyck con *El matrimonio Arnolfini* (véase imagen 4). Así como en estas obras el espectador observa que todo lo que sucede en el cuadro converge hacia un segmento iluminado por el espejo, en *El siglo de las luces* el lector lo percibirá a través de Esteban en *Explosión en una catedral*. Esto, en relación con la literatura y como lo expone Jorge Chen Sham, “es lo que denomina Lucien Dällenbach una *mise en abyme* del enunciado en la medida en que un segmento textual condensa el relato y lanza señales transversales o especulares que sirven de punto de anclaje textual” (7).



Imagen 3. *Las Meninas*, Diego Velázquez, 1656.



Imagen 4. *El matrimonio Arnolfini*, Jan Van Eyck, 1431.

La comprobación de lo anterior en la novela, tanto para Esteban como para el lector, se dará cuando, al regresar de su larga travesía revolucionaria, se tope nuevamente con el cuadro:

Esteban se detuvo de pronto, removido a lo hondo, ante la Explosión en una catedral del maestro napolitano anónimo. Había allí como una prefiguración de tantos

acontecimientos conocidos, que se sentía aturdido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas, que había llegado a esta casa por misterioso azar. Si la catedral, de acuerdo con doctrinas que en otros días le habían enseñado, era la representación –arca y tabernáculo– de su propio ser, una explosión se había producido en ella, ciertamente, aunque retardada y lenta, destruyendo altares, símbolos y objetos de veneración. Si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos. (Carpentier 299-300)

En ese momento, a través de Esteban, se ofrecen al lector tres interpretaciones de lo que representa esa catedral, las cuales se vinculan tanto con el momento histórico como con lo que en carne propia ha presenciado el personaje. Esas interpretaciones, en síntesis, se refieren a la masonería, a la época revolucionaria y a la iglesia cristiana.

En el transcurso de la novela se describe al lector la presencia de las ideas masónicas en el pensamiento ilustrado. Esto hace su aparición con Víctor Hugues y Ogé, quienes huyen de La Habana por ser acusados de francmasonería. Esteban se fascinará por esas ideas y, ya en el ámbito francés de la revolución, decepcionado, escuchará atónito al mismo Hugues incitándolo a abandonarlas: “¡Ah! Y si viene al caso hablar de eso: nada de masonerías. Si quieres estar con nosotros, no vuelvas a poner los pies en una Logia. Demasiado tiempo hemos perdido ya con esas pendejadas” (Carpentier 123). Ya que la masonería estaba plagada de arcanos simbólicos como el Oriente, la Columna de Fuego o la Estrella del Número de Oro (San José 244), es precisamente a la destrucción de esos “altares, símbolos y objetos de veneración” (Carpentier 299), perpetuada por los mismos revolucionarios que antes los enaltecían, a lo que se refiere la primera interpretación de Esteban.

La segunda interpretación, y que de algún modo se eleva como la más contundente que se desprende de la novela, se relaciona con la época. Al referir que “una formidable explosión” ha “derribado los muros principales de la época”, el narrador alude a cómo se han venido abajo esos ideales sobre los cuales se cimentó la revolución y, a cómo esa figura desgarradora de la máquina infernal, es decir, la guillotina, se abalanzó sobre los mismos que la utilizaron para imponer sus ideas. En ese sentido, baste recordar esa reveladora imagen de la novela en la que se muestra a antiguos líderes de la revolución carcomidos por la enfermedad y el abandono en Cayena. Por último, está la interpretación referente a la iglesia cristiana, la cual sugiere que, pese a esos tiempos tempestuosos para la Iglesia, esta ha sobrevivido a los embates de los ilustrados. Esto se evidencia en la reinstauración que se da de las creencias de la Iglesia, lo cual presencia Esteban impresionado en Guadalupe, ante las incoherencias de la revolución.

