

# BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE



**“La función de lo pictórico en la novelística de Alejo Carpentier”**

## **TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE

**PRESENTA:**

LIC. GUADALUPE CONCEPCIÓN FIGUEROA FLORES

**DIRECTOR:**

DR. VÍCTOR GERARDO RIVAS LÓPEZ

PUEBLA, PUE.

MAYO 2022

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi asesor, el Dr. Víctor Gerardo Rivas López, por enseñarme un lenguaje superior en el que apenas balbuceo, pero que aun en esta primera estancia lingüística es infinitamente útil para transformar las sensaciones de mi alma en mensajes comprensibles y no mariposas. Gracias también por compartir conmigo la profundidad de su percepción, por no soltarme de su mano durante este sinuoso camino y mostrarme, con su Ser, la esencia infinita de la reflexividad.

A mis lectoras, Dra. María del Carmen García Aguilar y Dra. Berenize Galicia Isasmendi por su paciencia, la puntualidad de sus comentarios y recomendaciones.

A mis maestros, especialmente al Dr. Patiño y al Dr. Huesca. Al primero, por ayudarme a conocer el origen de la vinculación lógica de los pensamientos; y al segundo, por enseñarme lo que implica la emancipación.

A mi familia, en particular a mi compañero Eduardo, mi madre Francisca, mi hermana Adriana y mi cuñado César por siempre alentarme a llevar a cabo los proyectos que deseo aun cuando puedan parecer ocurrencias en el mundo de lo cotidiano.

A mis amigos, sobre todo a Gregorio, Martha y Lizbeth por compartir conmigo sabiduría en el más puro estado lúdico.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS

INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO I

<i>CONCIERTO BARROCO: LA ESTETIZACIÓN DE LA HISTORIA</i> .....	8
1.1. Resumen de la obra.....	8
1. 2. Las obras ficticias.....	9
1. 3. El Análisis de la obra.....	16

### CAPÍTULO II

<i>EL SIGLO DE LAS LUCES: EL PENSAMIENTO EMANCIPATORIO</i> .....	38
2. 1. Resumen de la obra.....	39
2. 2. La obra inserta.....	40
2. 3. El Análisis de la obra.....	43

### CAPÍTULO III

<i>LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA: EL PENSAMIENTO ANALÍTICO</i> ...	63
3.1. Resumen de la obra.....	63
3.2. La inserción del arte.....	65
3.3. El Análisis de la obra.....	66

CONCLUSIONES GENERALES.....91

BIBLIOGRAFÍA.....93

## INTRODUCCIÓN

Alejo Carpentier conformó su obra entre 1933 y 1980 del siglo pasado, periodo en el que se registró una variedad considerable de fenómenos sociales como las dos Guerras Mundiales, la concepción e implementación de sistemas económicos diversos, así como el surgimiento de varias corrientes artísticas que ayudaron a conformar importantes hechos históricos.

Sus trabajos novelísticos están permeados de cuestiones tanto históricas como ideológicas. Sin embargo, se percibe la intención de dar el mismo grado de importancia al quehacer relacionado con las Bellas Artes relevándolo de su función decorativa a otra más importante como forma, discurso e incluso experiencia.

El arte se ve a partir del análisis de los trabajos de Alejo Carpentier como una actividad que crea realidades, ofrece estructuras, explica creencias, establece conexiones entre ideas e ideales, que es capaz de trascender el mensaje para evocar un sinnúmero de relaciones y posibilidades.

Pareciera que el vínculo entre las artes y la novela en los trabajos de Carpentier se extiende más allá del mensaje que toda narrativa conlleva y ofrece posibilidades de gozo estético a partir de estructuras ajenas al lenguaje, como la forma de la música o la reflexión de cómo el conocimiento sobre el arte incide en la visión que el personaje tiene del mundo.

A partir del estudio sobre las reflexiones del arte que implica cursar un posgrado en estética, nace la idea de que la función de las artes bien podría ser, en una de sus amplias posibilidades, un factor a partir del cual la novela presenta al lector una manera de observar el arte, mostrando cómo usar ese conocimiento y lo que se puede lograr a través de él.

Luego de depurar las ideas contenidas en la novelística carpenteriana se establecieron tres obras para el análisis del presente trabajo: *Concierto Barroco*, *El siglo de las luces* y *La consagración de la primavera* por presentar lo pictórico como fundamental en la conformación del pensamiento del protagonista respectivo a la vez que implica a tres de las corrientes estilísticas más importantes en la Historia del Arte: El Barroco, el Neoclásico y las Vanguardias.

Con el paso del tiempo y el estudio de otros conocimientos y enfoques temáticos en estética, se llevó a cabo una depuración de la idea original que era establecer la función de las artes a partir de la mera contemplación de las obras en una experiencia estética en el personaje. Aunque definitivamente ésta se presenta en el texto, se descubrió una función más

importante vinculada tanto a la obra como a la contemplación, a saber, la posibilidad de que el personaje comprenda e integre en su pensamiento algún tema a partir del lenguaje espacial de lo pictórico, es decir, que esta comprensión no dependa del tiempo –secuencial- sino que suceda de manera inmediata –espacial-.

Para llevar a cabo la presentación de esta idea se echa mano de cuestiones históricas, teóricas y de materiales del arte pictórico estableciendo los capítulos a partir de la conformación de las novelas para presentar lo igual en cada una de ellas mediante la inserción de la idea y el cómo y el para qué como algo que las distingue.

En el primer capítulo, se establece el microcosmos ficcional de *Concierto barroco* a partir del cual se analizan tres cuadros que Carpentier construye tomando partes de pinturas que existen en el mundo de la realidad y presentándolas en el mundo de la ficción como acompañantes de los personajes para detonar mediante su contemplación el establecimiento de arquetipos, cuestiones de identidad y emancipación.

En el segundo capítulo, la encargada de presentar el universo de la ficción es la novela *El siglo de las luces* en la que el autor toma una pintura muy conocida en el mundo de las cosas y la establece como juego de opuestos a integrarse en la conformación del pensamiento y la realidad del personaje principal.

En el último capítulo, el autor no solo presenta obras de arte sino que adscribe al personaje en el estudio de las mismas, lo incluye en el análisis de la realidad a partir de la confirmación del método que proponen en sus inicios los puristas y los cubistas para depurar el pensamiento del argumento del arte costumbrista y reconstruir una nueva forma de percibir el mundo a través de las vanguardias.

El tema de lo pictórico se enfoca desde la percepción estética y la reflexividad que a partir de la contemplación de la obra de arte se posibilita. Para ello, se establece el método fenomenológico-hermenéutico mediante el cual se conjuga el análisis de la aparición del fenómeno, en este caso la obra de arte, vinculado al fondo que presenta la situación inmediata del personaje y modifica la percepción de lo pictórico dentro del horizonte que representa la obra narrativa y su interpretación.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Véase la explicación del método fenomenológico- hermenéutico en Don Ihde, *Experimental Phenomenology*, State University of New York Press, Albany, 2012.

Partiendo de la afirmación de que lo sensible tiene una estructura lógica que no se deriva de una cuestión cultural, de sentimentalismo ni de irracionalidad emotiva, sino de una naturaleza dialéctica e histórica es necesario trascender el pensamiento natural y ejercitar el pensamiento crítico asentado en la percepción de la realidad a partir de su estructura verdadera e indiferente a las interpretaciones personales del que percibe.

Para llegar a reconocer la estructura lógica de la que se habla se pondrán en práctica las reglas fenomenológicas y hermenéuticas que Don Ihde expone como:

1. Prestar atención al fenómeno como aparece.
2. Describir, no explicar.
3. Observar los fenómenos sin establecer jerarquías
4. Busca los patrones en lo que aparece
5. Integrar los elementos en una interpretación clara.

Tras la observación, se intentará dilucidar la triada que compone una interpretación hermenéutica: el núcleo perceptivo, el horizonte y el sentido en que se relacionan, pues aunque hay posibilidad de muchas interpretaciones en el texto la mera observación objetiva del fenómeno deberá llevarnos a un aumento de consciencia que servirá de guía en el proceso de búsqueda.

Mediante la aplicación de lo antes explicado se establecerá la obra de arte como un núcleo, inserta en el fondo sobre el que se presenta, en este caso la situación específica del personaje en sus múltiples escenarios, y para finalizar, se establecerá como el horizonte o límite la novela como artefacto artístico.

Tras establecer las coordenadas sobre las que se trabajaría el fenómeno a estudiar se dilucidará el “qué”, es decir, este trabajo propone la tesis que implica: la suspensión de la temporalidad a partir del objeto espacial que implica la obra de arte y los elementos pictóricos insertos en la narración, en primer lugar, en correlación con los personajes que las contemplan. Luego de integrarlos se explicará el “cómo” lo hace y por último el “para qué” específico en cada situación presentada en la narración, todo esto supeditado a la inserción de la obra de arte en el texto narrativo.

Se establecerá, siguiendo la idea de Crowther, al personaje como el “sujeto encarnado” de la realidad, es decir un receptor de la obra de arte a partir de sensaciones y pensamientos que se obtienen desde la configuración que el autor ha convertido en

reflexiones y acciones del personaje dentro del mundo narrativo, sobre todo mediante la contemplación de la obra de arte inserta.

El peligro que implica esta metodología híbrida entre lo que los teóricos del arte como Paul Crowther o Roger Scruton trabajan mediante reflexiones en el mundo real de las cosas y lo que el autor presenta como cuestiones similares en la configuración de sus personajes, se conjurará a partir de la inserción de citas textuales en las que se observa claramente tanto el modo de reflexión que el personaje lleva a cabo como el paso a la reflexividad que le permite injerir en el mundo de la ficción para crear una trama insospechada que solo se sostiene a partir de la contemplación de la obra de arte o bien de la reflexión sobre aspectos de la creación artística.

Hay que tener en cuenta un factor sumamente importante para llevar a cabo lo anterior, a saber, que el autor no establece recursos efrásticos ni descripciones detalladas de los lienzos, sino que es mediante una mención superficial que vincula las obras pictóricas dentro de la narración con sus existentes en el mundo de la realidad lo que establece la posibilidad del juego reflexivo.

Así, el atributo de “hacer ver” mediante la espacialización de lo pictórico se traduce no solo en observar sino en comprender, es decir, luego del encuentro con la obra de arte y muchas veces mediante la reflexividad que se apuntó anteriormente, el personaje comprende de una nueva manera un asunto que había considerado distinto.

En *Concierto barroco* se utiliza el recurso de estetizar los hechos para embellecerlos, llevar a cabo una crítica o elevarla a una lectura más compleja; en *El siglo de las luces* se trabaja con la percepción de los eventos desde un lenguaje pictórico y en *La consagración de la primavera* con la geometrización y la vuelta a las formas ideales platónicas. A continuación se presenta el análisis de las tres obras.

