

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.*

de Brand, Isabel**
Universidad de Los Andes

RESUMEN

El presente artículo ofrece una visión sobre la correspondencia Pintura-Literatura entre la novela *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier y *Los Desastres de la guerra* de Francisco Goya, a partir de la presencia de en la obra de Carpentier de una serie de epígrafes que son, más bien, los nombres de algunos de los grabados de *Los desastres de la guerra* de Goya, lo que representa una proximidad en la percepción de los hechos acontecidos durante las luchas revolucionarias tanto en España como en el Caribe. En este sentido, las imágenes presentadas por Carpentier se complementarán con los hechos pintados por Goya, estableciéndose así un diálogo sólo comprobable por el propio lector, quien tendrá la tarea de buscar esa estrecha relación artístico-narrativa.

Palabras claves: Pintura, guerra, revolución, monstruosidad, literatura.

ABSTRACT

This article establishes the relation between Painting and Literature in *El Siglo de las Luces* of Alejo Carpentier and *Los Desastres de la guerra* of Goya taking into account the use of certain epigraphs in the novel of Carpentier which are the titles of Goya's etchings *Los desastres de la guerra*. This fact represents a proximity in perception of the events occurred during the Revolution in Spain, as well as, in the Caribbean. In this sense, the images presented by Carpentier in his novel will be complemented through the facts painted by Goya. So, the reader is the only one who can observe and prove this close relation between these two artistic works.

Key words: Painting, war, revolution monstruosidad, literatura monstruosidad, literature.

* NOTA DEL COMITÉ EDITORIAL: Artículo finalizado en Mérida en noviembre de 2005, entregado a Presente y Pasado, Revista de Historia en diciembre del mismo año y aceptado para su publicación en febrero de 2006

** Licenciada en Letras (ULA), cursante de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Los Andes. Profesora agregada adscrita al Departamento de Literatura Hispanoamericana de la Escuela de Letras, Facultad de Humanidades y Educación de la ULA.

Introducción

Pensar en un diálogo entre la obra literaria de Alejo Carpentier *El Siglo de la Luces*¹ y los grabados de Francisco Goya *Los desastres de la guerra*² parece un trabajo arduo y quizá un poco forzado, especialmente, si medimos la distancia espacial y temporal que los separa. Sin embargo, en ambos, escritor y pintor, existe un lugar común que los une de tal manera que podrían resultar inseparables: la Revolución Francesa y sus consecuencias³. En este sentido, nuestra investigación⁴ tiene como objetivo principal establecer la correspondencia entre pintura y literatura en las obras antes mencionadas de Goya y Carpentier teniendo en cuenta la presencia en la novela *El Siglo de las Luces* de una serie de epígrafos que son, mas bien, los títulos de algunos de los grabados de *Los desastres de la guerra* de Goya, lo que representa una proximidad en la percepción de los acontecimientos ocurridos durante las luchas revolucionarias tanto en España como en el Caribe.

Goya, como lo expresa José Ortega y Gasset⁵, es “un monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos”, y no por su perversión, sino por el alcance artístico y el coeficiente de innovación que lo sitúan en uno de los pedestales más altos del arte universal. Sin embargo, su talento, a diferencia de otros pintores, no floreció instantáneamente porque su creación se fue definiendo parcial y lentamente no llegando nunca a unificarse del todo, a pesar de la longevidad del artista. Así, la vida de Goya transcurre en un periodo histórico en el cual se produjeron cambios contundentes en el territorio europeo, cambios que como bien afirma Valeriano Bazal⁶:

“Todavía nos afectan, tanto de carácter político, como cultural, social y económico. Suele decirse que es la época en que el Antiguo Régimen entra en crisis, pero la crisis lo es también el nacimiento de un régimen nuevo, de una época nueva: la que se ha bautizado con el nombre de modernidad. Goya es el artista de

esta época nueva, en su pintura se muestran con claridad y con rigurosa complejidad, las tensiones de ese nacimiento”.

Goya, a pesar de nunca haber finalizado sus estudios, pudo por medio de sus habilidades artísticas acceder a los planos más elevados de la sociedad madrileña, permitiéndosele construir una imagen propia y acabada del mundo que lo rodeaba, aunque siempre permaneció en él un cierto tipo de irreverencia y rebeldía que lo acercó a una apariencia universal anteriormente desconocida llegada con los movimientos producidos por una nueva forma de apreciar las facultades humanas, es decir, la inteligencia aferrada al descubrimiento de las leyes de la naturaleza a través de la observación y la razón, para derrocar así las creencias hasta ahora admitidas y veneradas: las convicciones tradicionales cristianas.

