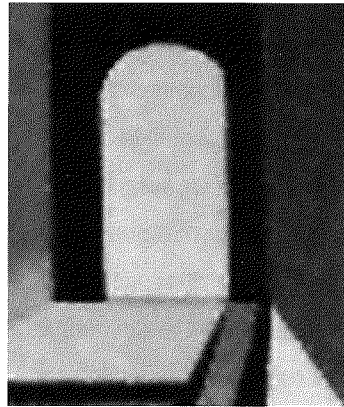


GOYA Y CARPENTIER: UN RETRATO DE LA GUERRA EN EL SIGLO DE LAS LUCES*

Pércio B. de Castro, Jr.**



Era posible, sin embargo, que la crucifixión no hubiese sido el peor de los suplicios inventados por el hombre.

Alejo Carpentier

De manera general el arte ha venido describiendo los pasos de la humanidad a través de los tiempos. El hombre, sea por medio de un "arte mayor" o de un "arte menor"¹ dibuja las huellas de su vida, de sus sentimientos, de sus ambiciones y de sus pensamientos políticos, económicos o sociales en la historia.

Suzanne Langer conceptúa el arte como *the creation of symbolic forms of human feeling* (2)². Delante de tal noción hay que considerar estas *formas simbólicas del sentimiento humano* como el elemento clave para la composición de la historia de las sociedades, puesto que es a través de esta emoción contenida en el arte que el

ser humano lanza su poder de expresión más fuerte. Como una semilla esta expresión se convierte en un gran árbol, permitiéndole a la sociedad recoger los datos de una sociedad anterior para que se comprenda mejor la historia de la humanidad. Esta nueva sociedad, a la vez añadirá nuevas ramas a este árbol y

* Todas las citas de la novela *El siglo de las luces* serán representadas al final de cada una de ellas por S.L.

** Profesor del Departamento de Lenguas. Universidad de Dayton, Ohio. M.A y Ph.D en Literatura Iberoamericana. "Temple University" Filadelfia.

¹ Para una mejor aclaración del término véase *The Arts in Western Culture*, donde Ralph A. Britsch y Todd A. Britsch explican los términos "Major Arts-Combined Arts" y "Minor Arts-Applied Arts" (capítulo I).

² Citado por Ralph A. Britsch y Todd A. Britsch en *The Arts in Western Culture* (2).

continuará construyendo la historia del ser humano hasta que una sociedad futura repita el proceso.

Una vez que el arte está directamente e íntimamente relacionado con la historia y la vida, nos aclaran Ralph y Todd A. Britsch que:

[Art] tells us about the past, about what humans thought and felt and created in earlier times [...it] can reinforce almost any study of the various aspects of human existence: our social life, our religious and philosophical searchings, our work as planners, builders, and makers, and even our economic and political interests (1984:1).

Cada arte por sí solo puede ser comprendido como una manifestación autónoma y cerrada dentro de un mundo específico: la visión del autor, o la visión y comprensión de cada receptor. Sin embargo, hay que aclarar que este mismo sistema cerrado contiene distintos elementos que a su vez se abren al exterior para hermanarse o reflejarse en otras artes que se relacionan y se inter-apoyan captando un momento histórico específico. De esta forma es fácil percibir que independientemente de la categoría en que se encuentre la realización de un arte [they] often derive support from each other [...]. The process of cross-fertilization extends in many directions, both within the major art forms and between them (Britsch and Todd, 1984:9).

Partiendo de esta inter-relación que evidencian los distintos tipos de arte, se trazará en este ensayo el vínculo existente entre la novela *El siglo de las luces* y parte de la obra de Goya, ya que *literature provides subjects for countless paintings, [...] and paintings in turn, provide material for the poet[-writer]* (Britsch y Todd, 1984: 9).

En la novelística de Carpentier, se puede percibir la temática de la eterna peregrinación del hombre en búsqueda de la libertad en un mundo mejor. En su novela *El siglo de las luces*, Alejo Carpentier una vez más plasma su filosofía revolucionaria concerniente a la Revolución Francesa ya anteriormente utilizada como telón de fondo para su novela *El reino de este mundo*. Aunque el título de la primera obra abarque todo el siglo XVIII, es posible identificar a través de la lectura de la novela, más o menos el año 1789 como el comienzo de la trama que transcurrirá hasta el dos y el tres de mayo de 1808—fechas en que el pueblo madrileño se arrojó a la calle para luchar contra la invasión del enemigo y terminó fusilado por las tropas napoleónicas.