## CAPÍTULO I

### **CONCIERTO BARROCO: LA ESTETIZACIÓN DE LA HISTORIA**

*Concierto barroco* a diferencia de *El siglo de las luces*, no se estructura bajo la imagen de una sola pintura, pues la cuestión barroca incide también en la aglomeración de recursos visuales. Sin embargo, existen al menos tres lienzos que ayudan en la conformación no solo de la trama, sino del pensamiento de los personajes y son los que se presentarán en este primer análisis, ya que al faltar uno de ellos se rompería la unidad que conforma la función de la pintura en un sentido total. En este primer acercamiento, se busca exponer la manera en que los personajes utilizan el espacio que abre la contemplación o el estar en contacto con la obra de arte para desarrollar una forma de pensamiento.

Habría de pensarse este espacio como uno que resume una serie de ideas que no se explican más allá de lo que se puede inferir a partir de comentarios hechos a las mismas. De esta manera, la ausencia de secuencialidad se ve favorecida con la comprensión que se obtiene por medio de dar un vistazo a la imagen.

#### **1.1. Resumen de la obra**

Alejo Carpentier publicó su novela corta titulada *Concierto barroco* en 1974. En ella se narra el viaje de placer de un criollo y acaudalado mexicano por la Europa de la Ilustración.<sup>2</sup> En La Habana, primera parada de su viaje, su criado indio Francisquillo muere debido a la fiebre amarilla y el Amo decide tomar otro criado, un negro liberto llamado Filomeno, debido a sus conocimientos musicales y su vínculo familiar con el esclavo Salvador destacado defensor en la lucha contra los bucaneros en playa Manzanillo durante el siglo XVIII. El Amo y Filomeno viajan por España rumbo a Venecia por el interés del criollo de experimentar la vida bohemia y cortesana de ese lugar específico.

Ya estando ahí, el Amo, vestido de Moctezuma, al intentar huir de la multitud del gran carnaval de Epifanía entra junto con Filomeno en un café donde conocen a Antonio Vivaldi quien interesado en su vestimenta le pide contar la historia de Moctezuma y la Nueva España; un rato después se les unen Jorge Federico Haendel y Alessandro Scarlatti. Ya en grupo, se dirigen a divertirse al *Ospedale della Pietá* donde improvisan un concierto con más

---

<sup>2</sup> Este personaje no tiene un nombre específico, se le nombra como “Amo” y más adelante por su origen como “Montezuma”.



de setenta estudiantes femeninas para después llevar a cabo una orgía que termina en una danza liderada por el negro Filomeno.

En los últimos capítulos, se asiste a la puesta en escena del *dramma per musica* *Moteczuma* que compuso Vivaldi gracias a este encuentro. Se reflexiona acerca de aspectos de historia cultural referidos a la conquista, el Jazz y el futuro. Mediante una ruptura espacio-temporal se reúnen en un párrafo, como simple charla de sobremesa, acontecimientos tan importantes como descubrir la lápida de Igor Stravinski, observar el entierro de Richard Wagner y aludir al trabajo de William Turner, y más adelante, asistir a un concierto de Louis Armstrong. Esto último es posible gracias al protagonismo que toma Filomeno en la historia al decidir no regresar a América y viajar a Francia como músico trompetista, suceso que lo lleva a representar metafóricamente el futuro de la música.

## 1.2. Las obras ficticias

A pesar de que en sus inicios la pintura figurativa se relacionó con la mimesis, es decir, con plasmar los objetos del modo en el que supuestamente son sin agregar nada que no sea visible a cualquiera que observe, Paul Crowther al hablar al respecto de lo figurativo anota que no podemos ignorar que “lo que representan las imágenes, y la forma en que se representan, puede denotar o connotar significados simbólicos más amplios que el visual”.<sup>3</sup>

En *Concierto barroco*, las obras de arte ficticias connotan y denotan significados importantes en la conformación de la forma de pensamiento de los personajes utilizando el espacio que dichos artefactos proveen. En este primer apartado, se analizan tres ejemplos: *Tres bellas venecianas*, *El cuadro de las grandezas* y *La Eva flacuchenta*.<sup>4</sup> Dentro de lo ficticio que estas obras como invención poética representan se debe apuntar que los tres lienzos han sido identificados en distintas investigaciones por lo que, de inicio, se presentarán dichos hallazgos para partir de ahí el análisis del texto.

Desde la triada propuesta para el análisis de la función de la imagen, tomamos específicamente el cuadro de Rosalba Pittora, *Tres bellas venecianas*, inventado por Carpentier. Según Klaus Muller-Bergh, esta imagen remite a las pinturas de Rosa-Alba Carriera, ya que “si investigamos un poco la vida de la pintora Rosalba veremos que el rey

---

<sup>3</sup> Paul Crowther, *Ob. Cit.*, p.36.

<sup>4</sup> Las dos últimas pinturas no tiene un título específico por lo que utilizaré estos para nombrarlas.

Federico IV de Dinamarca efectivamente estuvo en Venecia en el año 1709, se dejó retratar por ella y le encargó doce miniaturas de las venecianas nobles más hermosas”.<sup>5</sup>

Existe una serie de cuatro lienzos en los que se representan las cuatro estaciones del año, en los que las jóvenes retratadas muestran un seno. Específicamente en “Verano”, se puede observar a una mujer arreglándose el escote tal como se refiere Carpentier al aludir a la emoción que siente el Amo al imaginarse viendo a las cortesanas llevando a cabo una actividad como esta en las calles de Venecia. La primera mención de la obra ficticia de Rosalba indica la fantasía del protagonista por conocer el tipo de mujer que se plasma en estos retratos:

Más allá, en un pequeño salón que conducía a la butaca barbera, aparecían tres figuras debidas al pincel de “Rosalba pittora”, artista veneciana muy famosa, cuyas obras pregonaban, con colores difuminados, en grises, rosas, azules pálidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres tanto más bellas por cuanto eran distantes. “Tres bellas venecianas” se titulaba el pastel de la Rosalba.<sup>6</sup>

Se puede inferir que el cuadro *Tres bellas venecianas* está basado en una serie de lienzos en los que de manera un tanto descuidada se expone uno de los senos de las retratadas o bien se traslucen bajo la tela transparente del vestido. Jugando un poco con la coquetería femenina, en algunas ocasiones aparecen tocando una parte de su vestimenta como si la acomodaran y este ademán se convierte en un focalizador de cierta área corporal.

y pensaba el Amo que aquellas venecianas no le resultaban ya tan distantes, puesto que muy pronto conocería las cortesanas [...] muy pronto, se divertiría, él también, con aquel licencioso “juego de astrolabios” [...] juego consistente en pasear por los canales angostos, oculto en una barca de toldo discretamente entreabierto, para sorprender el descuido de las guapas hembras que, sabiéndose observadas, aunque fingiendo la mayor inocencia, al ajustarse un ladeado escote mostraban, a veces, fugazmente pero no tan fugazmente como para que no se contemplara a gusto, la sonrosada poma de un pecho...<sup>7</sup>

En este caso especial, Carpentier no solamente alude a una obra de arte real sino que inserta un personaje real en la ficción, por lo tanto, se considera importante establecer una digresión a continuación para conocer un poco sobre la artista.

---

<sup>5</sup> Klaus Muller-Bergh, “Sentido y color en Concierto Barroco”, p.451

<sup>6</sup> Alejo Carpentier, *Concierto Barroco*, p.6.

<sup>7</sup> Alejo Carpentier, *Ob. Cit.*, p.6. (Por la citación continua de esta novela en el análisis, solo utilizaré el apellido del autor y el número de página en este apartado).

Rosalba Carriera fue una de las pocas pintoras que ganó fama europea a partir de su trabajo, “no se casó, vivía con su madre y hermanas quienes se dedicaron por completo a la representación artística de la figura humana [...] principalmente en el detalle del retrato de medio cuerpo [...] a veces con significado alegórico, mitológico o religioso, pero más a menudo como retrato en el que predominan las representaciones de personas femeninas”.<sup>8</sup>

Carriera pintó además a personalidades realmente importantes durante el siglo XVIII que le dieron gran reconocimiento. Su técnica, pues “fue la primera en entrenar y producir pasteles, aplicados en el dibujo y de manera lineal, en el sentido de pintura de relleno de áreas”<sup>9</sup> y la capacidad de embellecimiento de sus retratos mediante “colores suaves, mates, secos y ligeros, los que tienen un esmalte fino”<sup>10</sup> la llevaron a ser pintora exclusiva de ciertas figuras, por mencionar algunas: “Maximiliano II de Baviera, el conde Karl VI del Palatinado, Duque Christian-Ludwig de Mecklenburg-Schwerin y el Rey Federico IV de Dinamarca, pero sobre todo Augusto III de Sajonia y Polonia y su hijo, el príncipe electo Friedrich Christian que los visitó en diciembre de 1739 y adquirió más de cuarenta pasteles de ella”.<sup>11</sup>

También pintó a personalidades artísticas como la bailarina Barbara Campanini o la cantante Faustina Bordoni, que en esta visión de Carriera, sostiene una partitura y lleva descubierto el seno derecho en su totalidad; la actitud de la retratada es desafiante por lo que se infiere está consciente de lo que este hecho implicará en los observadores del cuadro.

Según Walther, debido a los juegos de interpretación alegórica y disfraces que remitían a los cuadros grupales anteriores al retrato individual, sus imágenes se establecieron como ideal de belleza femenina de la época ya que las mujeres en los retratos de Carriera estaban “delicadamente maquilladas y empolvadas, envueltas en seda brillante y encajes fragantes y adornadas con flores, perlas y piedras preciosas [...] que los contemporáneos las percibieron como el ideal femenino general de belleza en la sociedad cortesana en el período rococó antes de la individualidad a modo de retrato”.<sup>12</sup>

Sin embargo, entre toda esta aparente superficialidad Carpentier eligió a una mujer que pintó a mujeres siendo sensuales, siendo eróticamente lúdicas y a la vez mostrando una

---

<sup>8</sup> Ángelo Walther, *Rosalba Carriera. Serie pintor y obra*, p.1.

<sup>9</sup> *Ídem*.

<sup>10</sup> *Ídem*.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.2

mirada poderosa y desafiante en sus retratos, por lo que podría comprenderse esta elección de un personaje histórico como un llamado de atención hacia cuestiones más importantes como reivindicar un momento que también tuvo su derecho a existir estando al nivel de cualquier otro. Walther apunta en su texto que

a principios de nuestro siglo, bajo la influencia del expresionismo, se produjo una devaluación de este arte que ahora ha sido criticado por dulce y desalmado, frío y psicológicamente vacío. Por otro lado, [...] la historia del arte italiano manifiesta una nueva y merecida estima por Rosalba Carriera mostrando su creatividad y mérito histórico en torno al desarrollo de la pintura de retratos representados e indica el retrato inquietante de personas escondidas detrás de la superficie decorativa y de moda de la obra.<sup>13</sup>

Carriera no solo pintó retratos con estas características, sino que se pintaba ella misma para resaltar su trabajo sobre el retrato psicológico a partir de las imperfecciones de la edad. El mismo Walther menciona que en los últimos trabajos reflexivos sobre el arte de la pintora veneciana se intenta establecer una denuncia sobre los problemas de la época.