Con la entrada de las “Luces” en España, y en general, en Europa, se produjeron posiciones encontradas, incluso con detractores inmediatos quienes como Immanuel Hermann, calificaron al “Siglo de las Luces” de oscuro y carente de bases filosóficas. Igualmente, el “Siglo de la Luces” se definió, según Francisco Sánchez-Blanco⁷ por la imposibilidad de observar los objetos trascendentes añadiéndosele a esto la destrucción de los preceptos morales cristianos (altruismo, conmiseración, austeridad) para ser sustituidos por los preceptos materialistas (egoísmo, deleite, lujo). En otras palabras, nos dice Sánchez-Blanco: “El Siglo de las Luces habría desarticulado la sociedad occidental, abriendo un periodo de enfrentamiento individual para satisfacer a cualquier precio el ansia de felicidad.”⁸

Goya no pudo evitar ser salpicado por tan enorme calamidad y con la crisis de la última década del siglo, incursionó en un plano distinto de su creación artística, donde una grave enfermedad no le permitió oír más, sumergiéndolo en un profundo análisis de la naturaleza humana convertida en crueldad y bestialidad bajo las insignias de *libertad, igualdad y fraternidad*. Mas, la Revolución Francesa⁹ y

sus excesos no afectaron directamente la salud física del pintor, pero sí deterioraron su salud mental desquebrajando sus facultades mentales hasta ocasionar en él signos evidentes de un padecimiento constante y de sentimientos de impotencia que originaron una necesidad de desahogo a través del único medio conocido: la pintura. A partir de este momento, Goya inicia su producción de grabados *La Tauromaquia*, *Los desastres de la guerra*, *Los Caprichos*, y *Los Proverbios* o *Disparates*. Todas estas obras fueron creadas entre 1814 y 1825 siendo *Los desastres de la guerra* la última de la colección, según los estudiosos de arte Beruete, La Fuente y Sánchez Cantón, debido a la situación política de España y a la relación entre Napoleón y Carlos IV. una visión sobre la correspondencia pintura-literatura entre la novela de Carpentier, *El siglo de la luz*, y *Los desastres de la guerra* de Goya, a partir de la presencia en la obra de Carpentier de una serie de epígrafes que corresponden a los títulos de algunos de los grabados de los desastres de la guerra, lo que representa una coincidencia de percepciones de los acontecimientos sucedidos durante las luchas revolucionarias, tanto en el caribe como en España, con lo que se establece un diálogo entre las imágenes representadas por ambos artistas, quedándole como tarea al lector la búsqueda de esa estrecha relación pictórico-narrativa.

El diálogo Goya-Carpentier

Los desastres de la guerra conforman una colección de 85 láminas, de las cuales 82 son “Los desastres” en sí, y las otras tres son “Los prisioneros”. Cada lámina de “Los desastres”, como suele llamarse a esta colección, lleva consigo marcadas características de los conflictos bélicos y todo lo que ello implica: desolación, hambre, enfermedad, vejación y muerte, en este caso causada por los ataques violentos de los franceses y la resistencia de los españoles. No obstante, detrás de los hechos expuestos en los grabados se vislumbra un sentimiento nacional, Xavier De Salas¹⁰ dice con respecto a esto:

“Goya fue uno de aquellos quienes se conmovieron por los sentimientos patrióticos. Todas las reflexiones

de su pensamiento crítico no pudieron soportar el horror de los abusos franceses que estuvieron cerca de él, y al fin de cuentas, prefirió adherirse al lado de los patriotas, abandonando las razones intelectuales que hicieron que muchos de sus amigos sucumbieran y se aliaran a los franceses”.

En tal sentido, se debe entender *Los desastres de la guerra*, según De Salas, no como una pretensión de denuncia de la guerra en general, sino de las consecuencias experimentadas por sus compatriotas enfrentados a una guerra sin fundamentos generada por los monstruos de la razón sin filosofía.

Sin embargo, Alejo Carpentier, independientemente, de las intenciones primeras de Goya, encuentra en *Los desastres de la guerra* un motivo que le permitió explicar, no sólo con palabras sino con referencias pictóricas precisas y definidas¹¹, los estragos que produjo la introducción de las nuevas formas de pensamiento en las Antillas. Asimismo, deseó reconocer a los ignorados de la historia de la Revolución Francesa, quienes como Victor Hugues¹², creyeron lucharon y muchas veces, por distintas circunstancias, se desviaron de las intenciones originarias de la lucha revolucionaria.

