

El ideario revolucionario

Un intersticio entre el siglo de las luces y el claro-oscuro de la revolución¹

Recepción: 12 de septiembre de 2007 | Aprobación: 22 de agosto de 2008

Pedro Antonio Agudelo Rendón*
mundoalreves1@gmail.com

Resumen

Tanto la obra de Goya como la de Carpentier muestran los horrores de la guerra, en particular las dadas en el llamado Siglo de las luces. Ambos, pintor y escritor, presentan su mirada pesimista del ideario revolucionario. Carpentier emplea en su libro *El siglo de las luces*, a modo de epígrafe, los títulos de algunas de las obras de Goya: *Los desastres de la guerra*, con lo que no sólo el autor refuerza la idea que el narrador va plasmando poco a poco sobre la revolución, sino que, además, posibilita, en el análisis literario, la relación entre pintura y literatura.

Palabras clave

Goya, guerra, horror, pintura, razón, Revolución francesa, Siglo de las luces.

The revolutionary doctrine. An interstice between the Century of Light and the chiaroscuro of revolution

Abstract

The work of Goya like that of Carpentier shows the horrors of the war, in particular those taken place in the “Age of Enlightenment”. Both, the painter and the writer, present their pessimistic look of the revolutionary ideals. Carpentier uses in the epigraph of his book “Century of light” the titles of Goya’s work “The disasters of the war” with which the author not only reinforces the idea that the narrator goes capturing little by little on the revolution, but also it facilitates, in the literary analysis, the relationship between painting and literature.

Key words

Goya, war, horror, painting, reason, French Revolution, Age of Enlightenment.

¹ Este artículo deriva del trabajo monográfico de la Especialización en Estudios Literarios, desarrollada en la Universidad Eafit.

* Realizó estudios de literatura en la Universidad de Antioquia y de Especialización en Hermenéutica Literaria en la Universidad Eafit.

El sueño de la razón produce monstruos.

Goya, 1799

Preámbulo

La relación pintura-literatura ha sido bastante tratada, y no sólo por teóricos sino, también, por los artistas mismos, esto es, por pintores y escritores. De los primeros se puede mencionar a David, Pinazo, Blake o Vicent Beardsley. De los segundos, Balzac, Wilde, Yourcenar y, por supuesto, a Carpentier. El caso de este último es bien conocido: su relación con la música llevada hasta las últimas esferas del arte donde el percepto² se hace imagen de una realidad que ahora es estética. Pero también se encuentra en él una fuerte relación con lo pictórico, bien dada en su obra desde la plasticidad de las imágenes de lo real maravilloso, desde su influencia de los surrealistas, o bien como fuente inspiradora y pretexto de escritura, como en *El siglo de las luces*, texto en el cual el escritor cubano lidia con el horror de la guerra; pero aún más, con el monstruo de la razón. Es en esa obra donde se ve de mejor manera la relación entre pintura y literatura, ya que el autor emplea los títulos de algunas obras de Goya como epígrafes de algunos de los capítulos de la novela, lo que se convierte en una suerte de anuncio epifánico o, en términos semióticos, el *thema* que luego, a través de la narración, será *rhema*. Así mismo, hace múltiples referencias a obras pictóricas y a aspectos propios del arte pictórico, como la observación y la descripción visuales.

Esta relación no es, por supuesto, nueva. Ya otros escritores han empleado el tema de la pintura, “bien para dramatizar sus efectos, o bien como tema fundamental de su estructura” (García, 1996:12). Pero Carpentier, al igual que Alberti (1989) en su texto *A la pintura*, hace una referencia plástica y visual bastante explícita, aunque guardando, por supuesto, grados de

² Para Deleuze y Guattari (1994) el percepto es un ser que se vale por sí mismo, por lo cual es independiente de quien lo experimenta. En consecuencia, las figuras estéticas de una obra literaria son potencias de los perceptos, los cuales operan sobre el universo. De modo que el percepto rebasa las percepciones ordinarias. No es la percepción de un sonido o un paisaje en una novela de Carpentier, sino el sonido o el paisaje como percepto, a condición de lo cual es capturada y figurada una imagen estética gracias al lenguaje poético. Para ampliar véanse Deleuze y Guattari, 1994.

intimidad en lo que las referencias tienen de implícito como silenciosa lengua de la representación. En Alberti se trata de una obra consagrada a lo puramente pictórico, a lo inherente y esencial en el arte de la forma y el color, a la sensación del artista plástico. En Carpentier, en cambio, se trata de la referencia que guarda algo de íntimo y secreto; un algo que devela más que ocultar, que dice algo y no más bien nada (Pardo, 1996:55).