Para resaltar este período histórico y dar más veracidad a los dramáticos acontecimientos de la Revolución Francesa y sus repercusiones en el Caribe, el autor utiliza a través de las páginas de la novela trece epígrafes goyescos tomados de la colección *Los desastres de la guerra*,³ añadiendo de esta manera al libro, además

de capítulos y subcapítulos, otra categoría estructural "epigráfica".

Al evocar algunas normas y hazañas de la época de la Revolución Francesa en un mundo lleno de lo real maravilloso - el mundo de las Antillas - el novelista recrea el tan discutido "siglo de las luces". Con un cierto aire de ironía, Carpentier, interpreta este siglo marcado por el culto de la razón, como uno de los más sangrientos y turbulentos de la historia del hombre.

Goya, así como Carpentier, no llega a ser contra-revolucionario⁴. Ambos creen en las revoluciones, pero quizás con la conciencia dolorosa de que éstas no están libres de la corrupción humana, de la crueldad de algunos que luchan en beneficio propio. Dentro de un marco hirviente de emociones, tanto el novelista como el pintor enseñan la crudeza de la

³ Los epígrafes goyescos de los "Desastres de la Guerra" citados por Alejo Carpentier en *El siglo de las luces* son los siguientes, obedeciendo al respectivo orden en que aparecen: *Siempre sucede, ¿Qué alboroto es éste?, Sanos y enfermos, Fuerte cosa es, Estragos de la Guerra, Extraña Devoción, Se aprovechan, Las Camas de la Muerte, Fiero Monstruo, Con razón o sin ella, No hay que dar voces, Amarga presencia y Así sucedió.*

⁴ Contraria a esta opinión se encuentra la de José Sánchez-Boudy que en su libro *La temática novelística de Alejo Carpentier*, menciona que: Carpentier no cree en las revoluciones. No cree que traigan la libertad sino la muerte y la esclavitud. [...Los] cuadros de Goya representan [...] el pensamiento fidedigno de Alejo Carpentier. Su odio a las revoluciones. En una palabra, su actitud completamente contrarrevolucionaria (1969: 100-111).

guerra, sus limitaciones y las distintas caras de las ideologías revolucionarias del siglo XVIII: la justa, la real, la positiva, la concreta; yuxtapuestas a la injusta, la falsa, la negativa, la soñadora.

El pintor atento a los posibles males de la guerra manifiesta su postura revolucionaria desde un principio, ya en el título del frontispicio de *Los desastres de la guerra: Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*; es decir, de lo que sucedería no sólo con los españoles, sino con todos los que creyeran en las ideas importadas de Francia, que retumbando utopías de libertad, igualdad y fraternidad llegaban a diferentes partes del mundo:

Through the Disasters of War, Goya showed himself to be a citizen in the thick of a deep crisis, brought about by the great contradiction that many who were later systematically persecuted as Liberals had to resolve when they discovered "the empire of liberty, equality, and fraternity that France offered the world had been turned into the fraternity of the gallows, the liberty of death, and the equality of the grave, and neither philanthropy nor peace, but tyranny and force dominated within and without France (Pérez Sánchez and Sayre, 1989: 185).

Carpentier comparte con Goya esta postura, al presentar a los lectores las huellas de sangre dejadas por las revoluciones y fundamenta su tesis presentando el cuadro de horror y crimen que [éstas] dejan en la humanidad (Sánchez-Boudy, 1969: 110), no sólo a

través de los epígrafes goyescos, sino también por medio de la descripción del cuadro *Explosión en una catedral*:

Una gran tela venida de Nápoles, de autor desconocido⁵ que contrariando todas las leyes de la plástica, era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe. [...La] visión de una columnata esparciéndose en el aire a pedazos - demorando un poco en perder la alienación, en flotar para caer mejor - antes de arrojar sus toneladas de piedras sobre gentes despavoridas (SL 19).

El novelista transparenta mediante esta descripción la misma conciencia triste de la guerra que tenía Goya, manifestándola en las palabras de su personaje Esteban. Cuando éste mira el cuadro *Explosión en una catedral*, Carpentier subraya, por medio de la voz del personaje, la trágica realidad que sucedió: 'Es para irme acostumbrando', respondía Esteban sin saber por qué (SL 19).