El interés de Carpentier en la historia americana comienza desde muy joven, ya en 1928, influenciado por el movimiento surrealista francés, descubre intuitivamente su afinidad por los temas de América y el Caribe, que luego se convertirían en la piedra angular de su obra literaria. Pero, no es sino en 1939 cuando produce, junto a Marcelo Agudo, un espacio radial llamado “Los dramas de la guerra”. Carpentier, luego de haber recorrido varios países y de haber ocupado posiciones importantes en el campo intelectual, regresa en 1959 a Cuba donde se identifica abiertamente con el proceso revolucionario cubano y comienza la publicación de los capítulos I y III de *El Siglo de las Luces* en la *Nueva Revista Cubana*, para luego en 1968 traducirse por primera vez a otro idioma: el ruso.

Alejo Carpentier, dice Carlos Fuentes¹³, es “el primer novelista latinoamericano en preguntarse si la civilización es realmente civilización y si la barbarie es realmente barbarie”, y que mejor forma de cuestionar este planteamiento que el advenimiento de las “Luces”, como símbolo de la tolerancia, a un territorio que venía preguntándose si alguna vez podría convertirse en civilizado a partir del ejemplo europeo, mas Carpentier nos muestra que el camino de los cambios y las revoluciones sin idearios y convicciones filosóficas sólo conlleva a la repetición de los acontecimientos ya transitados por otras naciones en periodos distintos de la historia, siendo esto lo que intenta exponer reiteradamente Carpentier en su novela *El Siglo de las Luces*, con la presencia del cuadro predilecto de Esteban¹⁴: *Explosión en una Catedral*¹⁵, de autor desconocido en la narración, pero que luego se le atribuye a Desiderio Monsu¹⁶.

Así, Alejo Carpentier recupera y da vigencia a dos artistas, Goya y Monsu, cuyas pinturas vislumbran el porvenir en la más pura tradición de los vates romanos. Carpentier incluye de esta forma en su novela, lo que Henry James denomina “the sense of visitation” donde por medio de cada una de las obras de arte que incluye dentro de la misma narración se asegura, como cita Carlos Fuentes¹⁷, la correspondencia a través de la “visita” de un fantasma de la propia obra. Y eso es lo que significa la obra de Desiderio Monsu la *explosión en una catedral* en *El Siglo de las Luces* de Carpentier: “En tanto que las columnas rotas, disparadas – siempre suspendidas en el espacio, sin embargo – de *La explosión en una catedral*- se le hacían exasperantes por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer”.

“Caída” que representa una metáfora de las eternas pretensiones del poder en sus distintas facetas de *res nova* que hacen de la historia de las Revoluciones una caída sin fin. Se puede, entonces, comparar el fracaso de la Revolución Francesa en las Antillas caribeñas con el mito de Sísifo¹⁸ donde el héroe se ve condenado a comenzar a transitar el camino cuesta arriba y una vez que está allí vuelve a caer. La

Revolución en *El Siglo de las Luces* se ve empañada por circunstancias adversas y el triste papel de hombres que, como Hugues, “desacreditan una revolución...”¹⁹ En definitiva, los personajes estaban conscientes de la imposibilidad de alcanzar las transformaciones radicales pretendidas por la Revolución en un primer intento y en especial cuando se carece de ideales políticos y filosóficos concretos:

*“La Revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo”.*²⁰

Jaime Valdivieso²¹ reflexiona acerca del papel del mito en la literatura²² latinoamericana y hace observaciones importantes en torno a este, la utopía y Latinoamérica:

“Pero quizá muy pocos habrán pensado que la utopía conlleva, a la vez, al mito. La utopía: un mito al revés, proyección, anhelo, en lugar de nostalgia. Ambos son igualmente una necesidad y una conformidad: gracias a ellos escapamos de la cotidianidad, de la historia, y conocemos la estructura básica de los acontecimientos de la vida humana: los arquetipos... Los grandes revolucionarios vieron descender una y otra vez a sus grandes aspiraciones y cada vez que estuvieron a punto de cumplir la meta, fuerzas adversas..frustraron sus hazañas y debieron comenzar de nuevo”.