Lo que aquí se presenta, entonces, es un acercamiento a la relación pintura-literatura en la obra de Carpentier *El siglo de las luces*, a partir de las referencias a la obra de Goya “Los desastres de la guerra”. A partir de esto se busca situar una percepción de la realidad, una manera sensible de comprender el mundo, en una visión —representación— que no es otra cosa que la muestra de lo que ambos —pintor y escritor— consideran del ideario revolucionario.

I. El paraíso sin luces

En *Los pasos perdidos* el mundo se descubre como nuevo³, como algo exótico que merece la aventura de la repetición, aunque en ella lo nuevo torne a hacerse repetido, pues es en la diferencia que se posibilita el encanto. No es así para el protagonista, que encuentra en la realidad un encanto en verdad extraño, que hace que la vida en medio del bosque sea la que se vive en un paraíso. No sucede así en el ‘paraíso’ ofrecido por la Revolución francesa.

El fracaso de la Ilustración, del Siglo de las luces, de la tierra prometida, de la injustificada superioridad de la razón sobre el corazón, enfrasca al hombre en el propio horror de su destrucción; lo llevan a cometer los mismos errores que aquel que se sienta sobre su posición injustificadamente tradicional. En *El siglo de las luces* el narrador presenta este descalabro de la mente pensante y muestra (como lo hace Goya en su obra) que la historia siempre es la misma; y cómo quedan, a

³ La naturaleza asombra al musicólogo, protagonista de la novela, pues ella se hace nueva. Este descubrimiento, a través de variadas imágenes literarias que crean paisajes visuales amplios, llevan a comprender el abandono de la teoría mimética. El tipo de representación vitalista tiene un lugar importante en la historia de la pintura. La creencia de que los primitivos “artistas” le otorgaban poderes mágicos —y miméticos— a la representación, de tal suerte que ésta hacía las veces de la realidad como un anuncio mágico.

modo de huellas en la piel, las heridas profundas de la guerra, el dolor y la tristeza; lo efímero de la historia: el horror y no la gloria que pretende eternizar momentos gloriosos⁴. Carpentier ‘refuerza’ sus imágenes, su concepción de la revolución francesa, con la obra de Goya. Aquí, y tal como enuncia De Brand (2006), coinciden la percepción del escritor y la del pintor.

Si bien la tradición va sembrando una superficie de oscuridad, la revolución se hace oscura desde su interior por cuanto no responde a una relación de consecuencia entre lo que promete y lo que lleva a cabo a través del acto. Si bien algunos lingüistas han señalado cómo la palabra encarna el acto (Benveniste, 1981:70), aquí, y tal como lo muestra el narrador, la palabra se hace hueco dentro de sí misma. Cuando digo “juro” asumo la actitud del juramento, pues no se trata sólo de la palabra que se enuncia sino de la palabra que es la acción misma que se ejecuta en la enunciación; pero bien puedo decir “juro” y guardarme la intimidad del incumplimiento, guardarme en ese implícito que le es inherente a la lengua aquello que “efectivamente hago” pero que no deseo cumplir. En la revolución todo se llena de palabras, pero éstas tienen un quiebre que las hace vacías. La revolución trae la marca del poder y la contradicción: con la declaración de libertad e igualdad la esclavitud se empodera aún más.