Se cree que el uso excesivo del maquillaje, el embellecimiento exagerado de los rostros, la estetización extrema que llega a una idealización exaltada, “este tipo, en cierto modo, de enmascaramiento también servía como escudo personal, por ejemplo contra las intrigas sociales”<sup>14</sup>, bien se podría pensar que este es uno de los niveles más profundos a los que Carpentier aludía, una especie de guiño al lector de la época futura, o al lector avezado con el que contaba para seguir sus pistas ocultas.

A lo largo de la trama, el nombre de Rosalba se pronuncia en varias ocasiones no solo como alusión a alguna de sus obras, sino como un aspecto metonímico del que se desprende el estereotipo de belleza femenino deseable por los personajes masculinos, cuestión que se expondrá más adelante.

La segunda pintura que muestra reminiscencias a lo largo de la *novelle* es la que se llama *El cuadro de las grandezas*<sup>15</sup> en el que aparece una escena histórica donde se dan cita tanto Moctezuma como Fray Bartolomé de Olmedo y Doña Marina, entre otros, en lo que parece una plática muy civilizada:

Pero el cuadro de las grandezas estaba allá, en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso

---

<sup>13</sup> *Ibidem.* p.4.

<sup>14</sup> *Ibidem.* p.5.

<sup>15</sup> Me referiré a él con este nombre de ahora en adelante, ya que no posee uno.

hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país. Allí, un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos artesanas, teniendo a su lado, de pie, un indeciso Cuauhtémoc con cara de joven Telémaco que tuviese los ojos un poco almendrados. Delante de él, Hernán Cortés con toca de terciopelo y espada al cinto —puesta la arrogante bota sobre el primer peldaño del solio imperial—, estaba inmovilizado en dramática estampa conquistadora. Detrás, Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español. Todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás —ahora que allá el cielo de las cúpulas, con sus caídas de Titanes, se abría sobre claridades de cielo verdadero y usaban los artistas de paletas soleadas—, con puertas al fondo cuyas cortinas eran levantadas por cabezas de indios curiosos, ávidos de colarse en el gran teatro de los acontecimientos, que parecían sacados de alguna relación de viajes a los reinos de la Tartaria...<sup>16</sup>

Siguiendo el trabajo de Ramón García Castro, nos encontramos aquí de nueva cuenta con una pintura inventada por el escritor cubano sobre la base de una existente a partir de un cuadro pintado por José Obregón, estudiante de la Academia de Bellas Artes, alumno del pintor español, Pelegrín Clavé, quien llevó a cabo sus estudios en Roma.

Según García Castro, “de existir el lienzo mencionado en *Concierto barroco* sería de este pintor mexicano (José Obregón, quien tiene un óleo llamado) *El descubrimiento del pulque* en el Palacio de Bellas Artes de México, exhibido en 1869 y que resulta sospechosamente semejante. La iconografía cortesiana no señala ningún cuadro parecido porque se atiene a los posibles retratos originales de Cortés”.<sup>17</sup>

En la observación del lienzo al que refiere García Castro se destaca la estética neoclásica, se observan personajes dibujados al estilo de *El juramento de los Horacios* de Jacques-Louis David en la caída y los colores del ropaje, las capas y taparrabos lucen sedosos, éstos últimos de un largo bajo la rodilla. El dibujo delineado de manera precisa. Se habla de Moctezuma en la novela como uno “entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos artesanas”.<sup>18</sup> El trabajo del trono con un pulido perfecto que

---

<sup>16</sup> Carpentier. p.6.

<sup>17</sup> Ramón García Castro, “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: *Los convidados de plata*, *Concierto barroco* y *El recurso del método*”, pp.110-111.

<sup>18</sup> Carpentier, p.5.

alude al mármol, los rasgos de los personajes son europeizados, el color de la piel aclarado, etc.

En este trabajo académico de José Obregón se puede ver el trabajo hecho en el que “para alcanzar la perfección en la figura humana y, por tanto, unas proporciones ideales se recurre a la geometría, con lo que se establece una relación armónica de las partes, de unas con otras y de cada una con el conjunto, teniendo como unidades el dedo y la cabeza, medida ésta desde el mentón hasta el arranque del cabello”<sup>19</sup>, como en el *Doríforo* de Policeto.

El tercer lienzo de relevancia en la novela es *La Eva flacuchenta*, una alegoría de la tentación de Eva por la serpiente que según Muller-Bergh en su estudio alude a “un cuadro del paraíso, probablemente *II peccato originale* de Jacopo Robusti Tintoretto”.<sup>20</sup>

En esta particular situación el cuadro no se visualiza por el protagonista sino por su criado, ya que uno de los temas que se desarrolla a lo largo de la novelística carpenteriana es la naturaleza del personaje negro, afrocubano en este caso.

Siguiendo el trabajo de Rita Gnutzmann, los personajes negros en la literatura carpenteriana siempre son acompañantes o amigos del señor en cuestión o del personaje principal, a la usanza del Sancho de Don Quijote, sin embargo en *Concierto barroco*

El carácter del negro Filomeno se desarrolla en el transcurso del relato y del tiempo (... y aunque) El narrador es externo a la obra; a ratos se enfoca a amo y criado a la vez (en la jerarquía social normal), en algunos momentos se reflejan palabras y pensamientos del primero, en otros los del segundo. Pero en general, domina el pensamiento del Amo sobre el del "negrito de Regla, el cuadrerizo, ufano de su ascendencia". Sin embargo, si el relato comenzaba con la descripción del Amo y su casa de lujo en Coyoacán, termina con la firme decisión del negro de vivir en "el reino de este mundo", con la música terrenal que será su nuevo oficio. Por lo tanto la importancia se ha desplazado del Amo al criado.<sup>21</sup>

Por este tratamiento singular del personaje, se puede comprender que el criado se encuentre en una tertulia con personalidades tan importantes en la historia de la música y que gracias a la experiencia de primera mano de esta expresión artística sea Filomeno quien repare

en la presencia de un cuadro que vino a iluminar repentinamente un candelabro cambiado de lugar. Había ahí una Eva, tentada por la Serpiente. Pero lo que dominaba en aquella pintura no

---

<sup>19</sup> Ma. Pilar de la Peña Gómez, *Manual básico de Historia del Arte*, .p.30.

<sup>20</sup> K. Muller-Bergh, *Ob. Cit.*, p.5.

<sup>21</sup> R. Gnutzmann, *Ob., Cit.* p. 130.

era la Eva flacuchenta y amarilla —demasiado envuelta en una cabellera inútilmente cuidadosa de un pudor que no existía en tiempos todavía ignorantes de malicias carnales—, sino la Serpiente, corpulenta, listada de verde, de tres vueltas sobre el tronco del Árbol, y que, con enormes ojos colmados de maldad, más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro.<sup>22</sup>

Al historiar sobre el trabajo de Tintoretto, no parece ser gratuito que dos de las cuestiones más relevantes de *Il peccato originale* sean mencionadas en la descripción, a saber, “la Serpiente, corpulenta” y los “enormes ojos colmados de maldad”. Esto remite a que a pesar de no ser una descripción puntual de la obra, alude a aspectos del manierismo que hicieron famoso e inconfundible el trabajo del pintor veneciano- presentes en el cuadro, sin duda una de las razones por las cuales Filomeno centra su atención en el lienzo.

En el cuadro de Tintoretto se pueden observar al menos tres cuestiones que no se encuentran en otras “tentaciones”: el primero es el hecho de que Adán aparece de espaldas a quien observa el lienzo, de esta manera en la novela tampoco se le menciona, pareciera que Eva se encuentra sola con la serpiente. La segunda observación, es la corpulencia y el aspecto verdoso de la serpiente que en el cuadro del veneciano prácticamente se encuentra mimetizada con el tronco del árbol desde el que desciende observando el ofrecimiento que Eva le hace a Adán mientras ella misma tiene una manzana en la boca como si fuera a deglutirla entera mientras, esta es la tercera observación, sus ojos, efectivamente enormes, desorbitados miran hacia otro lado en plena acción.

Como se explicará más adelante, se necesita una obra de arte exaltada como las de Tintoretto para captar la atención del criado. Ya “Vasari consideró que sus obras se echaron a perder por la ejecución descuidada y el gusto excéntrico”,<sup>23</sup> es decir, con una potencia superior, una escena de una naturaleza tosca, con animales rabiosos, desde donde la contraposición de una Eva flacuchenta y amarilla provoque sentimientos desbocados en el afro cubano y qué mejor interpretación que la de *Il Furioso* como le llamaban a Tintoretto a partir de “mostrar las cosas a una nueva luz, explorando otros modos de representar los mitos y leyendas del pasado”.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Ídem.*

<sup>23</sup> Ernst Gombrich, *LA HISTORIA del Arte*, p. 371.

<sup>24</sup> *Ídem.*

La serpiente corpulenta parece más un tronco de árbol que un animal en sí. Los ojos desorbitados mientras sostiene una manzana en el hocico se pueden adivinar mirando hacia cualquier parte. Hay una especie de seudomovimiento en la posición de la mirada que da la sensación de que volteará a ver al observador en cualquier momento. Según Gombrich, a Tintoretto “un acabado unido y esmerado no le interesó por no servir a sus fines: [...] el dramático acontecimiento que sucedía en el cuadro. Acostumbró, pues, a dejarlo así, haciendo que la gente se asombrara”.<sup>25</sup> Sin duda, Carpentier tomando la estrategia del pintor, la lleva más allá aplicando en la novela que efectivamente la serpiente observa al observador, en este caso a Filomeno quien al contraponer la delicadeza enfermiza de la Eva se decide a salvarla del mal, cuestión que se dilucidará más adelante.

### **1.3. El Análisis de la obra**

A modo de recordatorio, es necesario apuntar que se ha determinado la función de las artes en la novelística carpenteriana como una forma de establecer un espacio a partir del cual el personaje se vea liberado de cualquier otra influencia que no sea la de su misma experiencia, reflexión y a veces reflexividad con el propósito de configurar una nueva forma de pensamiento que se ve reflejado en la continuación de la trama o las ideas de lo que podría continuar. ¿Cómo se lleva a cabo este aislamiento estético del mundo ficcional de las cosas? Es lo que se expondrá a continuación, mostrando primero cómo aparece la obra de arte, después en qué tipo de fondo se desenvuelve la aparición y por último, cómo se correlacionan ambos, así como su incidencia en el mundo ficcional.

De inicio, se debe establecer la naturaleza espacial de la obra de arte pictórica que a diferencia de la obra de arte temporal en la que se inserta tiene como distinción primaria la manera en que se manifiesta, es decir, la pintura por su configuración esencial presenta su tema en una sola exhibición, a saber, completado de principio a fin en un solo golpe de vista, por ello el espacio es su principal atributo a diferencia de la obra de arte literaria que se configura en el tiempo, es decir, se presenta a partir de una secuencialidad que la extiende y la desarrolla en una serie de pasos, no se puede tener una mirada total de una obra literaria a

---

<sup>25</sup> *Idem.*



menos que se hayan seguido estos pasos, estas secuencias en tiempo y forma como las presenta el autor.<sup>26</sup>

A partir de considerar esta diferencia espacio-temporal entre la obra de arte pictórica y la narrativa es que se puede responder al por qué Carpentier inserta pinturas en su texto: para suspender el tiempo y crear un espacio abierto en el cual los personajes puedan dejar de ser arrastrados por el contexto en el que se desenvuelven y accedan a una forma de pensamiento.

