

Objetos de arte, écfrasis y regímenes escópicos en *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier

Works of Art, Ekphrasis and Scopic Regimes in *El siglo de las luces* (1962) by Alejo Carpentier

Carolina Toledo

IdIHCS-FaHCE. Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina

Contacto: ctoledo@fahce.unlp.edu.ar

<https://orcid.org/0000-0002-1494-1296>

RESUMEN

Los estudios críticos sobre la relevancia de las artes visuales en la novela *El siglo de las luces* (1962) de Alejo Carpentier se han concentrado, fundamentalmente, en el carácter emblemático que cobra la pintura en la estructura narrativa. Este trabajo recupera esas lecturas en clave alegórica y simbólica para indagar otros aspectos que problematizan las vinculaciones entre literatura, regímenes escópicos y praxis política. En este marco, se analiza la écfrasis de los objetos de arte en *El siglo de las luces* como procedimiento que articula una visión crítica, no solo sobre los fundamentos de la modernidad ilustrada y su impacto en América Latina, sino también sobre la noción de arte moderno forjada en Europa durante el siglo XVIII. El estudio de la écfrasis expone el cuestionamiento de dos principios que definen la categoría de arte moderno europeo: el principio de autonomía de la obra de arte y el del progreso de las formas artísticas en sintonía con un modelo de temporalidad lineal y evolutivo. Además, indaga en la concepción del arte como agente transformador de la episteme escópica (Brea, 2007) y la articulación entre arte y praxis política en el contexto de las neovanguardias latinoamericanas de los años sesenta. Finalmente, las filiaciones con los regímenes escópicos del barroco y de las vanguardias artísticas nos deriva hacia una lectura sobre la transposición imaginaria de la obra de arte en el desenlace de la novela, cuyo proceso de transformación va de la inestable figuración barroca a la desfiguración abstracta, imprimiendo un diálogo con las prácticas artísticas informalistas de posguerra.

Palabras clave: Narrativa cubana; Neovanguardia; Intermedialidad; Imagen; Arte y política.

ABSTRACT

Critical studies on the relevance of the visual arts in *El siglo de las luces* (1962) by Alejo Carpentier have concentrated mainly on the emblematic character of painting in the narrative structure. This article recovers these readings in an allegorical and symbolic key to investigate other aspects that problematise the links between literature, scopic regimes and political praxis. Within this framework, we analyse the ekphrasis of the works of art present in *El siglo de las luces* as a device that combines a critical vision, not only the grounds of Enlightenment Modernity and their impact on Latin America, but also of the concept of modern art formulated in Europe during the eighteenth century. The study of ekphrasis exposes the questioning of two principles that define the category of modern European art: the principle of the autonomy of the work of art and that of the progress of artistic forms in tune with a linear and evolutionary model of temporality. Furthermore, the work explores the conception of art as an agent of transformation in scopic episteme (Brea, 2007) and the articulation between art and political praxis in the context of the Latin American neo-avant-gardes of the 1960s. Finally, the affiliations with the scopic regimes of the baroque and the artistic avant-gardes lead us to a reading of the imaginary transposition of the work of art in the denouement of the novel, whose transformation process goes from unstable baroque figuration to abstract disfigurement, imprinting a dialogue with post-war informalist artistic practices.

Keywords: Cuban Narrative; Neo-Avant-Garde; Intermediality; Image; Art and Politics.

1. Introducción

En numerosos comentarios y entrevistas, realizados durante fines de los años cuarenta e inicios de los cincuenta del siglo XX, Alejo Carpentier (1904-1980) definía cuál era, desde su perspectiva, la tarea primordial del escritor latinoamericano. El autor observaba que esta debía concentrarse en “revelar”, “mostrar” y “fijar lo que le rodea”¹. En dicho marco, el escritor cubano insistía en la necesidad de hacer visible “ese mundo aún tan *mal descrito y mal conocido* que es la América del Sur, la América Latina” (Carpentier, 1985c, p. 79; énfasis agregado). Descripción y conocimiento —éfrasis y episteme— componen, de este modo, un entramado a partir del cual el discurso novelístico se asumió como instrumento privilegiado de conocimiento y el *ut pictura poesis* como uno de los procedimientos más productivos hacia fines de los años cincuenta². Este trabajo indaga los modos en que la éfrasis de los objetos de arte y las diferentes dimensiones del tópico clásico *ut pictura poesis*, en *El siglo de las luces* (1985a [1962]), tienden a la reconfiguración de los regímenes perceptivos y representativos sobre lo americano, a partir de la figura de la diferencia.

Para Alejo Carpentier, la representación literaria de América Latina continuaba siendo, en los años cincuenta y sesenta, después del auge de la literatura nativista y regionalista, una asignatura a resolver. El clima de posguerra y el triunfo de la Revolución cubana acentuaron la experiencia latinoamericana de una modernidad desfasada y descentrada, estableciendo nuevas relaciones con las ideas de origen, de progreso y de tradición. El género novelístico otorgaba, para Carpentier, la posibilidad de gestar un nuevo discurso desde donde indagar y hacer visible la “diferencia” de lo latinoamericano respecto de la tradición occidental a partir de una escritura fuera del archivo (Ortega, 1991). En tal sentido, la novela carpenteriana se proponía llevar a cabo una intervención en la episteme escópica, “la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible” (Brea, 2007, p. 146) y, para lograrlo, sostenía que el novelista debía ser capaz de contemplar lo propio y lo universal con “ojos nuevos”, con “ojos de latinoamericano” (Carpentier, 1985c, p. 56)³.

El objetivo de universalizar lo local, de desprovincializar y “desexotizar” lo americano y, en particular, lo caribeño, implicaba, en *El siglo de las luces*, un distanciamiento y una reconstitución basados en

un cambio de enfoque. La novela brinda una nueva perspectiva sobre el Siglo de las Luces y la Revolución francesa al focalizar sus repercusiones en el ámbito del Caribe. El origen del relato se vincula, entonces, con la necesidad de narrar aquello que la Historia no había narrado; para ello era preciso “desviar la mirada”, como se señala expresamente en la nota final de la novela, “Acerca de la historicidad de Víctor Hugues”:

Como Víctor Hugues ha sido casi ignorado por la historia de la Revolución Francesa —harto atareada en describir los acontecimientos ocurridos en Europa, desde los días de la Convención hasta el 18 Brumario, *para desviar la mirada hacia el ámbito remoto del Caribe*—, el autor de este libro cree útil hacer algunas aclaraciones acerca de la historicidad del personaje. (Carpentier, 1985a [1962], p. 415; énfasis agregado)

El programa estético-ideológico del escritor cubano se vinculaba, por lo tanto, a la reconfiguración del régimen escópico, entendido como “un particular orden de dominio visual que describe lo que puede ser visto y lo que no” (Castillo, 2020, p. 15). En tal sentido, la función del arte como acto de “revelación” implicaba visibilizar lo no visible —una intervención en las formaciones escópicas e imaginarias— y suponía un particular trabajo de selección sobre el archivo de la tradición. En este marco, la relación de la literatura y otras artes, en particular, la esfera de las artes visuales, cobró singular relevancia en la narrativa carpenteriana desde los años sesenta, pues constituía un campo de reflexión sobre las prácticas artísticas, la experiencia de la mirada y la relación dialéctica entre el observador y los objetos de arte, aspectos vinculados a la estetización de la praxis política.