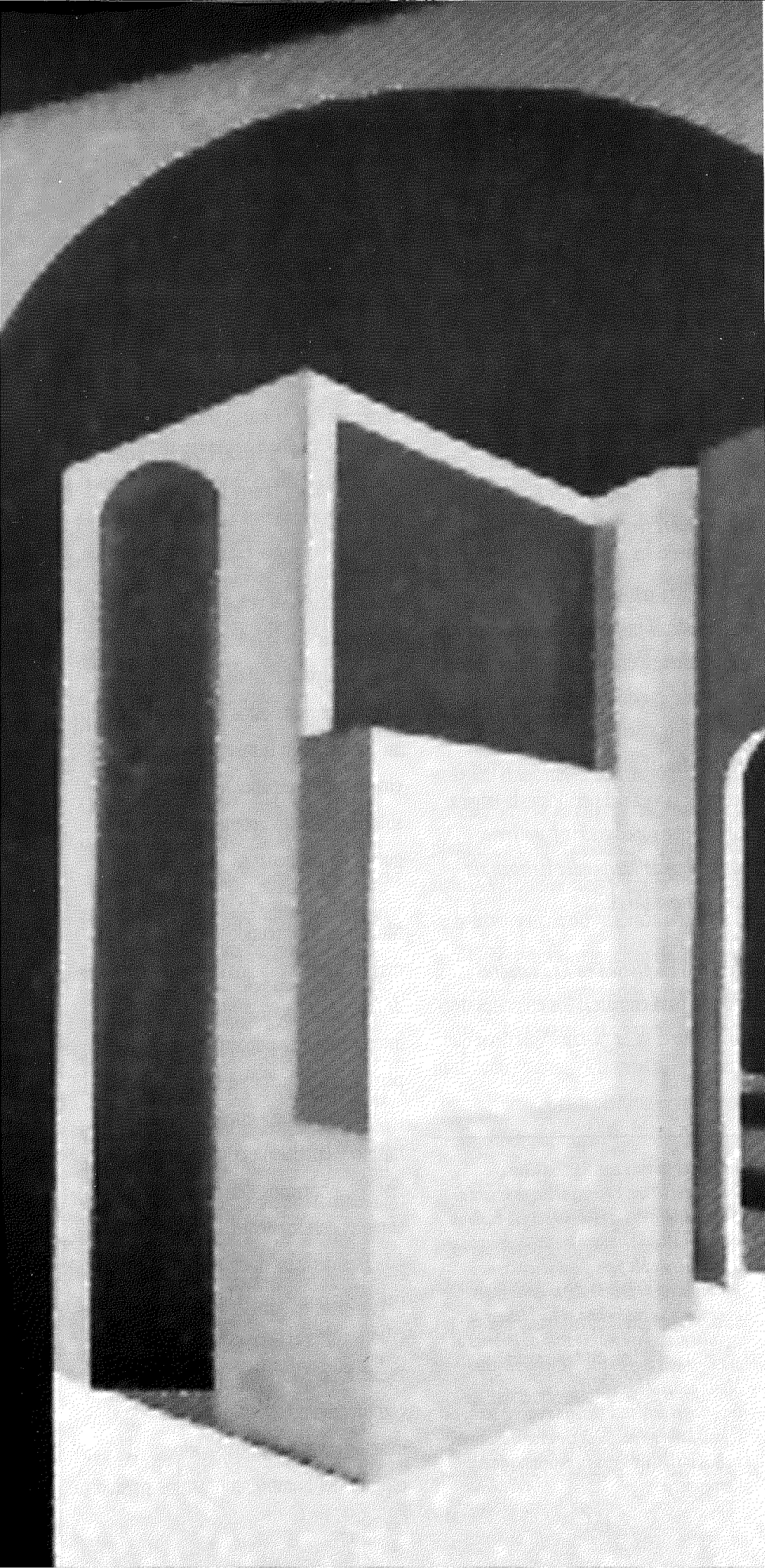
El cuadro *Explosión en una catedral* es así utilizado para enmarcar los epígrafes de *Los desastres de la guerra*. Vale decir que:

⁵ En una entrevista con Ramón Chao, Carpentier aclara: *Yo imaginé que en la casa de los adolescentes de La Habana antigua había un cuadro de Monsú Desiderio titulado Explosión en una Catedral. Me pareció que la hipótesis novelística era un poco osada; no había razones de que hubiera un cuadro suyo en La Habana de aquellos días. Pero cual no sería mi sorpresa al descubrir hace muy poco tiempo que en nuestro Museo nacional hay uno de los cuadros más importantes de Monsú Desiderio y por lo tanto, que si pudo haber un cuadro de él en La Habana del siglo XVIII (Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier 35).*

La destrucción de la catedral indica la destrucción del orden instituido. La destrucción del mundo por la Revolución Francesa. [...] En otras palabras, destrucción de lo más sagrado del hombre. De sus arraigados valores. Es ésa la forma en que Carpentier ve lo hecho por la Revolución Francesa. La ve como destrucción de lo más sagrado del hombre mediante una explosión. Una explosión que sólo trajo luto y sangre (Sánchez-Boudy, 1969: 110).