Para entender cómo una obra de arte presenta al observador la posibilidad de una comprensión diferente del tema, aun cuando aludan a cuestiones de realismo, academicismo o religiosidad, se debe observar que están dotadas de una intencionalidad distinta a la que comúnmente se podría inferir de una escena llevada a cabo en el mundo real, es decir, el mero hecho de que la imagen esté delimitada por un marco incide en la forma en la que el observador la percibe ya que simbólicamente el cuadro establece un límite entre el tema de la pintura y el tratamiento de este tema en la vida del mundo real.<sup>27</sup>

La bidimensionalidad y la planaridad de la obra pictórica en cualquier escenario configuran una forma espacial de ser distinta a la que se experimenta en el mundo real y esto abre nuevas formas de percepción que serían imposibles sin estas condiciones. Crowther afirma al respecto que el encuentro con la pintura le “permite al sujeto encarnado comprender aspectos clave del mundo objetivo en el nivel sensible inmediato, mientras que al mismo tiempo, disfruta de alguna liberación de las limitaciones cognitivas que normalmente determina ese nivel”.<sup>28</sup>

Habría que abrir un paréntesis en este momento para especificar que si bien los personajes no son personas, sí están configurados para contener al menos de manera ficticia la profundidad que un hombre en la vida real tendría, por lo mismo, en este análisis se toma el trabajo del autor sobre los personajes para traducir sus reacciones durante la trama como dimensionalidad comportamental, algo equivalente a lo que Crowther denomina “sujeto encarnado”.

---

<sup>26</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, pp. 35-60.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 45.

Centremos nuestra atención en la obra de arte que aparece “más allá, en un pequeño salón que conducía a la butaca barbera”.<sup>29</sup> Caminando por la casona en Coyoacán, decidiendo qué llevarse o no al viaje por Europa, el Amo recae en el cuadro *Tres bellas venecianas* que es presentado como uno que da el paso a lo que hoy se podría considerar un cuarto de arreglo personal, una especie de tocador previo al aseo.

Dentro de esta atmósfera tan familiar la obra de arte aparece como una que con rasgos femeninos da la bienvenida al espacio en el que se podrá interactuar “sin nudos” en una preparación para el disfrute e incluso el placer. La obra de arte en cuestión presenta “con colores difuminados, en grises, rosas, azules pálidos, verdes de agua marina, la belleza de mujeres”<sup>30</sup> que serán sus anfitrionas en este viaje próximo.

Luego de observar a las bellas venecianas se abre ante él un espacio para fantasear con lo que será el viaje, pensando que “muy pronto conocería las cortesanas [...] que tanto hubiesen alabado, en sus escritos, algunos viajeros ilustres...”.<sup>31</sup> En medio del trajín que implica preparar maletas, el encuentro con la obra de arte suspende la premura del tiempo y expande su significación en el espacio pues al referirse la imagen “a otras cosas visibles”.<sup>32</sup> las hace reales, bajo el presupuesto de que si se puede ver se puede comprobar su existencia.

En el caso de *El cuadro de las grandezas* sucede algo muy parecido, dicha obra se encuentra, en contraparte con el de Rosalba, “en el salón de los bailes y recepciones, de los chocolates y atoles de etiqueta, donde historiábase, por obra de un pintor europeo que de paso hubiese estado en Coyoacán, el máximo acontecimiento de la historia del país”.<sup>33</sup> En el caso de la obra de las venecianas es el paso al cuarto de acicalado; en el de *El cuadro de las grandezas*, el gran salón de tertulias y eventos refinados.

Los salones de las antiguas casonas del siglo XVIII eran utilizados para recibir a las personalidades más importantes de la época, de ser posible: reyes, virreyes, enviados políticos, empresarios, hombres y familias de importancia y alcurnia, por ello *El cuadro de las grandezas* es el que por su configuración calza a la perfección para adornar este tipo de ambientes y propiciar la charla intelectual, que debe entenderse como opuesta a la que se

---

<sup>29</sup> Carpentier, p. 6.

<sup>30</sup> *Idem.*

<sup>31</sup> *Idem.*

<sup>32</sup> P. Crowther, *Ob., Cit.* p. 72.

<sup>33</sup> Carpentier, p.5.

puede derivar del cuadro de las bellas venecianas, es decir, una plática a partir de conocimientos y experiencias reflexivas sobre el mundo, no de sensaciones íntimas.

Aun cuando la charla intelectual verse sobre historia y política no podemos ignorar la presentación del tema de la conquista en el cuadro, el cual describe Carpentier como “un Montezuma entre romano y azteca, algo César tocado con plumas de quetzal, aparecía sentado en un trono cuyo estilo era mixto de pontificio y michoacano, bajo un palio levantado por dos partesanas...”.<sup>34</sup> Es decir, más allá del academicismo del que se habló en el apartado anterior, el tema del cuadro es uno que implica de nueva cuenta legitimizar ciertos aspectos en este caso físicos, que implican poder entre los gobernantes, no es gratuito que Montezuma se presente con rasgos europeizados y mucho menos que el autor los mencione en su descripción de la obra de arte a partir de la cual convergen las manifestaciones más elevadas de los personajes.

En el caso de *La Eva flacuuchenta*, el observador inmediato no es el protagonista principal sino uno que pretende ser meramente secundario e incluso al inicio de la novela podría considerarse incidental: el criado Filomeno. La presentación del cuadro es totalmente distinta a la manera en que se introducen las dos pinturas anteriores, pues éste es observado por el criado ya en terreno europeo y en medio de una tertulia subida de tono en un recinto que fungía entre otras cosas, como convento, casa de acogida y escuela de música para infantes sin padres y/o abandonados.<sup>35</sup>

Dentro de una atmósfera de excesos, el criado Filomeno “reparó en la presencia de un cuadro que vino a iluminar repentinamente un candelabro cambiado de lugar”.<sup>36</sup> De inicio hubo una causa que detona un efecto, pues dentro de un convento observar “tentaciones” como esta no es algo fuera de lo común ya que es parte de la educación visual/religiosa de los residentes del espacio. Se puede observar que la pintura se inserta a partir de ciertas condiciones: primero la ebriedad del personaje y segundo, el candelabro cambiado de lugar que le brinda un protagonismo que no puede verse como algo gratuito ya que como explica Rivas son “los ejes de (su) factible comprensión de este fenómeno”.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> *Idem.*

<sup>35</sup> Véase Jane L. Baldauf-Berdes: *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855.*

<sup>36</sup> Carpentier, p.20.

<sup>37</sup> Víctor Gerardo Rivas. *ApareSER: La poética de la configuración*, p. 32.

Se focaliza la pintura con una luz intermitente y entonces el autor describe que para Filomeno “había ahí una Eva, tentada por la Serpiente. Pero lo que dominaba en aquella pintura no era la Eva flacuchenta y amarilla [...] sino la Serpiente...”.<sup>38</sup> Filomeno rodeado de mujeres alegres y embriagadas, tocando diversos instrumentos y degustando deliciosas viandas, recae en la pobre y necesitada Eva flacuchenta para luego encontrar al agresor de la muchacha: “La Serpiente corpulenta, listada de verde, de tres vueltas sobre el tronco del Árbol, y que, con enormes ojos colmados de maldad, más parecía ofrecer la manzana a quienes miraban el cuadro”.<sup>39</sup>

El hecho de que Filomeno centre y magnifique la figura de la Serpiente como una que observa al observador es algo sumamente interesante ya que en las tentaciones que se conocen y como se observó anteriormente, el reptil nunca ve al observante. Por lo mismo, habrá que esperarse algo más que solo un encuentro casual con un lienzo de temática recurrente. Luego de haber descrito el aparecer del fenómeno y mencionar sobre el fondo en el que aparece, ahora dilucidaremos la importancia de este encuentro en el desarrollo de la obra literaria, es decir, a lo largo del tiempo narrativo.

### ***La pintura de retrato o “las mujeres de Rosalba Pittora”***

Se puede hablar de retrato humano desde el uso primario de la máscara mortuoria, pasando por el busto de piedra, hasta llegar al importante retrato oficial por medio del cual han permanecido a través de la historia las personalidades fantasiosas que muchos se labraron a partir de hacerse pintar como les gustaría ser recordados y no como realmente se veían en el momento, pues como afirma Gombrich “a mucha gente le gusta ver en los cuadros lo que también le gustaría ver en la realidad”.<sup>40</sup>

En *Concierto barroco* se muestra desde un principio que la mujer será objeto configuracional del erotismo, aspecto decisivo en la conformación de la estética barroca a partir del “juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo ‘natural’ de los cuerpos”.<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Carpentier, p. 20.

<sup>39</sup> *Ídem.*

<sup>40</sup> E. Gombrich, *Ob., Cit.*, p.15.

<sup>41</sup> Severo Sarduy, *Barroco y Neobarroco*, p. 33

Al inicio del texto se hace una presentación de los objetos que se han debido guardar y otros empacar para el largo viaje que el protagonista emprenderá. Dentro de estos objetos varios cuadros importantes permanecerán en casa. El primero que se menciona es el de la sobrina del protagonista, quien es monja. Se exalta la virtud de la mujer, no de la religiosa: “aquí, un retrato de la sobrina profesa, de hábito blanco y largo rosario, enjorada, cubierta de flores —aunque con mirada acaso demasiado ardiente— en el día de sus bodas con el Señor.”<sup>42</sup>

La palabra “ardiente” y “boda” descontextualiza la imagen de todo entorno religioso: la utilización de la primera remite a la naturaleza sensual de la mujer de la pintura y la palabra “Señor”, sin explicitar Dios junto con “boda”, reafirma a dúo un deseo, un apasionamiento por parte del observador, en este caso el Amo, el tío de la retratada.

Este personaje es el ojo a través del cual observamos a la mujer y sus modos, no existe una reflexión ni una crítica a partir de esta forma de presentar a la mujer religiosa puesto que solo es la mirada lasciva de un hombre que está a punto de cruzar medio mundo en busca del placer de las cortesanas venecianas. Por lo mismo, tampoco es posible vincular el deseo con el de una experiencia mística puesto que no es la monja quien se recrea en esta posibilidad sino la tendencia lúdico-erótica del personaje masculino.

Dentro del juego que establece lo barroco se debe tener en cuenta que la pintura de retrato por ser, las más de las veces, una que muestra cierta formalidad en su configuración temática y apegándonos al aspecto de juego permanente con los objetos que propone esta estética, el personaje bien puede desarrollar este tipo de comentarios sin resultar ofensivos pues al reorganizar la visualidad misma del cuadro que se ve influenciada por su entorno bien se pueden evocar en esta circunstancia “alternativas perceptivas radicales a lo visual dado”.<sup>43</sup>

Así la monja que aparece en el retrato, por formar parte de esta atmósfera grosera que remite a lo barroco, se vincula al aspecto sensual que implica una noche de bodas, pues “como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje -somático-, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura”.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Carpentier, p.5.