En el próximo apartado, indagamos la éfrasis de objetos de arte en *El siglo de las luces* (1985a [1962]), donde las dimensiones que desbordan la esfera estrictamente estética remiten, fundamentalmente, a develar el entramado sensible al que pertenecen este tipo de objetos: los procesos de producción y consumo, de circulación e intercambio y de mecanismos de institucionalización fijados por los centros metropolitanos.

2. Los objetos de arte y el anacronismo de las imágenes

Al inicio de *El siglo de las luces* (1985a [1962]), novela situada en el tránsito entre dos siglos —finales del siglo

XVIII y principios del XIX— se ilustra una Habana provinciana, sumida en el retraso cultural, una “urbe indiferente y sin alma, ajena a todo lo que fuese arte o poesía, entregada al negocio y a la fealdad” (Carpentier, 1985a [1962], p. 100). La obra comienza con el regreso de Carlos a la casa familiar después de la muerte del padre, recinto que exhibe, de manera emblemática, las huellas del caos y del abandono. Sin embargo, la ausencia y el despojo se compensan con una excesiva presencia de objetos que pueblan la vieja casona, un profuso inventario de cosas situadas ante la mirada: productos de almacén, instrumentos musicales, muebles, tapices, libros, artefactos científicos, juguetes, obras de arte. La proliferante descripción de objetos suntuosos y mercancías —dominante en esta primera representación del espacio doméstico— se vincula al afincamiento de una alta burguesía habanera orientada al comercio y al consumo de productos de lujo derivados del impacto provocado por la revolución industrial y la expansión económica en “aquel mundo de cosas viajadas por tantos rumbos oceánicos” (Carpentier, 1985a [1962], p. 98)⁴.

La alternancia entre las imágenes de las ruinas y el despojo, por un lado, y las imágenes de la abundancia material, por otro, forma parte de una dialéctica constante entre vacío y presencia, fugacidad y permanencia, transformación y conservación. Estas relaciones se articulan en diferentes planos narrativos y simbólicos: desde las connotaciones sobre el ser y la nada pertenecientes al código cabalístico e introducido por el epígrafe inicial del *Zohar* (“Las palabras no caen en el vacío”) hasta el claroscuro barroco y su espejeante juego de luces y sombras (en Carpenter, 1985d [1953], p. 85)⁵. La pintura tiene un papel central en ese espacio abigarrado de la casa familiar:

Algunos cuadros, sin embargo, dignificaban los testeros ensombrecidos por manchas de humedad, aunque con el revuelco de asuntos y escuelas debido al azar de un embargo que había traído a la casa, sin elección posible, las piezas invendidas de una colección puesta a subasta. Acaso lo quedado tuviese algún valor, fuese obra de maestros y no de copistas; pero era imposible determinarlo, en esta ciudad de comerciantes, por falta de peritos en tasar lo moderno o reconocer el gran estilo antiguo bajo las resquebrajaduras de una tela maltratada. (Carpentier, 1985a [1962], p. 94)

En este pasaje efrástico se subraya la condición de mercancía de los objetos de arte —al igual que otro tipo de objetos del almacén paterno— ya que proceden del intercambio económico a través de la práctica de la subasta y del comercio de bienes transatlánticos. Aquí observamos que la écfrasis expone una noción de arte estrechamente vinculada a las condiciones de enunciación y el contexto socioeconómico en el que se inscribe la obra. Esta no se define de acuerdo con rasgos estrictamente estilísticos, ni desde la preeminencia de la forma sobre la función —característica fundamental del régimen de autonomía del arte: “su intento de segregar la forma estética de determinaciones fácticas, sus contenidos históricos y sus vínculos éticos” (Escobar, 2021, p. 215)—, sino que su definición está sujeta a factores extraartísticos que determinan su valor en el mercado de bienes simbólicos⁶.

La indeterminación y la ambigüedad sobre la valoración de los cuadros —trazada por los adverbios y conjunciones adverbiales— subraya la suspensión de los valores estéticos debido a la condición periférica y desfasada del ambiente cultural de la isla, la “falta de peritos en tasar lo moderno”. De este modo, el desplazamiento desde la metrópoli hacia un nuevo ámbito de circulación definido por su condición de colonialidad —el hispanoamericano— erosiona uno de los pilares fundamentales del modelo de arte moderno: la firma de autor como fuente de autenticidad y de originalidad de la obra. En tal sentido, el carácter anónimo o desconocido de las obras de arte problematiza el tema del origen, un asunto central de la escritura carpenteriana desde *Los pasos perdidos* (1985d [1953]), que enlaza con la concepción de lo latinoamericano como remedo o copia de lo europeo. Se trata de obras o “reproducciones” de obras cuyo origen es incierto y cuya fuente siempre está ausente, borrada o tachada (González Echevarría, 2004)⁷. En el inicio del siguiente pasaje se reanuda el tema vinculado, en este caso, con el problema de la imitación y la copia:

Más allá de una *Degollación de Inocentes* que bien podría ser de un discípulo de Berruguete, y de un *San Dionisio* que bien podría ser de un imitador de Ribera, se abría el asoleado jardín con arlequines enmascarados que encantaba a Sofía, aunque Carlos estimara que los artistas de comienzo 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, 1985a [1962], pp. 94-95)

La écfrasis citada expone, además, una suerte de galería visual a partir de la cual se articula una compleja trama que involucra al pasado y al futuro en un mismo plano temporal que es el presente de la diégesis. En este pasaje, la mirada se desplaza en dos planos sucesivos pero que se irán alternando. En primer término, la locución adverbial “Más allá de” introduce las visiones del horror y la crueldad contenidas en las primeras obras mencionadas, la *Degollación de Inocentes* y *San Dionisio*, cuyas series iconográficas cobraron gran popularidad desde la Edad Media hasta el siglo XVIII. Dicho repertorio plástico introduce, por un lado, el eje del pasado, pues son obras compuestas cronológicamente entre los siglos XV y mediados del XVIII, es decir, ubicadas temporalmente con anterioridad respecto de los hechos narrados; pero, además, estas imágenes se proyectan como una prolepsis alegórica en tanto los motivos principales de estos cuadros se corresponden con la violencia, la tortura y las decapitaciones, acciones que irán cobrando visibilidad y protagonismo en los capítulos subsiguientes. De este modo, la écfrasis introduce los primeros indicios acerca de la perspectiva crítica sobre la Historia y la impugnación de la visión sobre el “siglo de las luces” como el siglo del imperio de la razón (Ortega, 1972). La función premonitoria y alegórica señalada frecuentemente por la crítica actúa en línea con la evocación de las imágenes del horror presente desde los epígrafes que corresponden a los grabados de la serie *Los desastres de la guerra* (1808-1812) y el óleo *El 3 de mayo en Madrid* o *Los fusilamientos* (ambos de 1814) de Francisco de Goya.