Si al regreso de Esteban se establecen sus lecturas de la obra frente a su propio recorrido por la revolución y su consecuente desencanto, es frente al desvanecimiento de su última ilusión, esto es, el amor de Sofía, que se dará el reconocimiento de que todo lo que le pasó y seguiría pasando estaba dicho en el cuadro. Esteban, soñador, nómada, espectador inmóvil y ahora, sacrificado para que Sofía huya en la búsqueda de lo que desea, procederá perplejo y furioso:

«¡Para lo que me importa ya cuál haya de ser mi destino!», dijo Esteban. Se detuvo ante el cuadro de la Explosión en la Catedral, donde grandes trozos de fustes, levantados por la deflagración, seguían suspendidos en una atmósfera de pesadilla: «Hasta las piedras que iré a romper ahora estaban ya presentes en esta pintura.» Y agarrando un taburete, lo

arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo. (Carpentier 352)

Y es que, como señala Caroline Houde, a Esteban “esta visión profética le revela su imposible determinación frente a su propio destino y lo lleva a arrojar un taburete sobre el cuadro, dejando su marca personal en este teatro del mundo” (6), en últimas quizás, la única acción realmente contundente y decidida por él mismo, pues siempre, si bien deseoso de acción, fue simplemente un espectador.

Pese a que *Explosión en la catedral* se relaciona casi de manera exclusiva con el personaje de Esteban, sería erróneo perder de vista los significados que se desprenden frente a la mirada de Sofía, para quien en apariencia constituye un motivo de desagrado. Así se da a entender cuando se describe que aquellas columnas rotas “se le hacían exasperantes por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer” (Carpentier 61), cuando cuestiona a Esteban preguntándole “cómo pueden mirar eso” (Carpentier 26) o, de manera más contundente, cuando le expresa: “«Siempre te gustó mirar esa pintura (...) ¡Y a mí que me parece absurda y desagradable!»” (Carpentier 300).

No obstante, ese desagrado se torna aparente o por lo menos temporal, pues a este se suma una misteriosa fascinación: “extrañamente fascinada, en realidad” (Carpentier 26). Además, al momento de calificarla de desagradable y absurda, Sofía, aún no ha presenciado las razones del desencanto de la revolución que ya ha vivido Esteban. Incluso, cuando al final de la novela, Carlos se topa en la casa de Madrid con el cuadro, “deficientemente curado de la ancha herida que se le hiciera un día” (Carpentier 403), el narrador deja un margen de duda sobre si fue Esteban o Sofía quien quiso restaurarla.

El cierre de la novela indica que *Explosión en una catedral* solo tiene sentido con la existencia de Esteban y Sofía. Desaparecidos ambos, la pintura y su interpretación dentro de la novela desaparecen a su vez. Así, para Carlos, quien no ha vivido como ellos las peripecias de la revolución, aquél con el que abre y a su vez cierra la novela, el cuadro no posee ningún interés y decide dejarlo, olvidado: “Cuando quedó cerrada la última puerta, el cuadro de la Explosión en una catedral, olvidado en su lugar –acaso voluntariamente olvidado en su lugar– dejó de tener asunto, borrándose, haciéndose mera sombra” (Carpentier 413).

Sin embargo, Esteban y Sofía no quedarán en el olvido. Sus vidas se inscribirán en la Historia gracias a su heroísmo. Esto será propiciado por la decisión, impulsada por Sofía, por supuesto, de arrojarse a la calle, y unirse al levantamiento popular que se desata en Madrid. Como resalta Julio Ortega:

Ambos logran el más pleno sentido de su participación en la Historia al sumarse a la turba que propiciará la liberación española del poder napoleónico. Al integrarse a esa muchedumbre en la calle, ellos se oponen no sólo a Napoleón: tácitamente se oponen también a Víctor Hugues. (Ortega 199)

Esta no es una oposición a los ideales de la revolución, sino a la brutal violencia desatada por los hombres que la representaron; oposición que de manera estremecedora supo plasmar pictóricamente Goya, en ese mismo período en que suceden los acontecimientos de la novela, en ese sangriento final del período ilustrado.