<sup>43</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 40.

<sup>44</sup> S. Sarduy, *Ob. Cit.*, p.34

Aun así, esta conformación erótica es la característica principal a la que remite la aparición de la mujer en la novela.

Para reafirmar el papel de la mujer en el texto a partir de la visión masculina, se introduce a un personaje cercano al protagonista como “la visitante nocturna [...] mujer buscadora del regalo de adioses [...] pidiendo vino mejor que éste, entre llantos y besos, pues [...] era vino con poso [...] vino bueno para lavarse ‘aquello’, para decirlo todo con palabrejas que coloreaban su entretenido vocabulario”.<sup>45</sup> Se describe a esta mujer como ardiente, interesada en lo material, conocedora de sustancias embriagantes como el vino... Se puede observar que lo femenino a partir de mujeres tan distintas como la monja, las cortesanas y la amiga, es detonante del juego instintivo, sexual o grosero en el que se recrean los personajes barrocos.

Recapitulando, el cuadro de Rosalba Pittora *Tres bellas venecianas* inventado por Carpentier -la primera alusión a la pintura de Rosalba Carriera- aparece camino al cuarto de aseo en una atmósfera de intimidad. Este lienzo establece por medio de la visión frontal estacionaria del personaje un espacio a partir del cual se idealiza la belleza femenina que está predestinada al placer, pues recordemos que la pintora no solo “fue la primera en producir pasteles, aplicados en el dibujo y de manera lineal, en el sentido de pintura de relleno de áreas”, sino del embellecimiento de sus retratos mediante “colores suaves, mates, secos y ligeros, los que tienen un esmalte fino”.<sup>46</sup> Esto debe comprenderse como una técnica novedosa que tiene la finalidad de exaltar la belleza de los retratados al más puro estilo bucólico, de manera delicada, con colores luminosos y actitudes por demás alegres y graciosas.

Para el protagonista de la novela representa a la mujer ideal que pretende encontrarse en Venecia, ideal que “se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje -el de los elementos reproductores en este caso- sino su desperdicio en función del placer”.<sup>47</sup>

Una segunda alusión a las mujeres que pintara Rosalba Pittora, se lleva a cabo en el *Botteghe di caffè* en una plática sobre la poca seriedad con la que los espectadores se toman ciertas presentaciones teatrales. Así, los músicos y el viajero “apreciando, con seguro

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p.6.

<sup>46</sup> A. Walther, *Op. Cit.*, p.1.

<sup>47</sup> S. Sarduy, *Op. Cit.*, p. 34.

entendimiento, el magistral desarrollo de una fuga... (vieron transcurrir) un grato tiempo entre bromas, comentarios, hablar mal de éste y de aquél, contar la historia de cómo una cortesana, amiga de la pintora Rosalba (“yo me la tiré anoche” —dijo Montezuma), había desplumado, sin darle nada a cambio, a un rico magistrado francés”.<sup>48</sup> Dentro de lo que implica el juego de la imagen en la memoria, se debe tener en cuenta que el protagonista en este fragmento disfrazado de Montezuma, establece la imagen de las bellas venecianas como una especie de arquetipo que lleva consigo a donde quiera que va.

La imagen que tematiza un cuadro se presenta sobre un fondo, en este caso el fondo original por decirlo de algún modo del lienzo *Tres bellas venecianas*, es el pasillo que lleva al cuarto de acicalamiento del personaje; esta presentación dota al cuadro de una interpretación que remite al ideal de la mujer que se encuentra lejos, un objeto inalcanzable de deseo con el que se entretiene la imaginación del personaje. La escena representada, en este caso las bellas mujeres, presenta una apariencia a partir de la postura del observador, es decir, ahora que el observador está en movimiento el fondo en el que se aparece la imagen de las *Tres bellas venecianas* ha cambiado y por ende su comprensión del mismo.

La mujer como imagen general está supeditada a las figuras que Rosalba Carriera pintara en aquel cuadro, bien podría ser por la vestimenta o la fisonomía eso no es relevante ya que el personaje interactúa con las mujeres del cuadro en todo momento aun cuando esto sea imposible. La fijación que el contacto con el cuadro y su temática establece en el personaje va más allá que una simple mención pictórica, las mujeres en el mundo de la ficción son una extensión de las mujeres del cuadro.

Hay una tercera mención de la pintora que ahora es tratada como una especie de matrona, ya que se encuentran “mujeres al estilo de” o “amigas de” Rosalba. Así, luego de la orgía musical en el *Ospedale della Pieta*, una de las hermanas les otorgó dos cestas con víveres para desayunar en el camino, a lo que el protagonista expresó “Tengo sueño —dijo Montezuma. — Tengo hambre —dijo el sajón—: Pero quisiera comer en donde hubiese calma, árboles, aves que no fuesen las tragonas palomas de la Plaza, más pechugonas que las modelos de la Rosalba y que, si nos descuidamos, acaban con las vituallas de nuestro desayuno”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Carpentier, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p.22.

De nueva cuenta, lo femenino, lo que se establece a partir de lo sensual, de lo que alude a la parte erótica en la mujer es ejemplificado a partir de lo que Carriera configura en sus pinturas. En esta ocasión se puede apreciar su vínculo con lo barroco a través de lo que Sarduy llama “proliferación” y que es la “operación metonímica [...] que hace] adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, [...] connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente.<sup>50</sup>

Mediante esta continua utilización de Rosalba como un aparato metonímico, accedemos a la mujer en *Concierto barroco* como una que es ardiente, hermosa, disimulada, comparable con animales a partir de sus ondulaciones y en general, un objeto de deseo que presenta la parte erótica en tono grosero a partir de la cual se relaja el discurso filosófico sobre el arte y la forma en la que se vive el mismo en la realidad cotidiana.

La imagen de la mujer no es el resultado de un ambiente sensual sino lo contrario, a partir del deseo de conocer a este tipo de mujeres idealizadas bajo la técnica embellecedora de Carriera, explicitada en el texto de Muller-Bergh, se presentan como objeto de recreación lúdico-erótica del personaje principal de la historia.

La pintura de retrato de Rosalba Pittora representa la parte grosera o picaresca de la sátira menipea, describir lo que despierta el erotismo en los personajes, la pintura tiene como función abrir un espacio donde percibir e invocar lo femenino como juego erótico inserto en situaciones donde no precisamente existe una mujer, sino que a partir de esta evocación se establece el dialogo con lo ausente.

El aspecto de la proliferación en lo barroco y la recreación de los personajes parte de una experiencia estética sumamente básica, una estesis al modo psicológico del término que remite en este caso particular a las sensaciones instintivas de las cuales ha sido objeto la mujer desde inicios históricos.

Sin embargo, como se ha venido advirtiendo al lector, Carpentier no suele trabajar en un nivel simplificado, ya que esta afirmación de la mujer como una meramente instintiva y seductora bien podría explicarse a partir del trabajo de Rosalba Carriera como una proyección de negación hacia otras posibilidades, en este caso particular el papel de la mujer en esa sociedad. Como se verá a continuación, la extrema estetización que niega realidades o

---

<sup>50</sup>S. Sarduy, *Ob. Cit.*, p.14.



enmascara, no solo se presenta en la conformación de personas sino también de hechos históricos.

### ***La pintura histórica o la estetización de la Conquista***

La importancia del lienzo *El cuadro de las grandezas* radica en que presenta una imagen de la Conquista con un carácter muy “civilizado”, por lo que el análisis se vuelve indispensable a partir de vincular el cuadro con el contenido de la puesta en escena *Moteczuma* de Antonio Vivaldi.

La corta descripción del escritor cubano y el trabajo de García Castro se unen para denotar la manera en que el Amo -el personaje principal de la novela- piensa los eventos de la Conquista. Si nos atenemos a que la pintura podría adscribirse al neoclásico<sup>51</sup> y considerando la situación económico/cultural del personaje, se puede interpretar que para el mismo tanto la Conquista como la evangelización fueron asuntos de mera conversación que se llevaron a cabo a partir de un traductor, es decir, una cosa de “ponerse de acuerdo”.

Así lo presenta Carpentier en su pintura ficticia donde “Fray Bartolomé de Olmedo, de hábito mercedario, blandía un crucifijo con gesto de pocos amigos, mientras Doña Marina, de sandalias y huipil yucateco, abierta de brazos en mímica intercesora, parecía traducir al Señor de Tenochtitlán lo que decía el Español”.<sup>52</sup> La cara de pocos amigos bien podría representar la poca incidencia del fraile en el arreglo, otra lectura a partir de esta representación.

Carpentier remata las alusiones al rococó que se puede observar en *Las tres venecianas* mencionando que el cuadro estaba pintado “todo en óleo muy embetunado, al gusto italiano de muchos años atrás”.<sup>53</sup>

Así pues, se asiste a una especie de representación de acuerdo con lo que se llamó “dibujo académico” en el que se rescataba temas históricos y se plasmaba en ellos una versión oficial del suceso, aplicando los estereotipos de belleza incluso en situaciones donde no eran aplicables. Esto se podría entender un poco más desde el concepto de “plasticidad modal” que presenta Crowther en su texto citado y alude a que “las imágenes se pueden crear, por supuesto, para denotar los existentes reales. Sin embargo, en virtud de su contenido figurativo

---

<sup>51</sup> El lector debe recordar que para Carpentier el tiempo histórico de la novela no se apega al de la realidad que alude, así la narración contiene estas piezas inventadas que no habrían existido en la época que marca.

<sup>52</sup> Carpentier, p.6.

<sup>53</sup> *Idem.*

construido, el espacio pictórico es inteligible sin la referencia a tales existentes, o al real o supuesto contexto de uso. Esto significa que presenta posibilidades visuales”.<sup>54</sup>

Estas posibilidades visuales nos remiten a un vínculo con la ópera de Vivaldi titulada *Moteczuma* ya que en ambos casos la Conquista se estetiza, se vuelve más significable de acuerdo a los sentires de la época, en este caso particular: el contexto de la Ilustración. De acuerdo al estilo barroco, este proceso de artificialización se denomina “sustitución”, según Sarduy “ópera cuando: el significante visual que corresponde al significado ha sido remplazado por (otro que) puede ocupar el lugar del significante”.<sup>55</sup> En este caso, el rostro europeizado de los participantes del cuadro, los colores utilizados al estilo del pastel y los nombres que adjetivan ciertas características (como el caso de nombrar “joven Telémaco” a Cuauhtémoc), nos ubican en lo funcional de la sustitución.

Con respecto al pensamiento que el personaje tiene acerca de la Conquista mencionado con anterioridad, parecería que este hecho histórico reflejado en la pintura se modeló conforme a las normas de racionalidad y acuerdo que se desprenden de la cultura antigua a pesar de lo absurdo que esto resulte, pues es de donde proviene primeramente el neoclásico, y se observa tanto en la descripción del cuadro como en el trabajo de García Castro.