La referencia a otro plano espacial presidido por la frase “se abría el soleado jardín” introduce un

catálogo de obras perteneciente a un período del arte que puede corresponder tanto al repertorio visual del siglo XVIII como al de la primera mitad del siglo XX. Por un lado, la mención al cuadro predilecto de Sofía puede evocar tanto las composiciones galantes y ensoñadoras de Antoine Watteau como a los arlequines de Pablo Picasso⁸. La consideración de Carlos (“los artistas de comienzo de este siglo”) acentúa la ambigüedad de la referencia temporal, como ha señalado Steve Wakefield (2004) en el análisis de este pasaje de la novela. En la misma línea, la referencia a los cuadros “sin asunto” mencionados posteriormente por Carlos (“varios cuadros sin asunto, colgados en el vestíbulo —olla, pipa, frutero, clarinete descansando junto a un papel de música...—”) alude, probablemente, a algunas naturalezas muertas del cubismo sintético de Juan Gris, Pablo Picasso y Georges Braque.

Asimismo, la afición de Esteban por lo imaginario puede atribuirse tanto a la pintura fantástica y surrealista del siglo XVIII como a ciertos cuadros pertenecientes al siglo XX: en cuanto al primero (“un hombre-árbol, con dedos que le retoñaban”) podría tratarse del que se considera un autorretrato del pintor Hieronymus Bosch, el Bosco, en *El jardín de las delicias* o de los hombres-árboles de Max Ernst y del cubano Wifredo Lam⁹. El segundo ejemplo tiene un referente extratextual ineludiblemente más cercano al lector contemporáneo: los óleos de Salvador Dalí como *El gabinete antropomórfico* (1936), *Jirafa en llamas* (1936) o la escultura *La Vénus à tiroirs* (1936). Por lo tanto, ese orden espacial está invertido con relación al orden temporal, pues el “más allá” espacial es un “más acá” en la línea temporal, operación que expone el juego de inversiones con respecto a la construcción del marco temporal de la novela.

La alteración cronológica impuesta por esta serie de anacronismos instaura una ambigüedad que se extiende, como hemos indicado, a otras dimensiones del material pictórico como la ausencia sobre la referencia autoral de las composiciones, su datación o su procedencia¹⁰. Pero tanto la ambigüedad como el anacronismo no derivan únicamente de ese montaje dialéctico producto de la disposición ecrástica; antes bien, ambas coordinadas constituyen propiedades intrínsecas de las imágenes. En palabras de Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2018), las imágenes artísticas son “objetos temporalmente impuros, complejos

y sobredeterminados” que poseen una enorme plasticidad y constituyen en sí mismas una constelación de tiempos diversos (2018, p. 46). De este modo, el anacronismo sería así, en una primera aproximación, “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (pp. 38-39). Las nuevas disposiciones de las imágenes artísticas junto a la concepción de la imagen como umbral que reconfigura la experiencia de la temporalidad y desde la cual es posible establecer una nueva cronología, nos conduce a indagar, en el próximo apartado, cuáles son los regímenes escópicos y los modos de mirar presentes en la obra.

3. Arte, régimen escópico y revolución

Desde el inicio de *El siglo de las luces*, la literatura, el teatro y los objetos de arte abren escenarios que expanden los límites de lo real dentro del espacio opresivo de la casa familiar, en esa “urbe ultramarina, ínsula dentro de una ínsula, con barreras de océano cerradas sobre toda aventura posible” (Carpentier, 1985a [1962], p. 91). El arte se presenta como vía de evasión y apertura hacia lo imaginario, definiendo inclinaciones, gustos y anhelos de los personajes. *El siglo de las luces* como novela de formación, *bildungsroman* de Sofía y de Esteban, privilegia la educación estética en su filiación romántica, en tanto constituye un medio de formación de los sujetos que contiene la promesa de la emancipación. El asunto cobra carácter emblemático en el episodio donde se narra la contemplación de la obra admirada por Esteban: el cuadro *Explosión en una catedral*:

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, con la automática insistencia que puede

llevarnos a repetir un juego de palabras que no tiene gracia, ni hace reír a nadie, durante años, en las mismas circunstancias). (Carpentier, 1985a [1962], p. 95)

La referencia plástica corresponde a un cuadro compuesto por François de Nomé, pintor barroco del siglo XVII, quien trabajó juntamente con Didier Barra bajo el seudónimo de Monsú Desiderio. Los estudios críticos sobre la novela se han enfocado en el análisis de la *mise en abîme*, la función metanarrativa y premonitoria que cobran la pintura de Goya y el cuadro de Monsú Desiderio en la estructura de *El siglo de las luces*¹¹. Sin dejar de reconocer la relevancia de la lectura en clave simbólica y alegórica, enfoque predominante en la literatura crítica hasta el momento, nos interesa analizar otros aspectos que problematizan los vínculos entre arte, régimen escópico y praxis política.

Consideramos que, en *El siglo de las luces*, las obras de arte se presentan como imágenes con capacidad de agencia (Castillo, 2020; Mitchell, 2017) como objetos que miran, hablan y, de este modo, preanuncian los eventos que se sucederán a lo largo de la obra: catástrofes familiares, sociales y, sobre todo, las profundas transformaciones individuales experimentadas por los personajes. Por lo tanto, la relevancia de estos materiales visuales revela, además, la centralidad de los actos estéticos como “configuraciones de la experiencia, que dan cabida a modos nuevos del sentir e inducen formas nuevas de la subjetividad política” (Rancière, 2009, p. 5).

Carpentier ha sostenido, en diversos comentarios y entrevistas sobre la novela, que el personaje de Esteban encarna al intelectual idealista cuyo entusiasmo por el incipiente movimiento revolucionario se contradice con su voluntad de saber y su anhelo de trascendencia; mientras que Sofía, su prima, representaba la praxis revolucionaria. En el inicio de su historia, el impacto provocado en cada uno de los personajes por la visión catastrófica del cuadro *Explosión en una catedral* ya establece los primeros contrastes: en Sofía produce fascinación, exasperación y desagrado; en Esteban, atracción y aturdimiento. En ambos casos, la experiencia estética atraviesa la percepción y la conciencia de los personajes configurando posiciones críticas y marcos de acción emancipadores. Otro ejemplo del impacto subjetivo provocado por el arte se observa en el inicio del subcapítulo VI:

Sofía sentíase ajena, sacada de sí misma, como situada en el umbral de una época de transformaciones. Ciertas tardes tenía la impresión de que la luz, más llevada hacia esto que hacia aquello, daba una nueva personalidad a las cosas. Salía un Cristo de las sombras para mirarla con ojos tristes. Un objeto, hasta entonces inadvertido, pregonaba la delicada calidad de su artesanía. Dibujábase un velero en la madera veteada de esa cómoda. Tal cuadro hablaba otro idioma, con esa figura que, repentinamente, parecía como restaurada; con esos arlequines menos metidos en el follaje de sus parques, 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. (Carpentier, 1985a [1962], p. 124)

Esta instancia es fundamental en el itinerario del personaje; pues la relación dialéctica entre Sofía y los objetos artísticos trama una serie de dislocaciones y desplazamientos subjetivos que van en línea con la caída de los esquemas establecidos por la norma social: la ruptura con la tradición, el abandono de un destino religioso, el despertar de la sexualidad y el compromiso final con los acontecimientos políticos.