En *El Siglo de las Luces* de Carpentier se enfatiza en esta imposibilidad de llegar definitivamente y de una vez por todas a los cambios mesiánicos propuestos a lo largo del tiempo. Es por ello, que hace referencia constante a la inmutabilidad del tiempo y al fracaso

de la Revolución la cual llegó como una tormenta que azota todo lo que encuentra a su paso dejando sólo destrucción y decepción de ver que todo permanece igual y que nada ha cambiado:

“En otras partes, la vida seguía, cambiaba, lastimaba o enaltecía, modificando los estilos, los gustos, las costumbres, los ritmos de la existencia. Pero acá se había regresado a los modos de vivir de medio siglo atrás. Hasta las ropas usadas por los colonos acomodados, por el paño y el corte, las mismas que se habían llevado cien años antes. Sofía estaba en el aborrecible tiempo detenido – bien lo había conocido una vez – del hoy igual a ayer, igual a mañana”²³

Así, la insistente presencia del cuadro *Explosión en una catedral* a lo largo de la narración representa ese hado amenazador que funciona como un espejo que refleja metafóricamente los acontecimientos de un manera casi profética. Además, el cuadro se relaciona con la negación de Dios, el desmoronamiento de las Instituciones civiles y religiosas y la llegada del pensamiento revolucionario personificado en Víctor Hugues, quien determina con su arribo el comienzo de una época de transformaciones iniciadas con la muerte del padre de Carlos y Sofía, la llegada de la tormenta y la incursión de los personajes en las luchas revolucionarias:

“Si la catedral, de acuerdo con las 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 desploma, en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones después de tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos”²⁴

La *Explosión en una Catedral* de Desiderio Monsu delinea el contorno del destino de los personajes y de su realidad circundante, que en similitud con las tragedias griegas, no pueden evitarlo, sólo se detienen ante él observando la imposibilidad de sobrepasarlo. Del mismo modo, la *Explosión en una Catedral* completa, junto con los grabados de Goya, la compleja realidad que se desea plasmar en la mente de cada lector, aunque depende de éste corroborar la relación que establece el narrador entre lo escrito y los grabados del pintor español citados en la obra.

“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 una boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo”²⁵

Sin embargo, la relación artística más categórica en *El Siglo de las Luces* se dará a partir del Capítulo I, IV con el epígrafe “Siempre sucede”, que hace referencia al primer grabado de Goya, empleado para presentar la llegada de Víctor Hugues, un negociante de Puerto Príncipe, panadero, cocinero, masón y seductor. Es él quien se encarga de mostrar a los adolescentes, Sofía, Esteban y Carlos, las diversas facetas de un movimiento que alcanzaba proporciones universales y de la cual suele decir: “La Revolución está en marcha y nadie podrá detenerla”²⁶. Pero Goya nos dibuja otra cara de la Revolución: un combate, un caballo que cae sobre su jinete, quien no podrá levantarse y avanzar un paso más, morirá a manos del enemigo y esto siempre ocurrirá así.

Posteriormente, en el Capítulo I,XI, se habla de levantamiento, en este caso levantamiento de los negros, llamado la *Revolución de los negros*, porque a fin de cuentas, la Revolución convertía, como muy bien afirmaba Oge, fiel compañero de Víctor Hugues, a todos los hombres en iguales. Entonces, con “¿Qué alboroto es éste?” Carpentier se refiere a las coincidencias de la Revolución Francesa y los levantamientos en las islas caribeñas, lo que hacía de la Revolución algo “más que una revuelta de bárbaros incendiarios y violadores...turbas enloquecidas, ebrias de sangre”²⁷, la Revolución cobraba forma universal traspasando los límites europeos hasta alcanzar los territorios caribeños. Los negros, como lo expresa Carpentier en *El siglo de las Luces*, al igual que los revolucionarios franceses, habían tomado el estandarte de la libertad y la igualdad para levantarse violentamente contra aquellos que ejercieron cruelmente su poder:

*“Se hablaba de terrible matanzas de blancos, de incendios y crueldades, de horrosas violaciones. Los esclavos se habían encarnizado con las hijas de la familia, sometiéndolas a las peores sevicias. El país estaba entregado al exterminio, el pillaje y la lubricidad..”*²⁸

No obstante, para Goya “¿Qué alboroto es éste?” va más allá de las pretensiones intelectuales y la promulgación de los derechos civiles escritos sobre una piedra, por un hombre sin rostro, con un uniforme evidentemente francés. Recae, con cada derecho promulgado en cada hombre y en cada mujer, el sufrimiento de quienes no pueden mirar las atrocidades cometidas en nombre de la libertad. Solamente los animales carentes de razón miran el rostro de sus amos sin comprender “¿Qué alboroto es éste?”.