Sin embargo, una de las cuestiones tratadas en *Concierto barroco* tiene que ver con la puesta en escena que Vivaldi realiza a partir de la versión de la Historia de la Conquista que el mismo Amo le cuenta en la *Botteghe di caffè* donde se resguardan, amo y criado, del barullo del Carnaval de Epifanía mencionado en el resumen de la novela al principio de este texto.

La presentación del cuadro posibilita un espacio para que el personaje desarrolle una forma de pensar el asunto a pesar de conocer la realidad histórica de la que se sustenta. Sin embargo, el espacio que la puesta en escena de la temática de la pintura y sus respectivas alteraciones históricas permiten lleva a la reflexividad en el personaje y por ende un cambio de mentalidad y una promesa en el rumbo de la historia.

Para el Amo es algo normal que la pintura más importante que ostenta su casona en Coyoacán sea un embetunado pastel con Moctezuma y compañía representados al más puro

---

<sup>54</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p.39.

<sup>55</sup> S. Sarduy, *Ob. Cit.*, p.10.

estilo neoclásico. Recordemos que lo menciona como “el cuadro de las grandezas “y se pueden imaginar tertulias interminables alrededor del mismo degustando exquisitas viandas hasta altas horas de la noche, dialogando sobre este acontecimiento histórico.

Sin embargo, cuando el Amo asiste a la representación del *dramma per musica* *Moteczuma* compuesto por Vivaldi empieza a notar alteraciones en el hecho histórico - inadmisibles ya que él mismo compartió con el músico ese pasaje de la Historia- y esto lo lleva a sentirse asombrado por la licencia poética de contextualizar, por ejemplo, el paisaje americano al estilo barcelonés:

Recordó de pronto el indiano el tornasol de flámulas y gallardetes que hubiese contemplado, cierto día, en Barcelona, con esa encendida selva de velámenes y estandartes que, sobre proas de naves, alegraban el lado derecho del escenario, [...] Y, sobre un brazo de agua venido de la laguna de México, un puente de esbelta arcada (harto parecido, tal vez, a ciertos puentes venecianos) separaba el atracadero de los españoles de la mansión imperial de Moteczuma.<sup>56</sup>

Luego de pasar por alto la falta de investigación sobre el paisaje americano, el Amo se sintió realmente incómodo cuando se introdujo a un personaje masculino como femenino, se trataba de Teutile, un personaje que Antonio de Solís y Rivadeneyra menciona en *La historia de la conquista de México*. Ya molesto, el Amo observa que la ropa con la que visten a Moctezuma es la de moda en el momento: “Emperador de México vestido a la española. —“¡Eso sí que está raro!”<sup>57</sup> Comenta tratando de retomar el hilo que ha perdido ante tantos cambios de género, paisaje y ahora vestimenta.

La puesta en escena se torna cada vez más caótica y estrafalaria, este es uno de los recursos de que echa mano la parodia adscrita al barroco y a la nueva novela histórica, a saber, lo que John R. Snyder menciona como “el arte del ingenioso” y que presenta precisamente estos giros que parecen ocurrencias en el texto.

La aparición temprana de *El Cuadro de las grandezas* es indispensable para conformar el absurdo, en este caso se correlaciona con el contenido de la puesta en escena de Vivaldi, una donde estas ocurrencias se ven como algo que “es natural en vez de artificial, es un arte sin arte, no puede ni enseñarse ni aprenderse...”<sup>58</sup> parecen simplemente brotes del ingenio que además ayudan a que la puesta en escena resulte divertida para el espectador

---

<sup>56</sup> Carpentier.p.27.

<sup>57</sup> *Ídem*.

<sup>58</sup> John R. Snyder, *La estética del Barroco*, p.48.

promedio del mundo de la ficción, contrariamente a lo que sucede con el protagonista y dueño de la primera incongruencia histórica, precisamente el cuadro de la Conquista.

Habrá que pensarse entonces en las características particulares que permite que “una obra del barroco latinoamericano sea la desfiguración de una obra anterior que haya que leer en filigrana para gustar totalmente de ella”.<sup>59</sup> Una de las posibilidades que permite esta segunda lectura es el tono burlesco a partir del cual se reinterpretan los hechos históricos.

Dentro de esta parodia, el personaje principal que se siente con el derecho de contar la auténtica versión del hecho histórico pasa por alto vestirse en el carnaval como un Moctezuma romano, pero observar las alteraciones en la puesta en escena le causa un asombro que se vuelve insoportable, pues “este Montezuma ataviado a la española resulta tan insólito, tan inadmisibile, que la acción vuelve a enredarse, atravesarse, enrevesarse, en la mente del espectador, de tal modo que ante el nuevo atuendo del Protagonista, del Jerjes vencido, de la tragedia musical, se le confunde el cantante con las tantas y tantas gentes de personalidad cambiada como pudieron verse en el carnaval”.<sup>60</sup>

Es en este momento y bajo esta circunstancia que echa mano de la estetización del hecho histórico, el protagonista de la *novelle* sin desearlo siquiera lleva a cabo una lectura en filigrana que lo lleva a la parodia, es decir, de lo que ve rescata otra forma del suceso completamente distinta, es entonces que “en la medida [...] en que esconde, subyacente al texto -a la obra arquitectónica, plástica, etc.- otro texto -otra obra- revela, [...] el barroco latinoamericano [... su participación] del concepto de parodia”.<sup>61</sup> Donde se tiene la posibilidad de mezclar lo serio con lo cómico, volverlo carnavalesco, utilizar multiplicidad de tonos, entre otros recursos.

*El Drama per música Motezuma*, vinculado con *El cuadro de las grandezas* establece un juego en la mente del personaje principal y una conducta bufonesca desde el momento en el que empieza a aceptar algunas de las alteraciones y se molesta visiblemente con algunas otras que le resultan inadecuadas. Así el Amo observa en el escenario “una vasta sala de audiencias, en todo parecida a la que se nos muestra en el cuadro que posee el indiano<sup>62</sup> en su casa de Coyoacán, donde se asiste a un episodio de la Conquista —más fiel

---

<sup>59</sup> S. Sarduy, *Ob. Cit.*, p. 19.

<sup>60</sup> Carpentier, p.29.

<sup>61</sup> S. Sarduy, *Ob. Cit.*, p. 19

<sup>62</sup> El indiano es el Amo.

a la realidad, en cierto modo, que lo que hasta ahora se ha visto aquí”.<sup>63</sup> El criollo se sintió tranquilo al reconocer en el escenario una imagen familiar para él seguida de una lucha ostentosa donde la emoción hace que el Amo aplauda y pase por alto que Teutile está encarnado de manera femenina y será inmolado en el Altar de los antiguos dioses, al decir: “Bueno: como ocurrencia de clásica inspiración, puede pasar”.<sup>64</sup>

El Amo siguió soportando las pequeñas alteraciones hasta que el gran final de la puesta en escena presenta a un Hernán Cortés disculpando los malos modos de Moctezuma y su pueblo celebrando su amistad. Se lleva a cabo la boda de Teutile y Ramiro mientras el Emperador vencido jura lealtad eterna al Rey de España.

Cuando el telón se cierra, el Amo pierde la compostura y gritando “falso, falso, falso, todo falso” corre hacia el preste pelirrojo que termina de doblar sus partituras secándose el sudor con un gran pañuelo a cuadros.

—“¿Falso... qué?” pregunta, atónito, el músico.

— “Todo. Ese final es una estupidez. La Historia...”

—“La ópera no es cosa de historiadores.”

— “Pero... [...] Montezuma fue lapidado.”

—“Muy feo para un final de ópera”.<sup>65</sup>

El Amo continuó reprochando al músico las incongruencias históricas presentadas hasta que éste le contestó:

— “No me joda con la Historia en materia de teatro. Lo que cuenta aquí es la ilusión poética [...] los Santos Lugares, ahí sí que hay Historia. ¡Historia grande y respetable!”

—“¿Y, para usted, la Historia de América no es grande ni respetable?” El Preste Músico metió su violín en un estuche forrado de raso fucsina:

— “En América, todo es fábula...”<sup>66</sup> Contestó.

Así, la parodia carnavalesca llega a su punto más candente a partir de que la estetización del hecho histórico se utiliza para ironizar el supuesto dramatismo del personaje.

Sin embargo, la lectura en filigrana que posibilita dicha ironización es materia prima dentro de la configuración mental del personaje principal. El espacio que se abrió a partir de observar lo que bien podría denominarse una pintura en movimiento, en este caso *El cuadro de las grandezas*, lleva a un cuestionamiento existencial. La cercanía del personaje con una

---

<sup>63</sup> Carpentier, p.29.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p.30.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.31.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p.32.

representación estética que confronta el valor que el hecho histórico tiene para él provoca un cambio de mentalidad y reflexión hacia su propia cultura con base en la visión que tienen de la misma en otras. Esto se ve reforzado a partir de estas dos visiones que sobre la conquista se presentan en el texto y que para el protagonista —aun cuando ha tenido el cuadro frente a él toda su vida— no habían sido obvias, sino hasta que el contexto resaltó la gravedad de la incongruencia en la representación alterada.

Bien podría pensarse en la adquisición de la autoconsciencia por parte del personaje. Crowther expone dentro de sus “competencias y percepciones” que la obra de arte es percibida de una manera distinta a partir de poseerla. Dentro de ella, la propia historia personal es de suma importancia para lograr acrecentar la conciencia, es decir, “esta síntesis perceptiva vincula la memoria y el deseo para formar un campo unificado de significado y valor que define nuestro modo particular de pertenencia existencial”.<sup>67</sup>

De este modo, observamos en la novela la suspensión del tiempo y la apertura del espacio para reflexionar sobre el asunto de la obra de arte. Al estetizar o modelar a la usanza de la época los hechos históricos, trasciende la libertad artística de presentar una versión “reinterpretada” de lo sucedido para el autor de la ópera, pero absurda y complaciente para el conocedor de la materia histórica. Funciona también como detonador reflexivo provocando un cambio en el héroe, algo que lo lleva a observar su condición dentro del engranaje de su entorno social y a cuestionarse sobre la manera en que ha definido su rol en el mismo. Se establece la promesa de un retorno al hogar con la intención de revalidar su grandeza histórica.

### ***La pintura alegórica o la lectura en filigrana***

Uno de los temas que se desarrolla a lo largo de la novelística carpenteriana es la naturaleza del personaje negro, afrocubano en este caso particular. Si el lector observa detenidamente pareciera que cada novela es una rama del árbol llamado *Ecue-Yamba-O*, primera novela del autor, y desde donde bien podrían desprenderse como extensiones personajes negros que hacen posible el resto de sus obras narrativas.

Recordando el trabajo de Rita Gnutzmann, los personajes negros en la literatura carpenteriana siempre son acompañantes del Señor en cuestión o del personaje principal, a la usanza del Sancho de Don Quijote. Sin embargo en *Concierto Barroco* “el narrador es

---

<sup>67</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 63.

externo a la obra; a ratos se enfoca al amo y criado a la vez [...] Sin embargo, si el relato comenzaba con la descripción del Amo y su casa de lujo en Coyoacán, termina con la firme decisión del negro de vivir en "el reino de este mundo", con la música terrenal que será su nuevo oficio. Por lo tanto la importancia se ha desplazado del Amo al criado.<sup>68</sup>

Filomeno se presenta no solo como un personaje secundario que acompaña al protagonista, si bien es verdad que es un criado también es un negro liberto, descendiente de un negro esclavo –Salvador– de gran fama por ser el protagonista de la primera manifestación literaria conocida en Cuba: el *Espejo de paciencia*. Versos que además son cantados por el personaje afrocubano ya que también es entendido en música, además de leer y escribir textos sencillos.