En dicho pasaje, la construcción de la mirada es esencialmente moderna y vanguardista: por un lado, se recurre al modelo impresionista con la referencia a las fluctuaciones lumínicas en la visión de los objetos y la centralidad de las impresiones visuales y, por otro, al surrealista con la mención a las figuras contempladas en la madera veteada. El impresionismo fue valorado por José Martí con palabras que resuenan en este pasaje y que Carpentier reprodujo en una crónica de 1953, “Martí y los impresionistas”:

Quiéren reproducir los objetos con el ropaje flotante y tornasolado con que la luz fugaz los enciende y reviste. Quiéren copiar las cosas, no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz. (Carpentier, 1993, p. 60)

Por otra parte, la óptica surrealista se introduce a través de la referencia a las figuras en la madera veteada que remite a los célebres dibujos de la *L'Histoire naturelle* de Max Ernst quien, en 1926, había publicado una serie de imágenes realizadas sobre distintos trozos de

madera con la técnica del *frottage*. Efectivamente, la presencia del surrealismo en la novela se vincula con la revalorización que de las vanguardias realizó Carpentier a mediados de los años cincuenta y sesenta, expuesta también en otros textos de la época, entre ellos, una crónica dedicada a Ernst y titulada “Un pintor poeta” (1956)¹².

Hasta aquí, el repertorio de imágenes introduce, preeminentemente, dos matrices críticas de la perspectiva escópica de la modernidad: el barroco y las primeras vanguardias artísticas. Ambos regímenes visuales —caracterizados por transformar los marcos de visión, de interpretación y de sensibilidad dominantes— tendieron a la desrealización del campo óptico y a la problematización de las imágenes y del campo de la visión¹³. Narrar el siglo del imperio de la Razón y la universalización de los ideales de la Revolución francesa desde los márgenes requiere de un archivo visual y escriturario descentrado. En este marco, el contraste en el itinerario final de Esteban y Sofía se encuentra vinculado esquemáticamente a sus filiaciones estéticas: Esteban, quien representa al intelectual idealista, permanece capturado por la *illusio* de la obra barroca de Monsú Desiderio hasta el momento en el cual, ya decepcionado por las consecuencias del proceso revolucionario, descifra el código de la alegoría y emprende la destrucción del cuadro. Por su parte, Sofía asume, desde el inicio, el gesto crítico del orden de la representación propio de las vanguardias y la vinculación entre arte y vida; pero, a diferencia de su primo, su personaje exhibirá una mayor plasticidad en relación con sus afinidades artísticas, las cuales responden al gusto estético del siglo XVIII europeo: desde la ópera y el teatro a la literatura romántica francesa e inglesa; de la pintura del último rococó a la escultura y la pintura neoclásica de tema histórico gestada en el marco de la Revolución francesa.

Este último aspecto se desarrolla al inicio del quinto capítulo de la novela. Después de haber presenciado, en París, el “Teatro de la Revolución” y, en las Antillas, la distancia entre las ideas y la praxis revolucionaria, Esteban regresa a la casa de La Habana donde su prima se ha casado con Jorge y Carlos permanece al cuidado del comercio familiar. Esteban reconstruye las imágenes evocadas en su memoria re-descubriendo los objetos de arte, que adquieren un nuevo relieve y una nueva voz:

Ya empezaban a hablar algunos objetos. Regresaron al salón, pasando por el vestíbulo de las pinturas. Seguían los arlequines animando sus carnavales y viajes a Citea; siempre intemporales y hermosas lucían las naturalezas muertas de ollas, fruteros, dos manzanas, un trozo de pan, un ajo puerro, de algún imitador de Chardin, junto al cuadro de la plaza monumental y desierta, que mucho tenía por la factura “sin aire” —sin espesores de atmósfera— del estilo de Jean Antoine Caron. En su sitio permanecían los personajes fantásticos de Hogart, conduciendo a la *Decapitación de San Dionisio*, cuyos colores parecían haber cobrado un extraordinario relumbramiento, en vez de apagarse en los resplandores del trópico. “Lo restauramos y barnizamos hace poco”, dijo Sofía. “Ya lo veo —dijo Esteban—. Parece que la sangre estuviese fresca”. (Carpentier, 1985a [1962], p. 321)

Esta nueva écfrasis sobre los cuadros familiares destaca los desplazamientos y transformaciones que los acontecimientos sociales y políticos han provocado en los protagonistas, fundamentalmente en la reconfiguración de los espacios materiales y simbólicos que ocupan. El lugar otorgado a las imágenes del arte y a la experiencia estética en la novela trasluce el debate crítico producido en el campo intelectual y artístico latinoamericano durante los años sesenta, época en la que se profundizó la discusión en torno a la estetización de la política y la politización de la estética. En su libro *Sobre políticas estéticas* (2005), Rancière señala:

Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta repartición de espacios y de tiempos; de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje, constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible. La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible; en introducir sujetos y objetos nuevos; en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos. Este proceso de creación de disensos constituye una estética de la política, que no tiene nada que ver con las formas de la puesta en escena del poder y de la movilización de las masas designados por Walter Benjamin como “estetización de la política”. (2005, p. 15)

La novela problematiza las vinculaciones entre arte y política en el marco de una revolución cuyos principios éticos y preceptos estéticos son puestos en entredicho¹⁴. Los nuevos cuadros adquiridos por Sofía durante la ausencia de su primo pertenecen a la pintura neoclásica, estilo que precedió a la Revolución francesa, afirmado y difundido ampliamente, desde 1750, en función de sus ideales didácticos e ideológicos (Starobinski, 1988):

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, 1985a [1962], p. 321)

Las actitudes de ambos personajes ante la pintura y ante el curso de los acontecimientos son nuevamente contrastantes. Mientras Esteban, desencantado con la revolución por la distancia entre el discurso y los hechos, rechaza la iconografía revolucionaria por considerarla un mero recurso propagandístico, Sofía la adopta y adhiere a su imperativo ético acusándolo de tener “una visión parcial y limitada de los hechos, visión alterada a veces por la proximidad de nimias ridiculeces” (Carpentier, 1985a [1962], p. 331). De este modo, la pintura neoclásica de origen francés vehiculiza una mirada que exalta la figura individual de personajes heroicos entregados a la causa revolucionaria; esta visión contrasta con la óptica goyesca desplegada hacia el final de la novela donde, además de una mirada crítica sobre la guerra prevalece la figura de las masas populares. Sofía solo caerá en el desencanto una vez que emprenda su viaje a Cayena para reunirse con Víctor y presencie el restablecimiento de la esclavitud en las colonias francesas de América con la promulgación de la Ley del 30 Floreal del año X. Pero aun ante tal develamiento del “espectáculo de la revolución”, la confianza de Sofía en la posibilidad de emancipación y en la potencia mnemónica de las imágenes no declinará. De allí que, antes de huir desde Cayena hacia Burdeos abandonando a Víctor Hugo en las Antillas, Sofía reafirme su creencia en la

pervivencia de las imágenes: “Ahora sé lo que debe rechazarse y lo que debe aceptarse”, declara al anunciar a Víctor su decisión “¿Así que eso es todo? —preguntó todavía el hombre— ¿No nos queda nada?”. “Sí. Algunas imágenes —respondió Sofía” (Carpentier, 1985a, p. 402). La respuesta resulta enigmática en el marco de la despedida; pero es del todo consecuente con el destino que toman las imágenes al finalizar la novela: las imágenes serán promesa de duración, promesa de permanencia ante el paso del tiempo, promesa de memoria.