4. Las pinturas de Goya y la *écfrasis* literaria en la novela

Una vez se arrojan a la calle Sofía y Esteban, el lector deja de “verlos” y el párrafo que empieza a continuación se abre con la siguiente frase: “Hasta aquí lo que pudo saberse” (Carpentier 411). A partir de ese momento, las palabras del narrador remiten a las obras de Goya *La carga de los*

mamelucos (véase imagen 5) y *Los fusilamientos de la Moncloa* (véase imagen 6). Por medio de una *écfrasis* literaria, ambas pinturas se entrelazan en la descripción del narrador, tejiéndose un puente entre la literatura y la pintura. Según Murray Krieger, la *écfrasis* literaria es un “intento de imitar con palabras un objeto de las artes plásticas” (Krieger 141). En esa misma vía, para Riffaterre, es la representación con palabras de una representación plástica (Riffaterre 161). Este recurso, permite al lector observar con nitidez, cómo esos ideales de la revolución, con la razón como punta de lanza, han derivado en una sangrienta sinfonía de lo irracional. De esta manera, “Carpentier ‘refuerza’ sus imágenes, su concepción de la revolución francesa, con la obra de Goya” (Agudelo 84).



Imagen 5. *La carga de los mamelucos*, Francisco Goya, 1814.



Imagen 6. *Los fusilamientos de la Moncloa*, Francisco Goya, 1814.

No es gratuito que Carpentier recurra a Goya para mostrar esas consecuencias de la revolución traducidas en barbarie, ya que, precisamente lo que el pintor aragonés pretendió con estas obras, fue “denunciar la violencia que la injusticia y la irracionalidad humanas pueden engendrar” (Arias 75), elementos que están presentes en la mirada del autor cubano. Esto se evidencia cuando al preguntársele por el título de su novela, responde con firmeza:

Sí, señor, el libro se llama así porque El siglo de las luces, que se ha dado como el ejemplo de la cordura, del pensamiento filosófico, de la paz, de la calma y todo lo que usted quiera,

es uno de los siglos más sangrientos (...) que se han visto en la Historia. (Citado en Fornet 54)

Se da pues una coincidencia en *El siglo de las luces* entre la mirada de Carpentier y la de Goya frente a las consecuencias de la revolución. En este sentido, se identifican además dos razones de peso para que Carpentier relacione su novela con el artista. La primera, es que Goya presenció los acontecimientos, como se desprende de la siguiente nota:

Aunque los dos cuadros fueron pintados seis años después de los sucesos, Goya tuvo una visión casi directa de los mismos. En primer lugar porque vivía sobre la Puerta del Sol, donde ocurrieron los hechos del 2 de mayo, y, además, porque concurrió con su criado Trucha, a la montaña del Príncipe Pío pocas horas después de los fusilamientos. Allí, a la luz de la luna, el artista aragonés hizo numerosos apuntes, lo que quiere decir que en ese preciso momento comenzó a concebir la obra. (González 80)

De esta manera, como testigo visual, Goya de algún modo continúa y finaliza la historia que a partir de relatos fragmentados se hace de los últimos días de Sofía y Esteban, en ese capítulo final, significativamente encabezado por el epígrafe “Así sucedió”, el cual, como los epígrafes de todos los capítulos de la novela, forma parte de la serie de grabados de los *Desastres de la Guerra* del mismo Goya.

La segunda razón, de carácter estético, es la significativa ruptura que representan estas obras con la pintura neoclasicista mencionada líneas atrás, y que tendía a enaltecer a los “héroes” de la revolución, ya que en estas dos pinturas “lejos de cualquier glorificación personal del héroe, al estilo de la pintura de historia tradicional, Goya nos muestra su anticlasicismo representando, como se ha dicho, ‘una historia sin héroe’, ensalzando al héroe anónimo que es el pueblo” (Arias 138).