Tanto en *El Siglo de las Luces* como en *Los desastres de la guerra*, la enfermedad constituye un punto esencial en la conceptualización de la Revolución, del pensamiento ilustrado y de la imagen de lo feo. El grabado “Sanos y enfermos” de Goya, denota

las características fundamentales de los personajes²⁹ de *El Siglo de las Luces*: “Con las costillas, las clavículas sacadas en tales relieves que parecería tenerlas fuera de la piel, su cuerpo hacía pensar en ciertos yacentes de sepulcros españoles, vaciados de entrañas, reducidos al cuero tenso sobre armazón de huesos”.

Esta es la descripción del cuerpo de Esteban al comienzo de la novela, mientras que Sofía permanece cubierta, en vela, cuidando de los enfermos, ya fuese el mismo Esteban, o Víctor o Jorge porque cada lugar impregnado por la guerra “olía a enfermedad”. Con respecto a la enfermedad, es importante destacar la representación del cuerpo enfermo, ya sea en la literatura o en el arte, en especial con las teorías surgidas a partir del siglo XIX, en las que según Gabriela Nouzeilles³⁰, la enfermedad estructura los modos de percibir la identidad social e individual. Se convierte, entonces, la oposición salud – enfermedad en una especie de filtro que permite clasificar y dar sentido a lo social. Igualmente, explica Nouzeilles que la corporalización de la diferencia permite fijar fronteras y al mismo tiempo conectar sujetos diferentes a través del contagio para revelar el carácter inestable de las fronteras corporales y la posibilidad real de convertirse en el Otro cuya diferencia se temía o se rechazaba. Las descripciones de los cuerpos encuentran en *El Siglo de las Luces* un importante lugar de representación dentro de la revolución: el cuerpo débil, el cuerpo fuerte, el cuerpo de mujer desprovista de voluptuosidad³¹, los cuerpos mutilados, los cadáveres, los cuerpos transformados con el tiempo. Por su parte, en *Los desastres de la guerra* hallamos un interés particular del pintor en plasmar los rostros endurecidos de los asesinos, los torsos débiles y moribundos de mujeres y niños, igualmente, la deformación monstruosa de hombres *alados*, cuerpos mutilados, ahorcados, decapitados, además de monstruosas imágenes de animales desproporcionados. De la misma manera, Juan Molina³² habla acerca de la relevancia de la representación del cuerpo en las obras de arte:

*“El cuerpo es el doble del mundo. En este sentido,
Cassirer nos dice que el cuerpo sirve de modelo para*

estructurar el mundo. Sólo que este mundo no es el reflejo del cuerpo, materia que respira, sino de las abstracciones de la conciencia intuitiva que tendrá en la homogenización del número, espacio y tiempo, el modelo del cual depende la percepción de lo real...Cuerpo que al ponerse en contacto con el mundo presupone una perturbación con la realidad objetiva y con la determinación de los objetos. Y al prolongarse en el tiempo tendrá al final no la imagen de la plenitud sino de la degradación, y en la metáfora de la ruina, como señala Freud, no podrá prescindir del dolor de la angustia”

Conclusión: a la luz de los grabados

Con la energía expansiva de la revolución y la autoridad de Víctor Hugues comenzaba la era de la libertad, apoyada en la guillotina, la cual hace su primera incursión en el Nuevo Mundo. El decreto del 16 Pluvioso proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de los ciudadanos de la isla de Guadalupe sin distinción de raza, mas Víctor Hugues devela en frente de las masas, cual si fuese una obra de arte, el símbolo de aquella igualdad, esa máquina de la muerte, esa guillotina resplandeciente y afilada signo de la libertad conseguida con sangre y razón³³. Así, percibe Goya el enfrentamiento de los españoles y franceses quienes atiborrados de conceptos ideológicos vanos y superficiales matan, mutilan cuales furias desprovistas de razón y “Fuerte cosa es” de Goya no es más que la prueba fehaciente de todo lo que representa la Revolución Francesa para el pintor.