Este cuadro, a su vez, abre el camino para la culminación de la lucha del dos y del tres de mayo al final de la novela. Carpentier pinta estos dos días utilizando las palabras con la misma fuerza con la cual el pintor español inmortalizó el sufrimiento y los acontecimientos de la guerra en sus lienzos.

Mucho se ha discutido sobre uno de los más conocidos dibujos de Goya: *El sueño de la razón produce monstruos*. Las interpretaciones pueden ser múltiples, pero si nos ponemos a examinar la posible simbología encontrada en el mismo y la relación con el iluminismo francés, podremos definir los "búhos" como el conocimiento, la filosofía del saber, es decir la "diosa razón"; el lince conocido por su perspicacia y por su visión, como el "ser supremo" capaz de vigilar todo y a todos. Así comprendidos, serían monstruos de sí mismos, monstruos que torturan el espíritu del hombre, monstruos paganos,



ya que la Revolución Francesa en lo que concierne a la religión *se declaró atea desde un principio [...]. Curas fueron guillotinos [...]* miles de religiosos pagaron con su vida al predicar la doctrina de Jesús (Sánchez-Boudy, 1969:113). El sueño que menciona Goya puede ser comprendido como una ceguera dentro de la paradoja de los ideales revolucionarios *de una política en constante mutación, contradictoria, paroxística, devoradora de sí misma* (SL 109).

Esta línea de interpretación, nos permite concebir el dibujo *La enfermedad de la razón* como una exteriorización más de los ideales truncados del iluminismo francés. En este diseño, Goya proyecta dos seres atados por sus propios escudos, que inertes son alimentados por dos damas. Esta es la imagen de la razón que con sus oídos tapados no puede siquiera oír la verdad de su lema - libertad, igualdad y fraternidad - y tiene que ser alimentada por ideologías egoístas y prostituídas.

F.D. Klingender comenta que *Los desastres de la guerra* están divididos en tres partes:

the first part, comprising plates 2 to 47, consists of fighting and guerrilla war scenes [...] the second sequence, Nos. 48 to 64, depicts the agony of the Madrileños during the famine of 1811-1812 [...] the last 18 plates [...] are symbolical fantasies treated

in a broader manner than the earlier designs, and they were certainly not etched before the return of Ferdinand, some probably not before the second liberal revolution of 1820, when the whole set was completed (145-46).

Sin embargo, es interesante notar que, aunque Carpentier haya sacado los epígrafes de *Los desastres de la guerra* de distintas partes, de acuerdo con la división de Klingender, el escritor termina su obra justamente con el dibujo número 47, entitulado "Así sucedió", encaminándose de ahí a los hechos del día 2 y del día 3 de mayo. "Así sucedió" sería entonces como la fusión de todos los estragos de la guerra, la suma de toda la crueldad francesa, el resultado cumulativo de toda la revuelta, coraje y sacrificio del pueblo español que explotó en las pinceladas de emoción del pintor aragonés.