A lo largo de la trama, el personaje afrocubano establece mediante sus comentarios una desmitificación de lo que el negro es, de sus costumbres, de sus ideas y sobre todo de su capacidad reflexiva, siendo coronado al final del relato con la enorme posibilidad de poder incidir en el futuro de la música. Esto último no podría llevarse a cabo sin la presencia de varias manifestaciones artísticas como la música, la literatura y por supuesto la pintura.

Específicamente en el caso de la pintura su incidencia es capital desde el momento que proporciona al personaje un espacio personal, privado y libre de reglas en el que puede obtener al igual que el Amo la autoconciencia a partir de una “estructura (que) subtiende y sostiene la red inmediata de interpretaciones actuales en términos de las cuales un individuo comprende el ‘significado’ de su vida” y actúa a partir de él.<sup>69</sup>

Recordemos que dentro del ambiente -religioso por una parte y profano por otra- se lleva a cabo la inserción de la obra de arte: una pintura alegórica que sirve como detonante de la experiencia estética personal del negro Filomeno y que lo lleva a su vez a recuperar sus orígenes por medio de una danza ritual, que aunque parodiada en esta novela de acuerdo a su naturaleza barroca, es de capital importancia para la toma de poder del personaje dentro de la obra completa.

Inmerso en el concierto que estaban improvisando los tres músicos, Filomeno emocionado “había corrido a las cocinas, trayendo una batería de calderos de cobre, de todos tamaños, a los que empezó a golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar,

---

<sup>68</sup> R. Gnutzmann, *Ob. Cit.*, p. 130.

<sup>69</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p.63.

tizones, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, de acentos encontrados, que, por espacio de treinta y dos compases lo dejaron solo para que improvisara...”<sup>70</sup>

Esta escena que bien podría verse como algo que raya en lo ridículo, ya que el negro Filomeno iba a tocar junto a los grandes músicos con utensilios de cocina, bien podría implicar lo que en la música afrocubana son “las percusiones, [en las que] vibra bajo su forma más poderosa y elemental el espíritu de la música, la voz ancestral de la selva, despertadora de las potencias invisibles y los instintos primitivos, ‘recuperadora de los poderes perdidos’”.<sup>71</sup>

Tras esta experiencia y mientras todos reían, bebían y empezaban con la orgía, Filomeno reparó en el cuadro de la *Eva flacuchenta* abriendo con ello la posibilidad de que se desarrollara una experiencia estética en medio de una escena poco solemne para el caso. Esto se explica a partir de que dentro de esta atmósfera de excesos y excitación hay una conciencia que se despierta mientras las demás se adormecen, la de Filomeno, quien repara “en la presencia de un cuadro que vino a iluminar repentinamente un candelabro cambiado de lugar”.<sup>72</sup>

Es importante recordar que la pintura se configura de acuerdo con un observador ideal que en su acepción implica estar fijo y de frente a la obra de arte, en este caso esto toma relevancia puesto que el personaje -y esto lo explica el mismo autor- se posiciona frente a él por un cambio de luces. Es decir, uno de los principales, si no el principal requisito para una experiencia estética programada, se cumple.

Según Jan Mukarovsky “cualquier objeto y cualquier acción (sea un proceso natural o una actividad humana) pueden llegar a ser portadores de la función estética”.<sup>73</sup> En este caso, el candelabro que ha sido movido de lugar es el objeto que provoca que Filomeno enfoque su atención en ese cuadro iniciando la experiencia de lectura en filigrana sobre el mismo. Este tipo de lectura desvela otra lectura a partir de la cual se complementa.

La pintura en la que recae la atención de Filomeno al parecer es una construcción más en las que Carpentier recrea una imagen, una especie de invención poética a partir de una

---

<sup>70</sup> Carpentier, p. 20.

<sup>71</sup> Jeanine Potelet, “Surrealismo y afrocubanismo. Historia de Lunas de Alejo Carpentier”, p.500.

<sup>72</sup> *Ídem*.

<sup>73</sup> Jan, Mukarovsky, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, p. 47.



referencia verídica. Sin embargo, esta referencia es la que más difuminada se encuentra en el texto. Retomando el trabajo de García Castro, esta pintura, *La Eva flacuchenta*, “es una tentación [... a la que] Filomeno le canta un poema ensalmo a lo Nicolás Guillén<sup>74</sup>.”

Si tomamos en cuenta esta particularidad se puede explicar que Filomeno, a la luz del candelabro cambiado de lugar y bajo los efectos del alcohol y la lujuria, luego de haber tocado los “tambores domésticos”, bien haya despertado en él el deseo de un ritual que no podría ser menos que ridículo a primera vista para el lector no entrenado en la cultura del ritual afrocubano, para quien las cazuelas representan solo una forma más de las continuas groserías que allí se llevan a cabo y no una muy bien depurada metáfora de transculturación por parte del autor.

Habría que remitirse al trabajo citado de Jeanine Potelet en el que el "canto desnudo sobre percusión, se repite en interminables reiteraciones, anáforas y vuelta sobre sí mismo, acompañando en creciente intensidad el girar de los hombres y mujeres, ‘círculos mágicos’ con geometría de sistema planetario, hasta producir el trance y la bajada del santo”.<sup>75</sup>

Carpentier enfoca la atención del personaje afrocubano en el cuadro de la *Eva flacuchenta* permitiendo que luego de haber tocado los tambores inicie junto con el resto de los asistentes al *concerto grosso* una especie de danza ritual

Filomeno se fue acercando lentamente a la imagen, como si temiese que la Serpiente pudiese saltar fuera del marco y, golpeando en una bandeja de bronco sonido, mirando a los presentes como si oficiara en una extraña ceremonia ritual, comenzó a cantar:

— “Mamita, mamita, ven, ven, ven. Que me come la culebra, ven, ven, ven.

—Mírale lo sojo que parecen candela.

—Mírale lo diente que parecen filé

—Mentira, mi negra, ven, ven, ven. Son juego é mi tierra, ven, ven, ven”.

Y haciendo ademán de matar la sierpe del cuadro con un enorme cuchillo de trinchar, gritó:

— “La culebra se murió, ca-la-ba-són, Son-són. Ca-la-ba-són, Son-són”.<sup>76</sup>

Filomeno, ya embriagado por la música y el vino, inducido por la luz del candelabro que se posó de manera insospechada sobre el cuadro de la *Eva flacuchenta*, inicia por experimentar lo que Mukarovsky describe como la capacidad aisladora de la función estética, que en su principal característica

---

<sup>74</sup> Véase el poema Nicolás Guillén "Sensemayá. Canto para matar una culebra", *West Indies, Ltd.* (1934).

<sup>75</sup> J. Potelet, *Op. Cit.* p.500.

<sup>76</sup> Carpentier, p.20.

es aquella que E. Utitz señala como capacidad de aislamiento del objeto afectado por la función estética. A esta definición se le acerca aquella, según la cual la función estética consiste en dirigir la máxima atención sobre un objeto dado [...] Siempre que en la convivencia social surge la necesidad de poner de manifiesto algún acto, cosa o persona, dirigir la atención sobre ellos, o liberarlos de conexiones indeseables, la función estética aparece como factor adjunto; véase la función estética de cualquier ceremonial (incluyendo el culto religioso), o el carácter estético de las fiestas.<sup>77</sup>

Filomeno observó tanto la maldad en los ojos de la serpiente como la actitud ajena de la Eva, pero sobre todo la interiorizó de acuerdo con este aislamiento del que habla Mukarovsky en una experiencia trascendental de reminiscencia cultural gracias a la que pudo reconocer en el insidioso animal que más ofrecía “la manzana a quienes miraban el cuadro que a su víctima”.<sup>78</sup>

Filomeno hace un ritual donde él se exalta como salvador, al cumplir con la herencia ancestral legada por su antepasado: el negro Salvador<sup>79</sup> e intentar rescatar a la Eva flacuchenta, dubitativa ante el ofrecimiento de la serpiente. Dentro de este ritual parodiado en un *ospedale* y con cazuelas como tambores, el negro observa a la tradicionalmente enemiga de su raza: la serpiente, que en la narrativa carpenteriana es uno de los

elementos "maravillosos" es decir extraordinarios e insólitos [que] se relacionan con los cultos lunares ligados a la vegetación, la fecundidad, la vida, muerte de la naturaleza y del hombre. El doble animal de Atilano, anguila o serpiente, y su metamorfosis en árbol, manifestaciones son de la relación cosmobiológica y cosmoantropológica que une en un conjunto luna-serpiente (animal lunar) - árbol (vegetación cuyo crecimiento obedece a ritmos lunares) - hombre (cuya historia, nacimiento, crecimiento y desaparición, imita las fases de la luna). El simbolismo de la serpiente se encuentra en todas las cosmogonías primitivas y en particular en los cultos del África occidental traídos por los esclavos a América.<sup>80</sup>

La importancia del cuadro de la *Eva flacuchenta* para Filomeno en particular radica en poner de relieve los elementos que por generaciones se han mantenido en la memoria del pueblo afrocubano: la serpiente, el árbol, el hombre. Dentro del despertar de la conciencia del personaje y a partir de la luz focalizada en el cuadro, específicamente en la serpiente, se condensa la lectura en filigrana que integra tanto la santería como la religión cristiana. Por

---

<sup>77</sup> J. Mukarovsky, *Ob. Cit.* p.58.

<sup>78</sup> Carpentier, p.20.

<sup>79</sup> Protagonista del *Espejo de paciencia* citado anteriormente.

<sup>80</sup> J. Potelet, *Ob. Cit.* p.505.

medio de ésta, el afrocubano descubre en el cuadro cristiano otra imagen: la del doble animal que en este caso hay que vencer. Desde este momento se puede vislumbrar a Filomeno como alguien con posibilidades de modificar la historia.

En un primer nivel, el del texto judeo cristiano, la *Eva flacuchenta* representa la tentación del demonio hacia la primera mujer de la humanidad. Esta pintura didáctica en su mensaje debe entenderse como una alegoría de acuerdo a Helena Beristáin “en cuanto a que sirve para expresar poéticamente un pensamiento [en el que] a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios”.<sup>81</sup> A partir de esto, habrá que recordar que se está frente a una obra pictórica, aludida vagamente por Carpentier por medio de una descripción superficial que encuentra eco en uno de los pintores más polémicos, Tintoretto, como bien se expuso al inicio del análisis de *Concierto barroco*.