Las “Luces” consiguieron instaurar el poder en la isla de Guadalupe a fuerza de destrucción, contaminación y muerte resumidas en el epígrafe “Los estragos de la guerra” de Goya: cuerpos caen, cuerpos de mujeres, hombres y niños caen al vacío junto con la silla de poder tan codiciada. Este grabado sólo se podría comparar con un descenso a los infiernos del que tienen los personajes una clara conciencia³⁴: “Estoy cansada de vivir entre los muertos...Aquí todo

huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo. Nada espero de los que nada esperan”.

“Extraña devoción” de Goya es el epígrafe utilizado por Carpentier para introducir la llegada de la guillotina al territorio americano. “Extraña devoción” se vislumbra en los territorios donde ha llegado la Ilustración burguesa vestida de burro y cargada, para Goya, con la muerte. Muchos, no todos, se postran ante ella, no por afinidad con sus postulados filosóficos sino por el terrible miedo que engendra la libertad respaldada por la “guillotina liberadora”³⁵:

“Pero luego de lo sufrido, las gentes toleraban lo menos con el leve alivio del encogimiento de hombros, de la blasfemia o del ademán obsceno elevado en alto. Por una prudente medida, la guillotina no había salido del cuarto cerrado con llave donde, ya montada, espera a que Monsieur Anse hiciera funcionar el fiel mecanismo inventado por un factor de clavicordios”.

“Se aprovechan” de Goya, no es más que la evidencia de los principios de la Revolución: la igualdad es para aquellos quienes están de su lado. Torsos desnudos, saqueados, algunos sin rostros, otros tratan de cubrir el último rastro de dignidad que les queda, sus zonas íntimas. Ante tanta impiedad, Esteban, puede solamente decir: “contradicciones y más contradicciones”, a lo que Víctor responderá “una Revolución no se argumenta, se hace”. De aquí, el avance definitivo de la revoluciones sin importar los desastres que acarreen. La Revolución se edifica sobre los vestigios de dignidad de quienes se oponen a ella.

El grabado “Las camas de la muerte” de Goya da comienzo al Capítulo IV de *El Siglo de las Luces*. El mismo sitúa, tanto al lector como al espectador, un poco más allá de lo que se puede apreciar a la luz de las “Luces”: un espectro, un cuerpo cubierto semejante a un fantasma que se desplaza en la oscuridad entre lo que parece ser los cuerpos de seres anónimos marcados por la fatídica llegada de los “monstruos” de la razón.

Sin embargo, los “monstruos” de la razón tomarán su forma en el grabado de Goya “El fiero monstruo”, el cual podemos relacionar con la imagen que nos dan los personajes del cambio físico y de ideales libertarios de Víctor Hugues personificados en ese cuerpo de “un hombre sin años...de rostro detenido en la inalterabilidad que comunican a todo semblante los surcos prematuros marcados en la frente y las mejillas por la movilidad de una fisonomía adiestrada en pasar bruscamente de una extrema tensión a la pasividad irónica, de la risa desenfadada a una expresión voluntariosa, dura que reflejaba un dominante afán de imponer pareceres y convicciones”³⁶, que luego se convertiría, como observó Esteban, en un “monstruo” porque las utopías de la razón tienden, la mayoría de las ocasiones, a convertirse en formas monstruosas que sobrepasan, incluso, los límites de la transgresión, si se entiende por transgresión, la violación de las leyes naturales, divinas y civiles que rigen la vida del hombre. En *El Siglo de las Luces* la fisonomía³⁷ de Víctor Hugues se transforma proporcionalmente a su monstruosidad, igual en que los preceptos de la Ilustración se transforman, para Goya, en un monstruo de proporciones gigantescas que se nutre de los hombres.

Los grabados “No hay que dar voces” y “Amarga presencia” retoman el tema de la violación, la enfermedad, pero el grabado titulado “Así sucedió” devela las imágenes de los restos del saqueo ocurrido en la humanidad: un hombre desfallecido en un templo donde los preceptos religiosos cristianos fueron usurpados por el emblema de la razón y la fuerza.