A través de las imágenes literarias, acompañadas de las imágenes pictóricas, Carpentier muestra el fracaso de ese ideario, pues no puede quedar sino el horror después de la guerra. No se trata, para el caso que aquí se señala, de la obra goyesca como sujeto de la enunciación; se trata de una obra pictórica profética enunciante: *Los desastres de la guerra* son el tiempo presente que actualiza tanto el pasado como un “futuro” que se aproxima. La obra de Goya cumple la misma función que el acto lingüístico de la enunciación. Enuncia porque es presente eterno, presente del sujeto que se dice siempre así mismo lo que es el ser humano

⁴Contrástese, por ejemplo, “El juramento de los Horacios” de David con “Los fusilamientos del tres de mayo” de Goya. La obra de David exalta al héroe, ‘pretende’ hacer eterno, para la historia, un momento de gloria. Se trata de la pintura propiamente neoclásica, que busca exaltar lo heroico y sublime de lo heroico de aquellos personajes que tienen un lugar por encima de las masas populares, y no lo popular, de suerte que “Su obra encarna la idea de entender la Antigüedad como una metáfora y una lección moral para el presente” (Libsa, 2001, p. 80). Esta concepción aplica para muchas de sus obras, en especial para aquellas a favor de la revolución francesa y de la ascensión de Napoleón, y no en una crítica (como en el caso de Goya) a los estragos de la guerra y a la infatuada Iluminación del siglo de las luces y la revolución.

desde siempre. En este sentido la realidad imita al arte cuando éste ya la ha expresado de manera tan real, tan sujeta a una explosión de sentido. No se trata de la mimesis sino de la expresividad de Goya, un Goya que precede a impresionistas y expresionistas, y cuya impresión de la realidad en sus obras no es más que un ‘impresionismo’ gestado años antes que el de Monet, y un ‘expresionismo’ que antecede la “locura” de Munch. La claridad del primero y ‘el grito’ del segundo ensordece al artista Aragonés.

La pintura de Goya marca la transición de la pintura de batalla, en la que los personajes son héroes gloriosos (véanse *La muerte del Marat* o *El juramento de los Horacios*, de David), a una pintura que exalta el horror (*Los fusilamientos del 3 de mayo*, de Goya). De ahí que Alberti termine su poema dedicado al pintor: “En tu inmortalidad llore la Gracia / y sonría el Horror” (Alberti, 1989:105). Y es que la función del arte, tal como lo sabe el narrador de *La obra maestra desconocida*, no busca copiar la naturaleza, presentarla tal como ella es, sino, más bien, expresarla (Balzac, 1947:174). No se trata de la mimesis, se trata de la expresión de la naturaleza como expresión de la vida. Se trata de captar el espíritu y los efectos. Sólo de esta manera puede surgir la belleza que, desde la concepción del narrador de la novela, no se deja alcanzar fácilmente.

La obra goyesca sobre la guerra, en especial la que toma Carpentier en su novela, provoca una ruptura en la concepción de la guerra y, por tanto, en la visión de mundo. Por este motivo *Los desastres de la guerra* es la obra “de un hombre que cree que la naturaleza humana no es esencialmente buena” (Pérez y Forilliere, 2006). La ilustración es lo que se requiere con prontitud para una España llena de *reinas licenciosas, infames cretinos y monjas cornudas*. La España de Goya es una nación “iletrada”, anclada en la tradición, ciega a la luz, atada a un oscurantismo enneguecedor, a un murmullo ensordecedor de brujas amantes de monjas. Se trata de un recoveco de silencio monasterial, concepción ésta que se puede ver también en el Esteban que se embebe del aire de la Revolución cuando compara a la España dormida, tiranizada y falta de luces, con la Francia esclarecida (Carpentier, 1981:86).

Si bien Goya –liberal– anhela un cambio “radical” para su país, es el desarrollo de éste, los medios que se emplean y la manera como se da tal ‘desarrollo’, lo que lo sorprende, lo asombra, lo deslumbra y lo ensordece. Lo que él esperaba no es, y lo que es no es más que locura y sin-razón. Por eso *el monstruo de la razón* crea monstruos, por eso la guerra es el embrague de la razón, pues no se puede dar ninguna revolución si no hay una toma de conciencia (Foucault, 1984:21), y ésta no puede ser luz de la razón si antes

no se procura una comprensión del desarrollo del espíritu científico y de la conciencia misma (Arcia, 2006:92). En Goya todo es, desde entonces, mirada pesimista sobre la naturaleza de lo humano. Esta concepción permite determinar unas diferencias entre una vieja y una nueva visión de mundo a través de la pintura, a la vez que comprender la importancia del artista español para la historia del arte.