Como ya se señaló, mediante una *écfrasis* literaria, y con una descripción muy propia del estilo de Carpentier, emergen estas dos pinturas en la novela. *La carga de los mamelucos* corresponde al siguiente segmento:

Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas. Cargaban los mamelucos, cargaban los coraceros, cargaban los guardias polacos, sobre una multitud que respondía al arma blanca, con aquellas mujeres, aquellos hombres que se arrimaban a los caballos para cortarles los ijares a navajazos. (Carpentier 411-412)

Sofía y Esteban, que habían salido de la casa armados de sables y puñales, formarían entonces parte de esa multitud de mujeres y hombres que, en un valeroso acto de rebeldía, se arrojan sin temor contra la heterogénea maquinaria bélica napoleónica, compuesta por soldados de diversas estirpes y naciones. Al referenciar este cuadro en el que “Goya presenta esa desigual lucha en una composición de extrema violencia que es una protesta contra lo irracional e inhumano de la guerra” (González 78), Carpentier subraya el heroísmo que simbolizarían Sofía y Esteban, en su intención de no ceder ante el embate de la barbarie. En suma, en esta obra, “Goya representa, como ningún otro artista, su rechazo a la opresión, y al mismo tiempo, la ira del pueblo burlado manifestada en su forma más ruda” (Morales 198), que es el mismo rechazo que *El siglo de las luces* intenta transmitir.

Por su parte, en *Los fusilamientos de la Moncloa*, que representa lo sucedido al día siguiente del enfrentamiento con las tropas, “nos muestra el pintor las consecuencias que se derivaron de aquel levantamiento popular, complementándose así un cuadro con el otro” (Arias 140). En la novela, la pintura hace su aparición, en palabras del narrador, cuando describe lo sucedido aquella noche en la que el lector deja de tener noticias de Sofía y Esteban:

Luego vino la noche. Noche de lóbrega matanza, de ejecuciones en masa, de exterminio en el Manzanares y la Moncloa. Las descargas de fusilería que ahora sonaban se habían apretado, menos dispersas, concertadas en el ritmo tremebundo de quienes apuntan y disparan, respondiendo a una orden, sobre la siniestra escenografía exutoria de los paredones enrojecidos por la sangre. (Carpentier 412)

El acto heroico de Sofía y Esteban, adquiere entonces sentido de sacrificio, ya que al trazar una continuidad literaria entre los muertos del levantamiento y el paradero desconocido de los personajes, se puede inferir que ellos han perecido en dicho suceso, lo cual sugiere la interpretación que incluso la muerte de estos justifica su temeraria decisión de enfrentarse a esa demoledora máquina irracional; una manera, como lo da a entender Caroline Houde (10), de reconciliarse con su época y asumir su papel histórico. En Goya, esa intención de plasmar los desastres a los que conduce la desmesura del poder y de la guerra, se sintetiza claramente cuando, seis años después de los sucesos y ya realizadas sus dos memorables pinturas, al preguntarle su criado Trucha por qué pintaba tales atrocidades, él le da por respuesta: “para tener el gusto de decir eternamente a los hombres que no sean bárbaros” (González 80).

Conclusión

En *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, la pintura resulta clave tanto en la estructura de la novela como en las relaciones que traza con los personajes, los acontecimientos y el contexto histórico de la obra. El rol más determinante en este sentido lo tiene el cuadro *Explosión en una catedral*, pintura que constituye una *mise en abyme* que, a través de su relación con el personaje de Esteban, ofrece al lector elementos para interpretar los acontecimientos narrados, en momentos significativos de la novela que van desde la parte inicial hasta sus últimas líneas. Este cuadro, conforme se va descubriendo su relevancia en el recorrido del libro, propicia tanto una mirada prospectiva como retrospectiva, ya que anuncia lo que va a suceder y a su vez explica lo sucedido.