Como señalamos desde el inicio, la novela visibiliza aquello que ha permanecido oculto en la escena principal de la Revolución francesa: sus repercusiones devastadoras en la zona del Caribe, así como el impacto en las revoluciones independentistas hispanoamericanas. En este marco, lo visible —y lo decible— depende de la constitución de un *locus* determinado por la episteme escópica. Visión y ceguera se proyectan, entonces, como términos alternativos y relativos respecto de ese *locus* de enunciación. Un ejemplo ilustrativo se observa cuando Víctor y Ogé revelan a los jóvenes sus propósitos revolucionarios y el narrador señala: “Esteban, de pronto, tenía la impresión de haber vivido como un ciego, al margen de las más apasionantes realidades, sin ver lo único que mereciera la pena de ser mirado en esta época” (Carpentier, 1985a [1962], p. 148). La episteme escópica depende, así, del juego de proximidades y lejanías, acercamientos y distanciamientos: si estar al margen implicaba la obturación de todo posible ver y conocer, el desplazamiento hacia el centro de la escena —una vez que Esteban se traslada a París de los inicios de la Revolución francesa— descubre la condición artificiosa e irreal de los marcos de la representación.

Ya hemos señalado la concepción carpenteriana del arte como acto de revelación, de desocultación, cuya potencia es la de ver más allá de lo que es visto. José Luis Brea (2010) vincula este imperativo a una concepción heideggeriana del arte que se encuentra en el centro del programa estético de las vanguardias desde Duchamp. En *El siglo de las luces* esta operación se concreta en dos movimientos: por un lado, la inversión de los términos “exótico” y “pintoresco”, ambos índices de la relación asimétrica distribuida entre lo americano y lo europeo. Por ejemplo, en el subcapítulo XII, emergen estas nociones como claves para representar el sitio desplazado de la mirada:

[...] tenía la impresión de hallarse en un ambiente exótico —ésa era la palabra— de un exotismo mucho más pintoresco que el de sus tierras de palmeras y azúcares, donde había crecido sin pensar que lo visto siempre pudiera resultar exótico para nadie. (Carpentier, 1985a [1962], p. 169)

Por otro lado, las figuras del teatro, el desfile y el decorado que actualizan el tópico barroco del *theatrum mundi* al momento en el que Esteban arriba a París, unido al —también barroco— tópico del desengaño:

Más que una revolución, parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución, en una metáfora de la revolución —revolución hecha en otra parte, centrada sobre polos ocultos, elaborada en soterrados concilios, invisibles para los ansiosos de saberlo todo. (Carpentier, 1985a [1962], p. 170)

La imposibilidad de fijar un sentido a los nuevos acontecimientos se presenta como ceguera o como escucha parcializada:

No valía la pena haber venido de tan lejos a ver una Revolución para no ver la Revolución; para quedar en el oyente que escucha, desde un parque cercano, los fortísimos que cunden de un teatro de ópera a donde no se ha podido entrar. (Carpentier, 1985a [1962], p. 183)

Las diversas modalidades del espectáculo y de la teatralidad, nociones centrales en las primeras críticas de arte de Alejo Carpentier, redefinen los límites entre espectador y productor. Este cuestionamiento sobre los lugares tradicionales otorgados al espectador y al productor deriva en una revisión de las relaciones entre el mirar y el actuar, no como instancias excluyentes sino como formas que se disputan su capacidad emancipatoria.

En la novela, Sofía trasciende el lugar otorgado tradicionalmente al sujeto femenino logrando vincular “saber intuitivo” y praxis política. Carpentier explica su interés en este tema en diferentes entrevistas, luego de publicar su novela, donde establece distinciones entre los personajes de Sofía y Esteban:

Esteban, que es el intelectual que razona, a partir del momento en que la Revolución Francesa no corresponde a la idea que se había forjado de ella, empieza a no comprender. Su prima Sofía, una *mujer* —no se llama Sofía por casualidad, recordemos la etimología del nombre— es

quien, con su alegre saber, con su conocimiento intuitivo, traduce la *praxis* colectiva. (Carpentier, 1985c, p. 70) [énfasis del original]

En otra oportunidad expresa: “Un personaje mucho más sencillo y que me ha costado mayor esfuerzo situar es el de su prima Sofía. Ella representa lo que podríamos llamar la *praxis*. Es una mujer que analiza menos, pero que entiende lo que ocurre” (Carpentier, 1985c, p. 65). La dicotomía planteada entre el saber racional e idealista, por parte de Esteban, y el intuitivo y empírico, por parte de Sofía, está codificada, como hemos intentado señalar, en las imágenes artísticas que circulan en la novela y en las posiciones alternativas que van asumiendo como actores y espectadores¹⁵.

4. La apertura de la imagen y el pasaje a la desfiguración

La filiación barroca y vanguardista nos deriva hacia una lectura sobre las transformaciones operadas en la transposición imaginaria de la obra de arte dentro de la novela. La obra barroca de Monsú Desiderio se encuentra actualmente en el *Fitzwilliam Museum* de Cambridge y lleva como título *King Asa of Judah Destroying of Idols* o *King Asa of Judah Destroying Priapus statue* (c. 1620). Pero el título atribuido al óleo admirado por Esteban nos remite a otro lienzo contemporáneo a la composición de la novela de Carpentier: el cuadro del artista alemán, Max Ernst (Brühl, Colonia, 1891-París, 1976), también titulado *Explosion dans une cathédrale* (1960)¹⁶.

La figura de Monsú Desiderio permaneció en el olvido durante los siglos XVIII y XIX, y fue redescubierta a principios del siglo XX, particularmente por parte del surrealismo francés¹⁷. Sin embargo, la publicación de la novela fue en 1962, dos años después de la composición de Max Ernst¹⁸. La vinculación con la obra del artista alemán no se aloja solo en la coincidencia del título, *Explosión en una catedral* sino, fundamentalmente, en la revalorización de la óptica surrealista y en la filiación con el abstraccionismo visible en el proceso de desfiguración que sufre el cuadro, ya trasladado a la mansión madrileña, al culminar la novela. Acosado por la guardia cubana, en el subcapítulo XLI, Esteban provoca una rotura a la tela:

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 esa pintura”. Y agarrando un taburete, lo arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo. (Carpentier, 1985a [1962], p. 364)

Más adelante, en el subcapítulo XLVIII, se menciona la defectuosa reparación del desgarramiento al cuadro barroco:

Sus ojos acababan de tropezarse con un cuadro que hartamente conocía. Era el que representaba cierta *Explosión en una catedral*, ahora deficientemente curado de la ancha herida que se le hiciera un día, por medio de pegamentos que demasiado arrugaban la tela en el sitio de las roturas. (Carpentier, 1985a [1962], p. 406)

La escena inicia la exposición de una “escenografía exutoria” diseñada mediante las imágenes de la sangre, la violencia y la descomposición evocadas por la iconografía goyesca de las descripciones finales. La obra concluye en las calles de Madrid el 2 de mayo de 1808, con la participación y muerte de Esteban y Sofía en el inicio de los levantamientos contra Napoleón y el preludio de las guerras de independencia latinoamericanas. Pero el desgarramiento es también imagen simbólica de la herida histórica provocada por la reciente experiencia de la segunda posguerra europea y de la guerra civil española, que había conducido a Max Ernst y a otros surrealistas hacia Norteamérica, en 1941, y que había sellado también el retorno de Carpentier al continente americano.