Veamos algunas de estas características particulares que, más adelante, trataremos de identificar en la obra de Carpentier.

Pintura clásica de batalla	Pintura 'de guerra' en Goya
Predominio del arte mostrativo	Predominio del arte expresivo
Se resalta al héroe clásico	Se exalta a la víctima y al antihéroe
Los protagonistas de las obras son, por lo general, héroes particulares	Se trata de un héroe colectivo: el pueblo, la masa informe
Se exalta el heroísmo y el clasicismo en el contenido y la forma	Prevalece el fanatismo y el terror
Crea estatuas de un asesinado, momento sublime e idílico	Hace un monumento de un instante terrible, del horror, de lo grotesco
Es histórico, en un tiempo definido	Temporal, efímero y fugaz
El arte y la obra de arte es el lugar de lo bello, de lo armónico	La obra de arte es el lugar para lo no bello, para el caos y el desorden
Retrata lo eterno	Retrata lo efímero, lo doloroso, lo que al pasar el tiempo se hace más desesperado

El arte de Goya instaura una nueva mirada sobre la vida, sobre lo humano. Se abandona lo “armónico” iluminado y lo ideal, para pasar, a través de la forma y el color, a la expresión de lo oscuro y real natural. Con esto el artista muestra que el arte puede hacer de lo grotesco un objeto estético. Se trata, por supuesto, de una percepción particular de la realidad, pero de una percepción que se universaliza cuando se pasa de ésta al código de la pintura.

II. Entre Goya y Carpentier, o el horror de pensar

Cuando los personajes de la novela llegan a Santiago encuentran un caos. Todo arde. El alborozo de los esclavos, los franceses fusilando sin atino (Carpentier, 1984:74). Es el horror, igual que en un cuadro de Goya. Carpentier no busca retratar cuadros goyescos, pero hace de su narración una imagen pictórica, un grabado de la sinrazón en el corazón de la razón misma. A partir de ahí, entonces, se pueden identificar algunos elementos

comunes, desde la influencia y la injerencia de la obra goyesca en la novela carpenteriana, haciendo un rastreo de los aspectos pictóricos, hasta el papel que éstos cumplen en el desarrollo de la fábula y en la evolución de los personajes en la historia. Así, esa tierra prometida que Esteban se promete a sí mismo desde un ideario de la revolución, y las demás promesas traídas por la “nueva Francia”, tienen en la novela una fuerte presencia. Esto, como ya dijimos, da cuenta de una mirada pesimista sobre la “luz” que trae consigo la revolución.

Un primer momento importante, cuando ya Esteban se encontraba embebido en el sueño profundo de la razón, tiene que ver con la representación de su pasado, ahora nostálgico y lejano: “Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargados de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo” (Carpentier, 1981:83). Esteban parte hacia un mundo que promete cambios para él y para los lugares que puedan ser iluminados por el farol de razón. Esta luz esperanzadora es más fuerte que aquello que se deja atrás. Siguiendo a Eco, se puede decir que el ‘autor ideal’ ha puesto en boca del narrador una relación explícita entre lo que “pensaba” Esteban y la obra del pintor español, y esto por cuanto no es gratuito que, de las múltiples referencias a lo pictórico, la predominante sea la de este artista y que las referencias a otras obras tengan que ver siempre con la guerra o el desastre; en suma, con una mirada pesimista del mundo y sus circunstancias. De otro lado, ese “evocarla en colores de aguafuerte” se erige como una referencia explícita a la técnica y estilo de Goya. Los personajes de la obra de este artista son seres comunes transformados, más reales y naturales que ideales; monstruos a veces, fantasmas seguidores productos de una sociedad descompuesta. Esta transformación se ve en dos personajes: en Esteban y en Víctor Hugues; en este último la transformación es la visible monstruosa goyesca, mientras que en el primero se trata del recorrido por el sendero desde la oscuridad hasta la luz, y de ésta a las sombras de la decepción. Sigamos con esta metamorfosis.