Por otra parte, a través de la mirada que los personajes dan a los cuadros que aparecen en la novela, se perfilan desde el principio caracteres o inclinaciones propias de cada uno como es el caso del amor en Sofía, el realismo en Carlos o lo onírico en Esteban; se revelan impactantes impresiones como sucede a partir del retrato en el que Esteban observa el parecido de Víctor Hugues con Robespierre; o se desprenden acciones que manifiestan una ruptura como lo es la destrucción de las telas por Sofía, en ese caso el retrato de su padre, y por Esteban con la propia *Explosión en una catedral*. Así mismo, la pintura refleja el paso del tiempo, contextualizando las tendencias artísticas de la época antes y después de lo que ocurre a los personajes.

Por último, la mirada crítica del autor frente a las consecuencias derivadas de la revolución, y la fuerza con que esa mirada se plasma en la novela, recibe un apoyo considerable de la relación que Carpentier establece en la parte final entre los personajes de Sofía y Esteban y las pinturas de Goya *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos de la Moncloa*, relación que sirve además para magnificar el heroísmo de estos y su trascendencia en *El siglo de las luces*. Esa ambientación goyesca, está presente además en el transcurso de toda la obra, gracias a las relaciones intertextuales que Carpentier plantea al utilizar epígrafes inspirados en títulos de grabados de Goya de la serie *Los desastres de la guerra*.

Obras citadas

- Agudelo Rendón, Pedro. “El ideario revolucionario: Un intersticio entre *El siglo de las luces* y el claro-oscuro de la revolución.” *Co-herencia*, vol. 5, n.º 9, julio-diciembre de 2008, pp. 81-94, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77411536004>.
- Arias Anglés, Enrique. *Goya*. Editorial Debate, 1996.
- Brand, Isabel. “Los monstruos de la razón: la Revolución Ilustrada en *El siglo de las Luces* de Alejo Carpentier y *Los desastres de la guerra* de Goya.” *Presente y Pasado. Revista de Historia*, Año 11, n.º 21, enero-junio de 2006, pp. 119-137, <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/23015/articulo7.pdf;jsessionid=A2324F193429585BD0C2245CA918C37A?sequence=2>.
- Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Espasa Calpe, 2010.
- Chen Sham, Jorge. “*Ut Pictura Poesis* y la mise en abyme de la catedral en *El siglo de las luces*.” *Revista InterSedes Universidad de Costa Rica*, vol. 5, n.º 9, 2006, <https://www.redalyc.org/pdf/666/66671304.pdf>.
- Fornet, Ambrosio. “Introducción.” *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, Cátedra, 1989, pp. 13-79.
- García Castro, Ramón. “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*.” *Revista Iberoamericana*, vol. XLVI, n.º 110-111, enero-junio de 1980, pp. 67-84, <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3436/3615>.
- González Prieto, Antonio. *Goya*. Editorial Sol 90, 2006.
- Houde, Caroline. “*El siglo de la luces* de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la Revolución Francesa.” *Université Laval*, 2009, <https://docplayer.es/75411817-El-siglo-de-la-luces-de-alejo-carpentier-una-explosion-en-la-catedral-de-los-ideales-de-la-revolucion-francesa.html>.
- Krieger, Murray. “El problema de la éfrasis.” *Literatura y pintura* comp. por Antonio Monegal, Arco Libros, 2000, pp.139-160.
- Morales y Marín, José Luis. “Escuela Española.” *El Prado: Colecciones de pintura*. Lunweg Editores, 2000, pp. 31-209.
- Ortega, Julio. “Sobre El siglo de las luces.” *Asedios a Carpentier* comp. por Klaus Müller-Bergh. Editorial Universitaria, 1972, pp. 191-206.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión de éfrasis.” *Literatura y pintura*, compilado por Antonio Monegal, Arco Libros, 2000, pp. 161-183.
- San José, Eduardo. “Alejo Carpentier: las luces del siglo.” *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 36, 2007, pp. 237-253, <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110237A/21752>.