En la escena final se reinserta la imagen del cuadro barroco de Monsú Desiderio, exhibiendo un proceso de desfiguración que evoca la desintegración de los ideales presente en la producción ernstiana de la época de posguerra y, particularmente, la serie de cuadros a la que pertenece *Explosion dans une cathédrale*¹⁹:

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. (Carpentier, 1985a [1962], p. 41) [énfasis añadido]

Estas últimas imágenes reafirman el lazo con el abstraccionismo ernstiano, aspecto sugerido, como ya indicamos, en el título de la obra; pero también subrayado por la mancha y esa desfiguración final de las figuras, producto, en ambos casos, del estallido y la violencia histórica.

Efectivamente, las reflexiones en torno al informalismo y el arte abstracto se encuentran con frecuencia en las críticas de arte carpenterianas de los años cincuenta y sesenta, especialmente en el contexto de las discusiones que se daban por aquellos años en el ámbito artístico de Caracas. Los artículos de *El Nacional* dan cuenta de un profundo interés de Carpentier por valorar diversas manifestaciones del arte abstracto: desde la arquitectura moderna iniciada con Frank Lloyd Wright al neoplasticismo de Piet Mondrian, la escultura cinética de Alexander Calder y la pintura abstracta venezolana de los cincuenta, como la obra de Mateo Manaure.

Uno de los aspectos fundamentales que emergen de las observaciones de Carpentier sobre el arte abstracto es que representa una ruptura del régimen escópico clásico desde el Renacimiento. En un artículo titulado “El fin de la arquitectura clásica”, publicado el 24 de julio de 1952, en *El Nacional*, reflexionaba acerca de la desaparición total de los órdenes clásicos en la arquitectura moderna. Allí repasa diferentes estilos que reviven los elementos arquitectónicos de Grecia y Roma desde el *Quattrocento*, destacando: “Ocurre, simplemente, que el Renacimiento ha durado cinco siglos. Que se ha prolongado hasta fines del XIX. Y que ahora es cuando estamos saliendo de él” (Carpentier, 1993, p. 40). Ante esto concluye:

Hay, pues, un ciclo que se ha cerrado; algo que está cambiando en el mundo, con la pintura no figurativa, el regreso al espíritu artesanal, la arquitectura ignorante ya de los órdenes clásicos. Y el ciclo que se ha cerrado es el de la gran cultura renacentista. (Carpentier, 1993, p. 40)

Por lo tanto, el desenlace de la novela, cuya imagen emblemática participa de la disolución de las formas consignadas en la ruptura de los regímenes visuales,

traduce las transformaciones del *sensorium* (Rancière, 2005) de la época de posguerra, al filo de la segunda mitad del siglo XX.

5. Algunas conclusiones

Además de la lectura alegórica y emblemática realizada por gran parte de la crítica hasta el momento, observamos que, en *El siglo de las luces*, el *ut pictura poesis* establece diálogos fecundos con la neovanguardia artística de los años sesenta al indagar el lugar del espectador, la relación entre arte y política, y las reflexiones acerca de los modos de circulación de las imágenes. El análisis de la éfrasis de los objetos de arte en la novela revela la problematización del estatuto de la obra de arte y de las categorías para referirlo; al mismo tiempo, subraya el régimen de asimetría inherente a la condición de colonialidad hispanoamericana.

En la primera parte de la novela, la éfrasis de los objetos de arte diagrama un espacio imaginario en el cual las imágenes artísticas se encuentran, a la vez, enlazadas y desligadas de las condiciones que definieron sus primeros usos, sus sentidos habituales y sus trayectos discursivos. Por ello, una de las funciones del *ut pictura poesis* y, en particular, de la éfrasis es la de revelar la concepción sobre el tiempo y el espesor histórico a partir del cual está diseñada la obra: por un lado, señalan aquello que Carpentier ha identificado como “constantes temporales” y, por otro, subrayan la “discontinuidad”, el “desfasaje” y la “disrupción” como factores de impugnación del modelo de la temporalidad moderna, caracterizado por el evolucionismo y la noción de progreso.

La opacidad y la oblicuidad de las imágenes barrocas y vanguardistas, cuyos regímenes visuales son predominantes en la novela, marcan el camino del desvío ante la imagen recta del régimen moderno ocularcentrista, a la vez que alteran los marcos representacionales que la fundan. En suma, la éfrasis reiterada de una obra de arte barroca, junto al registro de la visualidad vanguardista y la perspectiva sobre la *diferencia* latinoamericana rearticulan nuevas maneras de disposición del archivo y de intervención del discurso carpenteriano en la episteme escópica de su época.

Las transformaciones de los marcos de representación en los procesos de masificación de la imagen y la sociedad del espectáculo comenzaron a ser indagados desde distintas áreas y disciplinas, dentro

de las cuales cobró particular relevancia la filosofía francesa, como ha señalado Martin Jay en *Ojos abiertos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX* (2007). En la escena latinoamericana, las neovanguardias llevaban a cabo una reconfiguración de las relaciones entre arte y política, así como una ruptura con los modos de circulación de las imágenes artísticas y el lugar asignado al espectador. En este marco, los personajes de Esteban y Sofia, se erigen, a la vez, como espectadores y protagonistas de la época, respondiendo, cada uno a su modo, a formas de emancipación individual y colectiva.

Finalmente, el proceso de transformación de la obra de arte con el cual concluye la novela, que va de la inestable figuración barroca a la desfiguración abstracta, imprime un diálogo a tono con las prácticas artísticas informalistas de mediados del siglo XX. Así, consideramos que la novela carpenteriana trasunta la doble dimensión de las imágenes del arte: por un lado, su estatuto de *imagen-materia* con potencia mnemónica (Brea, 2007), que garantiza la perdurabilidad ante el discurrir temporal y, a la vez, su carácter heterocrónico y mutable, siempre abierto a la multiplicidad del sentido.