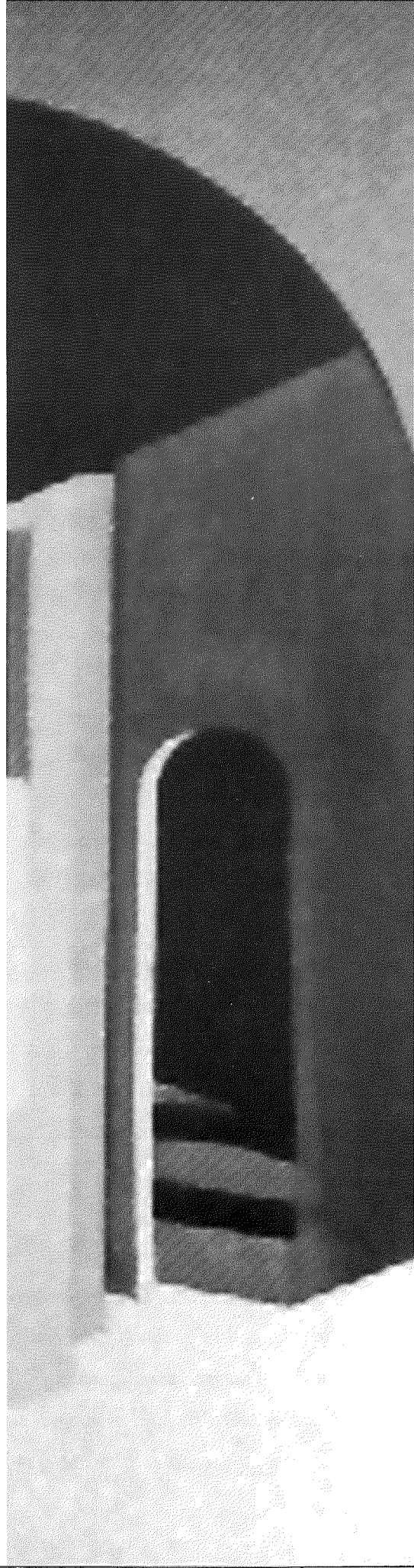
La relación de dicho dibujo con el último capítulo de *El siglo de las luces* se torna nítida a medida que relacionamos el cuadro que enseña la imagen catastrófica de la *Explosión en una catedral* con el dibujo de Goya donde [he] *illustrated a robbery with all the violence it entails and even the friar's nobility in trying to stop it* (Pérez Sánchez and Sayne, 1989: 202). En otras palabras, Carpentier una vez más usa el arte con arte para abrir y cerrar el trecho final de su obra. Al cerrar las puertas de la mansión, cierra también las puertas de la catedral destruida y consecuentemente cierra las puertas de un período histórico de dolor, guerra y sangre, edificado por el propio hombre:

las puertas fueron cerradas con llaves, una tras otra. Y la noche se instaló en la mansión.[...] Cuando quedó cerrada la última puerta, el cuadro de la Explosión en una catedral - 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 [...] (SL 350).

Tanto en la novela de Carpentier como en los lienzos de Goya, la representación del drama sufrido por el pueblo español es tácita. El novelista logra captar todos los movimientos del cuadro *El dos de mayo*: la lucha implacable, pecho a pecho, de los hombres que se destrozaron con lo que pudieron usar como arma, el intento de librar la patria de los intrusos, la sensación de dolor y odio en los ojos y en los movimientos de los hombres, así como la agitación astudiza de los caballos:

De pronto cundió el tumulto. [...] De las casas salían gentes armadas de cuchillos de cocina, de tizones, de enseres de carpintería: de cuanto pudiese cortar, berir, hacer daño. [...] El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador [...] (SL 348).

El tres de mayo alcanza la misma expresión de pánico y aniquilamiento que se retrata en la novela. Ambos - pintor y escritor - dejan marcado en color rojo el pavor de inocentes y la crueldad de los asesinatos ocultados por la luz tenue de la noche. Como una máquina, los soldados parecen no tener ninguna



emoción frente a la tarea atroz que desempeñan. En una posición de orden patético *they stand solidly planted on the ground, their heads inclined with a grim, business-like intention over the stocks of the levelled muskets* (Flitch, 1914: 269).

Goya parece haber retratado con el corazón, en *El tres de mayo*, la visión aterrizadora de ver la sangre de sus compatriotas derramada por tierra. El sentimiento del artista se hace presente a través de los hombres que fríamente todavía serán asesinados y, sin la esperanza de encontrar un escape, alzan en un último movimiento los brazos agitados, irguiendo los ojos llenos de tristeza hacia los cielos en busca de una respuesta al preguntarse—¿por qué? De esta forma, "*Escenas del 3 de mayo*" [sic], *seems unquestionably to be the rendering of a thing seen, and not only seen, but felt, in the very quick of the spirit*" (Flitch, 1914: 269). Carpentier, antes de cerrar el último capítulo de *El siglo de las luces*, enseña con desgarradora realidad la misma escena, que pintó Goya:

reinaba en todo Madrid, la atmósfera de los grandes cataclismos, de las revoluciones telúricas. [...] Luego vino la noche. Noche de lóbrega matanza, de ejecuciones en masa, de exterminio [...] Las descargas de fusilería [...] sonaban [...] concertadas en

el ritmo, tremebundo de quienes apuntan y disparan, respondiendo a una orden, sobre la siniestra escenografía [...] Aquella noche de un comienzo de mayo hinchaba sus horas en un transcurso dilatado por la sangre y el pavor (SL 349).