Finalmente, “Murió la verdad” para Goya ante la mirada de aquellos que sienten el dolor, de aquellos que no desean ver, de aquellos que necesitan anteojos y de aquellos que algunas vez regentaron el poder con los mismos argumentos violentos que emplearon los revolucionarios franceses para imponer su pensamiento. Queda entonces “la verdad” con el rostro demacrado y con el pecho al descubierto como signo de profanación. Muere la verdad y perece con ella muchos de los preceptos de la utopía revolucionaria:

*“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 sobre el encarnado oscuro del brocado que vestía las paredes del salón y parecía sangrar donde alguna humedad le hubiese manchado el tejido”.*³⁸

Notas y Bibliohemerografía

- ¹ La edición de la novela *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier empleada para las referencias pertenece a las publicaciones de la Biblioteca Ayacucho, 1979. Caracas.
- ² Para referirnos a *Los desastres de la guerra* utilizaremos los grabados la Edición de Doubleday & Compañy INC. Nueva York con un estudio de Xavier De Salas (1956) titulado *Goya: The disasters of War*
- ³ Con el fin de comprender el análisis realizado en este trabajo señalaremos los grabados de Francisco Goya que como “epígrafes” incorpora Carpentier en la obra *El Siglo de las Luces*: “Siempre sucede”, “Qué alboroto es éste?”, “Sanos y enfermos”, “Fuerte cosa es?”, “Los estragos de la guerra”, “Extraña devoción”, “Se aprovechan”, “Las camas de la muerte”, “El fiero monstruo”, “No hay que dar voces”, “Amarga presencia” y “Así sucedió”. Asimismo, incluimos el grabado “Murió la verdad” para concluir nuestra aproximación.
- ⁴ Este trabajo es el producto de una investigación realizada para la materia *Arte y Literatura*, impartida en la maestría de Literatura Iberoamericana de la Universidad de Los Andes por el Profesor Juan Molina.
- ⁵ Ortega y Gasset, J. (1992) *La deshumanización del arte. Velásquez y Goya*. Editorial Porrúa, S.A. N° 497. Buenos Aires.
- ⁶ Bozal, V. (1994) *Goya*. Alianza Editorial. Madrid. p.5
- ⁷ Sánchez-Blanco, F. (1997) *La Ilustración en España*. Ediciones Akal. Madrid. p.5.
- ⁸ Una de las preocupaciones que surgen a lo largo de la narración en *El Siglo de las Luces* de Alejo Carpentier es la insistencia en la definición de los conceptos esenciales manejados por la Revolución: “Los términos libertad, felicidad, igualdad, regresaban continuamente en aquella

- atropellada exposición justificando la inminencia de un Gran Incendio que Esteban, esta noche, aceptaba como una purificación necesaria; como un Apocalipsis que estaba anhelante de presenciar cuanto antes, para iniciar su vida de hombre de un nuevo mundo.” p. 50
- ⁹ Hebert Marcuse en su tratado *Reason and revolution. Hegel and the Rise of Social theory*, explica que “la Revolución Francesa enunció el poder supremo de la razón sobre la realidad. Resume esto diciendo que el principio de la Revolución Francesa establecía que el pensamiento debe gobernar la realidad. Las implicaciones que encierra esta afirmación conducen al propio centro de su filosofía. El pensamiento tiene que gobernar la realidad. Lo que el hombre piensa que es verdadero, justo y bueno tiene que ser realizado en la organización real de su vida individual y social...Todas las filosofías del a Ilustración francesa y sus sucesoras revoluciones entendieron la razón como fuerza histórica objetiva, la cual, una vez liberada de las cadena del despotismo, hará de la tierra un lugar de progreso de felicidad”. p. 13
- ¹⁰ De Salas, Xavier (1956) *Goya: The disasters of War*. Edición de Doubleday & Compañy INC. Nueva York. p. 24.
- ¹¹ En tal sentido, es importante destacar que, de acuerdo a Fritz Saxl, en su libro *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* publicado en 1989, existe desde hace algunos años un interés particular en relacionar la historia de las imágenes y la comprensión de la literatura. Alianza Editorial. Madrid.p.11.
- ¹² Alejo Carpentier incorpora dentro de su narración un Epílogo titulado “Acerca de la historicidad de Victor Hugues” donde certifica la existencia de este héroe revolucionario quien al parecer era marsellés, pero pudo haber tenido en su haber una ascendencia negra lejana. Pp. 247-248.
- ¹³ Carpentier, A. (1979) *El Siglo de Las Luces*. Biblioteca Ayacucho. Prólogo Carlos Fuentes. Caracas. p 11.
- ¹⁴ “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”. P.12.
- ¹⁵ Carpentier se refiere a esta obra algunas veces como *Explosión en una catedral* (pp. 12, 33, 240, 246) y otras veces como *Explosión en la catedral* (209).