Notas

1. Se puede observar la maduración de estas ideas en algunas entrevistas, conferencias y publicaciones de finales de los años cuarenta y cincuenta y su expresión definitiva en la publicación de *Tientos, diferencias y otros ensayos* (1987 [1964]). El poder de revelación del artista latinoamericano es señalado, por ejemplo, en una entrevista de 1950: "En cuanto a la diferencia entre lo que se hace en América y lo que se hace en Europa, se produce tanto más cuanto el artista nuestro ha sido dotado de un mayor don de revelación. Es decir, de vista para calar a lo hondo los valores que lo rodean" (Carpentier, 1985c, p. 31; énfasis del original). En 1956, señalaba en la misma línea: "Desde mi adolescencia, siempre he tenido la sensación muy clara de que América Latina brindaba realidades nuevas, temas nuevos —conflictos, problemas, valores— que reclamaban la presencia del novelista. Estoy convencido de que en América Latina la novela responde a una necesidad, y de que no se trata tanto de que se realice en el plano de una estética literaria cualquiera, sino más bien de que cumpla una tarea de fijación. La novela sudamericana tiene todo un mundo por revelar" (Carpentier, 1985c, p. 38; énfasis del original).
2. Consideramos la definición de écfasis como "la representación verbal de una representación visual" (Heffernan, 1993) y, al mismo tiempo, atendemos a un sentido más amplio que es el de "práctica cultural", noción que involucra operaciones de traducción de ciertas propiedades del plano visual al verbal (Gabrieloni, 2008). En repetidas entrevistas, Carpentier sostuvo que la novela es un "medio de conocimiento" y un "instrumento de investigación" cuya función principal es "la descripción del mundo que está ante sus ojos" (Carpentier, 1985c, p. 117). La insistencia del autor en la función descriptiva del novelista latinoamericano empalma, hacia los sesenta, con la idea de un barroquismo que se impone como cuestión de estilo.
3. En tal sentido, José Luis Brea señala: "*la constitución del campo escópico es cultural*, o, digamos, está sometido a construcción, a historicidad y culturalidad, al peso de los conceptos y categorías que lo atraviesan. O dicho de otra forma, y resumiendo finalmente: que *el ver no es neutro ni, por así decir, una actividad dada y cumplida en el propio acto biológico, sensorial o puramente fenomenológico*. Sino un acto complejo y cultural y políticamente construido, y que lo que conocemos y vemos en él depende, justamente, de nuestra pertenencia y participación de uno u otro *régimen escópico* —para utilizar una noción que debe su elaboración reciente, como es bien sabido, a Martin Jay, y acaso anteriormente a la reflexión de Michel Foucault" (Brea, 2007, p. 148; énfasis del original).
4. La novela abarca un período particular de la historia cubana: las dos décadas que van desde 1789 a 1809, los años posteriores a la ocupación inglesa de la isla. Los profundos cambios socioeconómicos generados por el creciente comercio con Inglaterra, Estados Unidos y algunos puertos españoles produjo fricciones con el poder colonial y dio inicio a un fuerte influjo de mercancías y bienes suntuosos.

5. El *Zohar* o *Libro de los esplendores* es uno de los textos centrales del cabalismo y fue fijado en España durante el siglo XIII por Moisés [Shem Tov] de León, quien afirmó que era una recopilación de los comentarios orales sobre la Torá, del rabino Shimon bar Yojai, quien lo escribió hacia el año 70, tras la destrucción del templo de Salomón, inspirado a su vez por el profeta Elías (en Lévi, 2017, contratapa). Roberto González Echevarría dedica un minucioso análisis sobre la presencia de la cábala en la novela en el capítulo "Los recuerdos del porvenir" en *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria* (2004, pp. 274-341).
6. La relación entre arte y mercado, así como el tema de la imitación, copia y falsificación de obras de arte, interesa particularmente a Carpentier en sus crónicas sobre artes visuales de los cincuenta y los sesenta escritas para el periódico *El Nacional* de Caracas. Textos como "Subasta" (1956), "La máxima subasta del siglo" (1957), "En la Galería Sotheby" (1957), "Subastas de ayer" (1957), "Copistas y falsificadores" (1957), "Falsificaciones de obras de arte" (1951), "La pintura como inversión" (1957) y muchos otros textos que, si bien son circunstanciales y, en su mayoría, anecdóticos, indican una particular atención a este tema por parte del escritor. Véase: *Letra y solfa. Artes visuales 3* (1993) de Alejo Carpentier. La fuerte vinculación de la literatura con otras esferas como la política y el mercado es un fenómeno que caracteriza la llamada nueva narrativa latinoamericana del período 1950-1975. Cfr. "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta" de Jean Franco (1977) y *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* de Claudia Gilman (2003).
7. El tema del anonimato está presente en la novela también en relación con las traducciones de textos revolucionarios realizadas por Esteban en Europa y en Pointe-à-Pitre y cuya circulación advierte en su regreso a La Habana en el quinto capítulo. Con respecto a este episodio, González Echevarría analiza el tema del anonimato como problematización de la cuestión del origen: "La escritura, en otras palabras, es siempre el porvenir, de un pasado que no existe, que es recreado. Esta concepción de la escritura y la historia explica el *status* secundario de la historia caribeña según ésta aparece en la novela. [...] La fuente está presente pero como una tachadura, como una presencia ausente o postergada" (González Echevarría, 2004, p. 307).
8. Si bien en el capítulo quinto, al reiterar el comentario sobre estas obras, el narrador las identifica con las naturalezas muertas de Chardin, coincidimos con Wakefield en que el tipo de imágenes evocadas en esta cita remite más a los *collages* cubistas que a una composición del siglo XVIII, por lo cual es clara la intención de desorientación temporal en estas primeras páginas de la novela.
9. Nos referimos a los cuadros *Figura humana* (1931) de Max Ernst y *La jungla* (1943) de Wifredo Lam.
10. El autor declara, en una de sus conversaciones con Ramón Chao, la intención de evitar referencias temporales concretas en el inicio de la novela: "[...] en las cien primeras páginas traté de desorientar un poco al lector, como cuando se juega a la gallina ciega. Así, hasta la página cien es difícil saber en qué época se desarrolla la novela, pues los personajes actúan como en nuestros días" (Carpentier, 1985b, p. 101).
11. En general, los críticos coinciden en el carácter emblemático y alegórico de la novela y de los intertextos plásticos. Julio Ortega, en "Sobre *El siglo de las luces*", destaca la "norma de un estilo emblemático" desde el inicio de la obra y el sentido alegórico del cuadro *Explosión en una catedral* una "evidente ilustración de un mundo estable que se deteriora" (1972, pp. 202-203). También coinciden en que la incorporación de estos intertextos plásticos responde a una visión compleja acerca de la historia y del tiempo. En esta línea, destacamos los aportes de Duarte Mimoso Ruiz quien, en su artículo "Du référent iconique à la symbolique des personnages" (1983), se concentra en el sentido alegórico de este cuadro y de los epígrafes goyescos. El autor afirma que la obra de Monsú Desiderio y de Goya se oponen al tema neoclásico de la permanencia promoviendo "una interpretación alegórica del mundo" y prefiguran la revuelta de Madrid hacia el final de la novela. En el mismo sentido, Catherine Wall analiza los intertextos de Goya y de Monsú Desiderio en "The Visual Dimension of *El siglo de las luces*: Goya and *Explosión en una catedral*" (1988) señalando la relación estructural de estas obras con el desenlace de la novela. Raúl Silva Cáceres entiende la repetición de la referencia plástica del cuadro de Monsú Desiderio como *metáfora epistemológica* que forma parte de una estrategia barroca del desplazamiento me-

tonímico en “Un desplazamiento metonímico como base de la teoría de la visión en *El siglo de las luces*” (1983). Steve Wakefield (2004) relaciona ambos intertextos con dos visiones contrapuestas sobre el tiempo: el carácter serial de los grabados de Goya con una visión del tiempo lineal y *La explosión en una catedral* con una concepción cíclica del tiempo. En “El barroco novomundista y la dinámica del espacio: Carpentier, De Nomé, Lezama Lima y Sarduy” (2011), Lois Parkinson Zamora realiza un estudio minucioso sobre la iconografía contrarreformista y el contexto sociohistórico de la obra de Monsú Desiderio. La autora señala la función del cuadro como “una analogía visual de la agitación social que describe la narración”, pero también considera que Carpentier incorpora la obra fantástica de Monsú Desiderio por ser una figura excéntrica, “apropiada para los requerimientos de su propia narrativa, ya que se esforzaba por representar un Nuevo Mundo en los márgenes occidentales de la cultura europea (Parkinson Zamora, 2011, p. 166). La interpretación alegórica del cuadro de Monsú Desiderio, además de haber constituido el enfoque predominante en la literatura crítica sobre la novela, está incluida en el propio relato. Nos referimos a los distintos significados que Esteban atribuye al cuadro en el subcapítulo XXXV de la novela.