Con *El Siglo de las luces*, Alejo Carpentier, al contemplar la Revolución Francesa desde América, enseña con ironía su ideal vano y lleno de contradicciones; alumbra las luces oscuras de un siglo tan decantado por filosofías racionales; saca al hombre de su inmovilidad histórica para tornarlo consciente de los males de la guerra; y hace que el lector se enfrente con una revolución que no logra alcanzar su objetivo, la cual se queda vacía en su filosofía de palabras, dejando al hombre desilusionado ante la crueldad, la indiferencia y la opresión de la humanidad:

Esta vez 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. No hay más tierra prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo (SL 261-62).

Esta desilusión con relación a las guerras, igualmente sentida por Goya, también se

hace patente en sus *Pinturas negras*. Pintadas en las paredes de su casa - la Quinta del Sordo - en medio de su soledad y frustración, retrata la triste realidad de una España que después de tanto luchar se deja encarcelar por el absolutismo. Así, las *Pinturas negras* son *un buceo desesperado en la realidad [...] en la conciencia del hombre [...]. Nace[n...] de la frustración histórica del hombre, de su incapacidad de convivir, de sus terrores y errores colectivos; de la colisión de la masa ciega y de la minoría dirigente contra el muro invencible que erige el hombre contra sí mismo con la ignorancia, la codicia, la tiranía, el resentimiento, el egoísmo, el libertinaje, la brutalidad* (Gómez de la Serna, 1969: 252-53).

Al concluir la lectura de *El siglo de las luces*, queda el mismo sentimiento de dolor encontrado en el arte de Goya; queda el sabor amargo de la triste imagen de *sangre que derraman las revoluciones; la mentira de sus prédicas; el fin de los hombres que [...] son devorados por ella. Lo que se conoce con la frase de 'la revolución como Saturno, devora a sus propios hijos'* (Sánchez-Boudy, 1969: 112). Sin embargo, la suerte de los que buscan y luchan por la libertad, a pesar de la desilusión producida por el desmoronamiento de los ideales de las revoluciones sigue viva: porque, como

menciona Carpentier, citando al Zohar, a través del primer epígrafe que abre *El siglo de las luces, las palabras no caen en el vacío* (SL 9), y, saliendo de la inmovilidad histórica, ¡Hay que hacer algo! ¿Qué? ¡Algo! (SL 348) - ¡Quizás arte!



Bibliografía

- BRITSCH, Ralph A, and TODD A. *The Arts in Western Culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc., 1984.
- CARPENTIER, Alejo. *El siglo de las luces*. Barcelona: Barral Editores, S.A., 1970.
- CHAO, Ramón. *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier*. Barcelona: Editorial Argos Vergara, S.A., 1984.
- FLITCH, J.E. Crawford. *A Little Journey in Spain: Notes of a Goya Pilgrimage*. London: Grant Richards, Ltd., 1914.
- GOMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Goya y su España*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- KLINGENDER, Frances Donald. *Goya en The Democratic tradition* London: Sidgwick and Jackson, 1969.
- NORDSTROEM, Folke. *Goya, Saturn and Melancholy: Studies in the art of Goya*. Stockholm; Almquist Swikshell, 1962.
- PASTOR, Beatriz. *Carpentier's Enlightened Revolution, Goya's Sleep of Reason*. Ed. James A. W. Heffernan. *Representing the French Revolution: Literature, Historiography, and Art*. Hanover, NH: University Press of New England, 1992. 261-76.
- PEREZ SANCHEZ, Alfonso E. and SAYRE, Eleanor A. *Goya and the Spirit of Enlightenment*. Boston: Bulfinch Press, 1989.
- PULEO, Alicia H. *El siglo de las luces: dialéctica de la razón y la pasión*. Castilla: boletín del Departamento de Literatura Española. 17, (1992). 103-13.
- RIOS, Alejandro. *El siglo de las luces según Humberto Solas*. *Revolución y cultura* N° 4 (julio-diciembre 1991): 26-29.
- SANCHEZ-BOUDY, José. *La temática novelística de Alejo Carpentier*. Miami: Ediciones Universal, 1969.
- WALL, Catharine E. *The Visual Dimension of El siglo de las luces: Goya and Explosion en una catedral*. *Revista canadiense de estudios hispánicos* 13.1 (otoño 1988). 148-57.