Dice el narrador respecto del espíritu de Esteban que se va transformando: “La Revolución había infundido una nueva vida a la Calle, a la Calle, de enorme importancia para Esteban, ya que en ella vivía y desde ella contemplaba la Revolución” (Carpentier, 1981:84). La percepción de Esteban cambia, todo aquello que no creía que se convirtiera en exótico lo ha hecho; ahora veía, entonces, “los caballotes de anchas grupas, como

sacados de un tiovivo imaginado por Paolo Ucello, tan distintos de los jamelgos huesudos y mañosos –buenos hijos de andaluces al fin– de su país⁵” (Carpentier, 1981:84). Todo, en ese momento, le parece maravilloso; tan extraordinario que no se pudiera creer que fuera tan real. Para entonces, “Más que una revolución, parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución, en una metáfora de la revolución” (Carpentier, 1981:85). Esta idea, tan bien descrita por el narrador, se da también en el Goya pintor y humano. Éste, al igual que Esteban, creía ciegamente en la revolución, en las posibilidades de cambio y transformación a través de la razón, pero, como concluiría diez años después de la revolución francesa, “El sueño de la razón produce monstruos”. Por eso para el pintor, “la razón controla la esfera de la actividad política y moral” (Nordström, 1989:160), y el arte precisa de calidad moral, pues le incumben los errores y vicios humanos “entre la multitud de desatinos y disparates comunes a toda sociedad civil, así como de los vulgares prejuicios y mentiras autorizados por la costumbre, la ignorancia y el interés” (Goya, citado por Nordström, 1989:160).

Desatinos y disparates que Esteban va identificando, por su propia cuenta, a medida que avanza la historia. Ocurre, entonces, una fuerte transformación. Esteban se da cuenta de que el ideario revolucionario está lleno de contradicciones, pues la revolución, que proclama un decreto de abolición de esclavitud, hace de los hombres (continúa permitiendo) esclavos:

⁵ Esta imagen da cuenta de una mirada todavía muy idealizada de la revolución. Esteban tiene fe en ella, en su iluminación ‘milagrosa’, en el alivio a los enfermos, en la cura de la ignorancia; pero como se verá más adelante en la novela, la revolución obra su ‘milagroso’ cambio en Esteban más que en una realidad humana que, como diría Goya, no tiene remedio.

¡Pero esto es infame! –exclamó Esteban–. ¿Y hemos abolido la trata para servir de negreros entre otras naciones?” “Yo cumplo con lo escrito –replicó Barthélemy secamente. Y, creyéndose obligado a invocar una inadmisibile jurisprudencia–: Vivimos en un mundo descabellado. Antes de la Revolución andaba por estas islas un buque negrero, perteneciente a un armador filósofo, amigo de Juan Jacobo. ¿Y sabe usted cómo se llamaba ese buque? El *Contrato Social*. (Carpentier, 1981:171)

Así, las palabras de Víctor Hugues quedan despedazadas por el tiempo: “De ahora en adelante, todos los hombres, sin distinción de razas, domiciliados en nuestras colonias, son declarados ciudadanos franceses, con absoluta igualdad de derechos” (Carpentier, 1981:113). Estas palabras del “salvador” están llenas de vacío; aún más, de huecos que las destrozan desde el momento mismo en que se profieren. Pues si en Esteban se da una transformación de iluminación, en Hugues el cambio es hacia la oscuridad, hacia la sombría posición que brinda el poder.