12. La noción de “episteme escópica” propuesta por José Luis Brea postula la posibilidad de conocer fuera del marco de lo visible; esta constituye una operación explorada por las vanguardias de los años veinte, especialmente en la estrategia surrealista de las imágenes-dialécticas, cuyos artistas llevaron a cabo un proceso de desocultación de “aquello que bajo el imperio de lo logocéntrico se oculta” (2007, p. 149).
13. Para Alejandra Castillo, tomando a Martin Jay, el régimen ocularcentrista moderno, de raíz platónica, es el que vincula idea, razón y luz: “Visión, estabilidad, objetividad, neutralidad, verdad, razón y luz serán las señas que describen un peculiar régimen escópico: el moderno” (2020, p. 37).
14. En los años sesenta y setenta se recuperó el lazo entre arte y política propio de las primeras vanguardias, impronta que había sido desplazada, desde los treinta hasta los cincuenta, por una concepción del arte autónomo, especialmente en Europa y Norteamérica. En *Arte de América Latina (1900-1980)*, Marta Traba (1994) señala la importancia que cobra en los años cincuenta la idea de “dependencia” para el arte y la crítica de arte latinoamericanos como dinámica que expone la búsqueda de un arte propio.
15. La postura de Carpentier sobre el papel del arte en el marco del proceso revolucionario, así como los cambios, reescrituras y repercusiones de la obra en el contexto del triunfo de la Revolución cubana, es un tema que excede los límites de este trabajo. Para este abordaje remitimos, nuevamente, a la obra de González Echevarría (2004).
16. Recordemos que el proyecto de escritura de *El siglo de las luces* comenzó en 1955, según consta en su *Diario* del 19 de mayo: “Iniciada una nueva novela. Doce capítulos totalmente esbozados. (Es decir, escritos, pero no lo suficientemente desarrollados). Veremos” (Carpentier, 2013, p. 170). En nota al pie, el editor señala que se trata de *El siglo de las luces*: “Estos esbozos se encuentran en una carpeta perteneciente a la serie documental de *El siglo de las luces*, de la Fundación Alejo Carpentier. Se trata de un capítulo dividido en doce subcapítulos de una trama que se desarrollaba en las primeras décadas del siglo XX cubano. En dicha carpeta aparece una nota autógrafa donde se lee: Apuntes para una novela no escrita, primera idea para *El siglo de las luces*” (Carpentier, 2013, p. 170).
17. Es fundamental la recuperación de la figura del pintor napolitano realizada por André Breton en su libro *El arte mágico* (2019), publicado en 1957, donde reúne obras visuales de pintores de lo fantástico como antecedentes del surrealismo. En 1950 se realizaron dos importantes exposiciones sobre la obra de Monsú Desiderio, una en el John & Marble Ringling Museum of Art, en Florida y otra en la Galería Obelisco, en Roma.
18. Es posible que Carpentier conociera el óleo de Max Ernst, pues estaba muy al día sobre las novedades en el campo de las artes visuales; así lo demuestran las numerosas crónicas sobre arte desde el inicio de su carrera en La Habana, sus colaboraciones en distintas publicaciones francesas y en el periódico caraqueño *El Nacional*. En efecto, Carpentier había dedicado a la obra de Ernst numerosos comentarios en sus primeras críticas de arte y, como hemos indicado, en 1956 escribió una extensa crónica sobre el artista en *El Nacional* de Caracas, titulada “Un pintor poeta”. Hemos abordado la

relación del autor con el campo de las artes visuales en “Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos: Carpentier, Lezama Lima y Sarduy” (Toledo, 2017).

19. Nos referimos a la producción iniciada en los años sesenta: *Le siècle XX* (1960-1961), *L'illustre forgeron de rêves* (1961), *Le chant tordu de la terre* (1960) y *Un Essaim d'abeilles dans un palais de justice* (1960).

Referencias bibliográficas

- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico del inconsciente óptico a la e-image. En *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 145-163. <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2019/03/cambio-de-r%C3%A9gimen-esc%C3%B3pico-completo.pdf>
- Brea, J. L. (2010). *Visiones de un ojo técnico. Las tres eras de la imagen*. Akal.
- Breton, A. (2019 [1957]). *El arte mágico*. Atalanta.
- Carpentier, A. (1985a [1962]). *El siglo de las luces*. (Edición de A. Fornet). Cátedra.
- Carpentier, A. (1985b). *Palabras en el tiempo de Alejo Carpentier* (Entrevistas con Ramón Chao). Arte y Literatura.
- Carpentier, A. (1985c). *Entrevistas*. (Edición de V. López Lemus). Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1985d [1953]). *Los pasos perdidos*. Cátedra.
- Carpentier, A. (1993). *Letra y solfa. Artes visuales 3*. Letras Cubanas.
- Carpentier, A. (1987). *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Plaza & Janés.
- Carpentier, A. (2013). *Diario (1951-1957)*. Letras Cubanas.
- Castillo, A. (2020). *Adicta imagen*. La Cebra.
- Didi-Huberman, G. (2018 [2000]). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética. Ética. Política. Técnica*. Tinta Limón.
- Franco, J. (1977). Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta. *Escritura*, 3(3), 3-19.
- Gabrieloni, A. L. (2008). Écfrasis. *Eadem Utraque Europa*, 6, 83-108.
- González Echevarría, R. (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Gredos.
- Heffernan, J. A. (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. University of Chicago Press.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Lévi, E. (2017). *El Zohar. Libro de los Esplendores*. Biblok.
- Mitchell, W. J. T. (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Sans Soleil.
- Mimoso-Ruiz, D. (1983). Du référent iconique à la symbolique des personnages. En D. Henri-Pageaux (Ed.), *Quinze études autour de El siglo de las luces de Alejo Carpentier* (pp. 165-186). L'Harmattan.
- Ortega, J. (1972). Sobre *El siglo de las luces*. En K. Müller-Bergh (Ed.), *Asedios a Carpentier. Once ensayos críticos sobre el novelista cubano* (pp. 191-206). Editorial Universitaria.
- Ortega, J. (1991). Discurso crítico y formación nacional. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 17(33), 95-102. <https://doi.org/10.2307/4530530>
- Parkinson Zamora, L. (2011). Barroco novomundista y la dinámica del espacio. En *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana* (pp. 137-199), Iberoamericana, Vervuert, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Museo de Arte Contemporáneo.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Starobinski, J. (1988). *1789, los emblemas de la razón*. Taurus.

- Toledo, C. (2017). Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos: Carpentier, Lezama Lima y Sarduy. *Boletín de arte*, 17, 54-58. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/489/77>
- Wakefield, S. (2004). Preposterous History and Impossible Revolution in *El siglo de las luces*. En *Carpentier's Baroque fiction: returning Medusa's gaze* (pp. 129-170). Tamesis.
- Wall, C. E. (1988). The Visual Dimension of *El siglo de las luces*: Goya and *Explosión en una catedral*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13(1), 148-157.