- ¹⁶ La vida de Desiderio Monsu es prácticamente imposible de precisar. Sin embargo, su obra presenta desconcertantes características para los críticos de arte ya que van desde lo real y onírico hasta la más grandiosa desmesura, la violencia y la destrucción de grandes monumentos en su mayoría religiosos relacionados a la Iglesia Católica. Muchas de sus pinturas se encuentran en Estados Unidos, excepto algunos cuadros presentes en una Iglesia de Nápoles o en colecciones privadas y reservas de museos.
- ¹⁷ *El Siglo de las Luces* p. 13
- ¹⁸ Rey de Corinto, hijo de Eolo y Enareta, hermano de Atamante, Salmoneo, Creteo. Sedujo a Anticlea y llegó a ser así el verdadero padre de – Ulises. Para Homero fue el más astuto de los hombres. Reveló a Asopo, en agradecimiento a una fuente que hizo brotar en sus tierras reseca, que Zeus era raptor de Engina. Zeus, en venganza, le envió a Tánatos (la muerte), pero Sísifo se escapó y regresó a la tierra; continuó viviendo en Corintio hasta edad muy avanzada. Después de su muerte, fue condenado a rodar en los Infiernos una gran roca hasta la cima de una montaña, donde la volvía a dejar caer; y así eternamente. Tomado de *Breve Diccionario de mitología grecolatina* de Germán Flores. Colección Quirón. Caracas. p 123.
- ¹⁹ *El Siglo de las Luces*. p. 189.
- ²⁰ *Idem*. p.184
- ²¹ Valdivieso, J. (2003) “El mito de Sísifo y su significado en el mundo actual. Los mitos en Latinoamérica: Bolívar, José Martí y Fidel Castro. Desdén y anemia de los mitos nacionales: *Lautaro* y *La Araucana*”. *Atenea*. Concepción. p. 6.
- ²² Recomendamos consultar a Günter Grass en una entrevista titulada *Literatura y Mito* donde expone visiones fundamentales acerca del papel de la Ilustración, la Revolución Francesa y los escritos recientes de los mitos tales como *El mito de Sísifo* de Camus.
- ²³ *El Siglo de las Luces* p. 231.

- 24 *idem* p. 178.
- 25 *idem* p. 209
- 26 *idem* p. 49
- 27 *idem*, p. 58.
- 28 *idem*, p. 58.
- 29 *idem* , pp. 29-30.
- 30 Nouzeilles, G. (2000) *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880 – 1910)*. 1ª Edición. Beatriz de Veterbo Editora. Buenos Aires. p. 28
- 31 “Soy una mujer”, murmuraba ofendida y como agobiada por una carga enorme puesta sobre sus hombros, mirándose en el espejo como quien mira a otro, inconforme, vejada por alguna fatalidad, hallándose larga y desgarbada, sin poderes, con esas caderas demasiado estrechas, los brazos flacos y aquella asimetría de pechos que, por vez primera, la tenía enojada con su propio contorno”. p. 43.
- 32 Molina, J. (1999) *Hendidura e hipérbole del cuerpo. Correspondencia entre Botero y García Márquez*. Modernidad y alteridades. Mérida. p. 40.
- 33 “...Victor Hugues se hizo entregar por los tipógrafos varios centenares de carteles impresos durante la travesía, en espesos caracteres entintados, donde se ostentaba el texto del Decreto del 16 Pluvioso, que proclamaba la abolición de la esclavitud y la igualdad de los derechos otorgados a todos los habitantes de la isla, sin distinción de raza no estado. Luego cruzó el combés con paso firme, y, acercándose a la guillotina, hizo volar la funda alquitranada que la cubría haciéndola aparecer, por primera vez, desnuda y bien filosa la cuchilla, a la luz del sol. Luciendo todos los distintivos de Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Victor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría. Con la libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo.” p. 92
- 34 *El Siglo de las Luces*, p. 237.

³⁵ *Idem*, pp. 101-102.

³⁶ *Idem*, p. 21

³⁷ “Sofía detallaba los cambios que podían advertirse en su persona. Había engordado bastante, aunque su recia armazón toleraba alguna grasa, disfrazándola de músculo. Ya la expresión se le había endurecido, a pesar de las blancuras nuevas que empastaban el modelado de la casa”. p. 220

³⁸ *El Siglo de las Luces*, p. 246



Francisco de Goya. Los Desastres de la guerra:
“Ya no hay remedio” (1863) *Aguafuerte*
Fuente: Stylusart.com La revista de las Artes en Internet