Coinciden aquí, nuevamente, la percepción de Goya y la del personaje (Esteban) de la novela. El primero quería una España iluminada, como la Francia revolucionaria, por la razón; el segundo quiere una España, como la Francia revolucionaria, iluminada por la razón, coincidencia simétrica que reafirma lo que se planteó al inicio. En las reuniones a las que asistía Esteban cuando se creía más francés que un francés, más revolucionario que un revolucionario, y en las que los españoles residentes en Francia conspiraban para que la revolución llegara a la península, “se hacía un perpetuo recuento de Borbones carnudos, de reinas licenciosas e infames cretinos, ciñéndose el atraso de España a un sombrío cuadro de monjas llagadas, milagrerías y harapos, persecuciones y atropellos, que sumían cuanto existiera entre los Pirineos y Ceuta en las tinieblas de una godarria rediviva. Comparaban ese país dormido, tiranizado, falto de luces, con aquella Francia esclarecida, cuya revolución había sido saludada, aplaudida, aclamada, por hombres como Jeremías Betham, Schiller, Klopstock, Pestalozzi, Robert Bruce, Kant y Fichte. “Pero no basta con llevar la Revolución a España; también hay que llevarla a América”, decía Esteban en esas reuniones” (Carpentier, 1981:86). Pero el ideal de Esteban está atado por las cadenas de la ficción del ideal. Esa realidad se devela lentamente y se concreta cuando el narrador dice que “Luciendo todos los distintivos de su Autoridad, inmóvil, pétreo, con la mano derecha apoyada en los montantes de la Máquina, Víctor Hugues se había transformado, repentinamente, en una Alegoría. Con la Libertad, llegaba la primera guillotina al Nuevo Mundo” (Carpentier, 1981:119). Para entonces no le queda a Esteban sino la falsaria sensación de una caída o, como dice De Brand cuando comenta la presencia de la obra de Monsu: “Explosión en una catedral”, en la novela de Carpentier la ‘caída’ “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” (De Brand, 2006:124). El ideal de la revolución francesa se empieza a desmoronar: fracasa la revolución francesa en las Antillas y el hombre “revolucionario” queda derrotado, como Sísifo, por su propio destino. La revolución ha fallado:

Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo (Carpentier, 1984:234).

Es la única tierra prometida, y por cuanto tiene el hombre de esclavo de sí mismo, no hay remedio ante tanta terrible crueldad, ante la nefasta entrega de lo idílico, de la membrana del absoluto encuentro entre el bien deseable y el mal alcanzable. Dios juega a los dados y siempre gana. Pero más que la apuesta sobre lo divino, se trata, en el novelista cubano, de la mirada sobre lo humano. De allí que Fuentes diga que Carpentier “es el primer novelista latinoamericano en preguntarse si la civilización es realmente civilización y si la barbarie es realmente barbarie” (Fuentes, 1988:11). Se ve según la lente que se tenga.

Con lo dicho hasta aquí se puede concluir que en *El siglo de las luces* confluyen dos percepciones: la de Goya y la de Carpentier. Es el ‘pesimismo’ de lo humanamente sentido sobre lo humano lo que hace que la revolución, y el ideario que emerge de ella como iluminación casi divina de un cambio, se conviertan en una demostración más de todo el horror de que es capaz el hombre; del fracaso, nuevamente, de la razón:

A la destrucción caída del cielo, se añadía la consciente destrucción llevada por niños, mujeres y ancianos. Un humo negro, denso, sacado de abajo, de donde arden muchas cosas viejas y sucias, ponía penumbras repentinas, en pleno mediodía, sobre la ciudad supliciada. Y aquello, que era intolerable, imposible de soportar durante una hora, se prolongaba día y noche, en un estruendo perpetuo, donde el derrumbe se confundía con el grito, el crepitar de las fogaradas con el trueno a ras del suelo de lo que rodaba, topaba, rebotaba, pegando como ariete. Se vivía en el desastre y aunque su paroxismo pareciera alcanzado, el desastre se agrandaba de noticia en noticia. (Carpentier, 1981:122)

La relación entre pintura y literatura, entre lo que Carpentier describe en su obra y lo que Goya pinta, se va haciendo más fuerte. Resumamos algunas de las relaciones planteadas hasta aquí:

Las Luces en Goya	Las Luces en Carpentier
Las víctimas son protagonistas, no los grandes héroes	Víctor Hugues es héroe y antihéroe, no el héroe ideal sino un ser humano en el que se materializa la ambición
Hay un héroe colectivo: el pueblo	El héroe es el pueblo que sufre las consecuencias de "la guerra por la ilustración". Alegoría del fracaso mismo
Hay predominio del fanatismo y el terror	Se muestra al pueblo destrozado
Hace un monumento de un instante terrible	El narrador se detiene tanto en los cambios que se operan en los personajes, que éstos no son grandes héroes conocidos, como en los momentos más efímeros de una batalla librada por los monstruos de la razón
Muestra escenas temporales	Lo que pasó en las Antillas fue efímero, pero no menos importante que lo que pasó en Europa
Mirada pesimista de la naturaleza, pues nada tiene ésta de buena	Mirada pesimista del ideario revolucionario
Todo es retorno, la historia siempre es la misma, el mismo horror	Otro lugar (las Antillas), pero los acontecimientos son los mismos. La misma libertad que atropella lo que de libre tiene el hombre

Se muestra con lo anterior que es imposible llegar a cambios mesiánicos, que la tierra prometida por el dios de la Razón no es más que el fracaso de esa misma razón. El tiempo es, siempre, el mismo: siempre fracasa la revolución de la razón, pero sin ésta no habría toma de conciencia y sin la conciencia no habría revoluciones. *Siempre sucede*. Siempre, el jinete debajo del caballo, luchando por escapar, para que, al final, muera en manos del enemigo. Siempre sucede: un hombre que con una lluvia de palabras arrastra a la razón y a la sinrazón para hacer de la suya una marcha triunfal. Y ante la impotencia que produce este juego absurdo de mantener el control, no queda más que "combatir" la injusticia con injusticia: "Todo habitante que propagara falsos rumores, se mostrara enemigo de la Libertad o tratara de pasar la Basse-Terre, sería sumariamente ejecutado, incitándose a los buenos patriotas a la delación de cualquier infidente" (Carpentier, 1981:125). No es posible la diferencia porque "Siempre sucede", porque el hombre se está repitiendo en sus actos.

III. Para pensar menos una imagen de Goya y una palabra de Carpentier

El horror sublime se vuelve imagen poética, nuevamente un bello horror, a pesar de los lamentos de la Gracia. Un contemporáneo de Goya, Valdés

Leal, delata el dramatismo del artista y la expresividad en contraposición a los cánones clásicos de belleza, rasgos presentes en esa inclinación del artista por temas macabros y grotescos. Las pinturas de ambos, más las del primero que las del segundo, anunciarían el impresionismo y posteriormente el expresionismo, puesto que están cargadas de fuertes colores ocre y negros y oposiciones de luz y sombra bastante dramáticos. Para el caso de Valdés y Goya el encuentro es múltiple, pues no se trata sólo del “Negro horror de lo humano”, sino también de lo grotesco, de lo macabro, del horror.

En Goya no se trata de los heroicos clásicos, tampoco de un ser irreal o un rostro pueblerino. Los personajes de Goya son la víctima y el pueblo, la masa amorfa. Estos personajes están ahí, aun innominados, subterráneos, pues esperan ser reconstituídos por el espectador. A veces tienen nombre propio, pero esto es sólo un pretexto para decir el afecto por un ser real, por un ángel o un fantasma en la vida de Goya. Estas imágenes son re-creadas nuevamente por Carpentier en una suerte de juego en el que se mezclan imágenes de color e imágenes de palabras.

Estos mundos creados devienen, en Carpentier, mundos de lo doblemente real. No se trata de una simple tematización de unas obras del pintor, sino, más bien, del pintor en el interior de su pintura, de su pintura en el interior de las palabras, de éstas y aquéllas en el vientre de lo propiamente humano, como una germinación que empieza en las obras del pintor y continúa en las palabras del escritor.

En ambas expresiones del arte —pintura y literatura— hay un compromiso moral, un compromiso con la razón de la sinrazón que conquista locas revoluciones en la vida. Los rasgos del artista, la fuerza de su pincelada, la imposición de sus imágenes claro-oscuros, la tiniebla de sus lienzos, el poder de la luz en sus telas; las palabras que desnudan la tragedia del hombre, las imágenes de una guillotina que cae sobre un cuello negro-tropical que buscaba la libertad, las imágenes de intensa luz que se hace Caribe oscuro.

Nos encontramos aquí con un universo caótico en el que el arte ingresa y está, y del que emerge como una posibilidad de comprensión de la realidad a través del percepto (de esa sensación “congelada” en el tiempo, de ese eterno tiempo congelado). En esto Carpentier es consecuente, pues desnuda un tiempo eterno (un eterno presente), igual que los cuadros de Goya presentan la eternidad de un instante de horror.

En Goya el tema de la guerra es de suma importancia, y es a partir de él que el concepto mismo de la historia, visto desde el arte, cambia. A través de ese tema surge lo grotesco, lo goyesco. La visión del mundo (su manera de percibir la realidad) cambiaría radicalmente después de que, el 7 de marzo

de 1793, se declarara la guerra entre España y Francia. Esto fue determinante para su arte y le dio un giro importante. Vienen *Los desastres de la guerra*, 83 grabados en los que se retrata el horror, la infamia... la naturaleza humana. Posterior a esto, una de sus obras más importantes: *El 3 de mayo de 1808: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío* (Goya, 1975), obra que cambiaría la manera de pensar, desde la plástica, el concepto de guerra. Estas imágenes vuelven a tomar forma en *El siglo de las luces*, haciendo posible la comprensión del fracaso del ideario revolucionario.

La obra de Goya es una explosión de color, un subterráneo de emociones, el nido de un alma atormentada, el espejo de unos oídos sordos que se chupan como caracoles. Goya es mutación del color en palabra, de la palabra en imagen que arremete contra un sistema conservador.

La vaga noche recorre el taller silencioso de un sordo. Rondan su cabeza los monstruos de la razón. El músico crea imágenes con cada nota, el sordo palpita con cada sonido in-escuchado. La música recorre la piel del sordo, se hace cuerpo, palpito, ruido corporal. El músico hace de su mente un concierto visual. En él, amargado y sordo: Goya. En él, solitario y maravillado: Carpentier 

Bibliografía

- Alberti, Rafael (1989) *A la pintura*. Madrid, Alianza.
- Arcia, Jhon (2006) *La formación del espíritu científico y el desarrollo de la conciencia en la ciencia*. Manizales, Universidad de Manizales.
- Balzac, Honorato (1969) “La obra maestra desconocida”. En: *La comedia humana*. Barcelona, Lito Ediciones.
- Benveniste, Emile (1973) *Problemas de lingüística general*. Argentina, Siglo XXI.
- Carpentier, Alejo (1985) *Los pasos perdidos*. Madrid, Cátedra.
- Carpentier, Alejo (1984) *El siglo de las luces*. Bogotá, Oveja Negra.
- De Brand, Isabel (2006) “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: *Presente y Pasado, revista de historia* XI(21).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1994) *¿Qué es filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (1984) *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- Fuentes, Carlos (1988) “Alejo Carpentier”. En: *El siglo de las luces*. Venezuela, Ayacucho.
- Libsa (2001) *Diccionario de arte, pintores del siglo XIX*. Madrid, Libsa.
- Goya, Francisco (1975) *La obra pictórica completa de Goya*. Barcelona, Noguer.
- Nordström, Folke (1989) *Goya, Saturno y melancolía. Consideraciones sobre el arte de Goya*. Madrid, Visor.
- Pardo, José Luis (1996) *La intimidad*. Valencia, Pre-texto.
- Panofsky, Erwin (2001) *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza.
- Pérez Blasco, María del C. y Forilliere, Daniel M. (2006) “Museo virtual de Daniel y Carmen”. En: <http://www.museovirtual@museovirtual.org> (agosto de 2007).
- Rodríguez, Alexis (1982) *Lo barroco y lo real-maravilloso en la obra de Alejandro Carpentier*. México, Siglo XXI.