Sin embargo, algo que se debe tener presente es que la ausencia de esta obra imposibilitaría el ritual y sus consecuencias en el desarrollo del personaje ya que con anterioridad Filomeno había danzado para matar a la serpiente cuando “una noche, fueron de putas a una casa [...] Aquella noche se bebió recio, contó el Amo sus andanzas de minero por las tierras de Taxco, y bailó Filomeno las danzas de su país a compás de una tonada, cantada por él, en cuyo estribillo se hablaba de una culebra cuyos ojos parecían candela y cuyos dientes parecían alfileres”.<sup>82</sup> La diferencia radica únicamente en que el cuadro de la *Eva flacuchenta* no se encontraba ahí.

La autoconciencia del personaje se obtiene a partir de este ritual, si bien el negro Filomeno era un personaje con cierto nivel de conocimiento en ningún momento se vislumbran si quiera ideas de emancipación o deseo de tener un rumbo fijo que no sea el estar simplemente pernoctando entre un amo provisional y otro.

El negro llevó a cabo un ritual del cual al parecer no tenía conciencia, esto se puede vincular al arte por medio de la contemplación a partir de lo que Crowther menciona sobre la existencia de un tipo de memoria corporal que funciona sin saber cómo obtiene los conocimientos, le llama memoria de hábito. Esta podría resultar de las danzas lúdicas que se enseñan como juegos de infancia; la importancia de esto recae en que el cuadro,

---

<sup>81</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, p. 35.

<sup>82</sup> Carpentier, p.14.

específicamente la Serpiente en el lienzo funciona como “un elemento que puede tener una relación decisiva con la adquisición y el mantenimiento de la autoconciencia”.<sup>83</sup>

En segundo nivel, los rituales religiosos y las danzas transmitidas por generaciones entre los miembros de su raza toman forma a partir de la triada que presenta el cuadro: la serpiente, el árbol y el hombre. Así, Filomeno recrea sin grandes instrumentos, sin un contexto ideal sino como lo hacían sus antepasados esclavos donde “el negro aprendía los bailes ‘en los barracones de su infancia’”.<sup>84</sup> Un ritual ancestral para matar el mal, para como dicen los cristianos “librarse del mal”, pero ellos en lugar de esperar a que una entidad lo haga se prestan a ser poseídos por la misma para libertarse o libertar a otros.

Luego de esta danza ritual, se observa un cambio en el personaje afrocubano, parece que entre más contacto tiene con el arte más desarrolla una visión crítica del mundo y la manera en que se le presenta al hombre, particularmente al Amo con quien establece largos diálogos reflexivos.

Filomeno ha modificado su pensamiento, ya no es el negro que tirado en la calle o en las caballerizas de algún rico señor canturrea con su guitarra mientras se afana... ahora ha visto el mundo, aprendido de los músicos, de la forma en que viven, de la forma en que crean.

La pintura de la *Eva flacuchenta* se destaca sobre las noches de juerga, el alcohol y la lujuria. Ese cuadro hecho para educar sobre las trampas del demonio y sus consecuencias, puede pasar desapercibido para el lector, sin embargo la alteración en la presencia de la Eva flacuchenta -ya no como la mujer insidiosa que tienta al hombre luego de ser tentada- sino como una que asustada titubea junto a la conformación de la Serpiente que puede remitir a una fuerza insospechada, con una mirada terrible que además observa al que observa la pintura: no, no puede pasar desapercibida para el observador del arte.

Esta estetización, no podemos decir que para embellecer el cuadro, -pero tampoco podemos olvidar que éste tiene la obligación de moldear la conducta de los observadores...- esta alteración que estetiza, aun cuando lo haga para crear miedo en lugar de placer, es sin duda una que trabaja a favor de una experiencia elevada, de una exaltación de las sensaciones al observarla.

---

<sup>83</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 64.

<sup>84</sup> Alejo Carpentier, *La música en Cuba*, p.222.

En este caso particular, y como la naturaleza de Filomeno apunta, esta alteración de los hechos en el tema del cuadro provoca una reacción de elevación sobre el Mal en el negro afrocubano que lo lleva a desprenderse de cualquier otra idea sobre lo que su futuro podría implicar, por ejemplo: volver a servir a algún Amo... En su lugar lo dota de la valentía para aprovechar la libertad que sus antepasados le otorgaron con su lucha para poder crear música en un mundo ajeno al conquistado que lo reconoce como apto para ello.

## CAPÍTULO 2

### ***EL SIGLO DE LAS LUCES: EL PENSAMIENTO EMANCIPATORIO***

La segunda novela que se inscribe a este análisis comparte con la anterior el uso de variedad de elementos correspondientes a las bellas artes. Dentro de la función general del arte en la novelística carpenteriana se analizará el cuadro *Explosión en una catedral* como elemento simbólico en la conformación del pensamiento emancipatorio del personaje joven mediante la inserción de una obra de arte que lo dota de una comprensión/reflexión centrada en la naturaleza espacial de la pintura.

Esto debe entenderse a partir de lo que Crowther apunta como “la forma en que la apariencia de algún elemento visual o estado de cosas (y nuestra relación cognitiva con él) se transforma cuando se representa en una imagen”.<sup>85</sup> Es decir, el hecho de que el personaje establezca una relación de significación con la obra de arte a partir de la cual la obra y su significado cambian de acuerdo con las experiencias que éste va obteniendo a lo largo de la trama novelística.

En este texto, Carpentier hace otras referencias a obras de arte que marcan de manera relevante el acontecer y la comprensión del personaje analizado. Se pueden observar, la mayoría de las veces, descripciones que aluden a obras de arte vinculadas con cuestiones bélicas o bien de reflexión sobre el asunto, aunque el protagonista no asiste al frente con fusil en mano se encuentra rodeado por dichas circunstancias lo que provoca un conocimiento profundo al menos en teoría de lo que podría implicar.

Como se comentó anteriormente, la pintura establece por su naturaleza espacial una manera distinta de la secuencial a partir de la cual el personaje comprende situaciones, prefigura acontecimientos e incluso integra conocimientos, este es el modo que se deberá considerar cuando se hable de espacialización.

En esta obra en específico, el autor echa mano del factor tiempo-espacio a partir de dotar al personaje de experiencias comprensibles con la rapidez de una mirada y de la integración de dicha comprensión a partir de la temporalidad secuencial que se resume en el movimiento de una escena hacia otras, pareciera que la prolepsis que comúnmente se utiliza para anticiparse a un acontecimiento se ve representada por la obra de arte en la narración.

---

<sup>85</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 35.

## 2.1. Resumen de la obra

*El siglo de las luces* fue publicada por primera vez en 1962, perteneciente a lo que se ha dado en llamar la “nueva novela histórica” en la que una de sus modalidades es narrar un hecho histórico no desde la óptica de un personaje principal del mismo sino de personajes marginales, es decir secundarios, de cuya existencia no se tiene seguridad y la mayoría de las veces son ficticios.<sup>86</sup> En el cumplimiento de la veracidad que debe ostentar una novela histórica, Carpentier anexa en el epílogo de su texto las pruebas de que uno de sus personajes, Víctor Hugues, tomó parte en la Revolución Francesa e incidió en acontecimientos derivados de ésta en las Antillas.

La historia gira alrededor de la figura de Esteban y sus primos Carlos y Sofía a partir de la llegada de Hugues a La Habana. Esteban, huérfano y asmático, pasa la vida recluido en la casona de su único tío. A la muerte de éste, el joven y sus primos de la misma edad quedan como herederos de una cuantiosa fortuna obtenida por medio del comercio.

Días después, y por la buena fama de los negocios del difunto, llega a la puerta de la casa en luto un comerciante de *Port-au-Prince*, Víctor Hugues: francés, cosmopolita, francmasón e impetuoso, quien en los libros de historia intentaría implantar las ideas de la revolución francesa en el Caribe, logrando en la ficción, sembrarlas en el joven que se había estado preparando para ese momento, sin sospecharlo, a partir de la contemplación de una pintura: *Explosión en una catedral*.

Hugues asiste a Esteban por medio de un amigo médico afrocubano quien le ayuda a curar su enfermedad. Luego de eso, básicamente le sirve de modelo en el reconocimiento de un cuerpo que ya no está imposibilitado por la enfermedad, pues Hugues un gran tenedor de libros igual se quita la camisa para trabajar la mezcla con los criados, que cocina algún platillo francés con maestría por lo que al contarle sobre sus viajes y experiencias por el mundo, unírsele tanto en ideas como en aventuras resulta lógico. Debe tenerse en cuenta el matiz erótico de lo barroco como algo que da profundidad al personaje sin afán de restarle calidad a la historia. También debe tomarse como un ideal masculino para Esteban.

A partir de la visión de Esteban, Carpentier da cuenta de la Revolución Francesa desde el interior y su eco en la revolución de los esclavos negros que se llevó a cabo al mismo tiempo en El Caribe, mientras se siembran semillas de pensamientos emancipatorios en los

---

<sup>86</sup> Seymour Menton, *La nueva novela histórica de América Latina 1999-1972*, p.43

hombres de la narración, en la mujer, Sofía, se desencadenan ciertos pensamientos que van transformando la manera de percibir su rol en la sociedad hasta convertirla en un personaje emancipado.

Mientras Víctor Hugues se convierte en pieza importante de la Revolución, Esteban trabaja como traductor en Bayona, un pueblo alejado de la capital francesa desde donde se fragua extender el movimiento hacia España cuando infortunadamente ambos países entran en conflicto. Tras su regreso a la casona y con una marcada desilusión hacia lo que en un principio veía como el camino ideal hacia la libertad del hombre, Esteban se recluye a rumiar por los rincones y luego a merodear por la ciudad hasta que lo encarcelan por traición a la patria. Luego de que sus primos logran liberarlo, se entera de la doble vida que lleva Sofía a espaldas de los hombres de la casa, primero como amante de Víctor Hugues y luego como viuda dueña de una casona en España hacia donde se lleva a Esteban para darle cuidados especiales para recuperar la salud minada durante el encierro. La novela termina con la desaparición de ambos personajes durante lo que se sugiere es la revuelta del 2 de mayo en España.

La novela presenta mediante el viaje de Esteban a través de Cuba, Haití, Francia, España, Guadalupe, Guayana Francesa, Surinam... la ilusión y la desilusión del proceso revolucionario ante los excesos en que caen sus protagonistas, noticias que son manifestadas directamente por Hugues, como el alcoholismo de los grandes héroes, el tráfico de esclavos, el uso de la guillotina para acabar con enemigos personales, enriquecimiento ilícito, entre otras prácticas insospechadas por el joven protagonista.

## **2.2. La obra inserta**

El pensamiento emancipatorio del joven personaje que se construye a lo largo del texto, se fragua en principio a partir de la observación del cuadro *Explosión en una catedral*, es decir, la imagen puede tener un aspecto formativo e informativo en este escenario, a partir de lo que representa puede connotar o denotar significados simbólicos que van más allá de a lo que remite el mero aspecto visual. Sin embargo, hay que tener presente que estos “nuevos” significados surgen de “la relación entre la imagen y factores lógicamente externos, más que



de lo que es distintivo de la imagen misma. Dado el vínculo entre la imagen y el sujeto en el nivel de la visión”.<sup>87</sup>

Al respecto de insertar obras de arte existentes en el mundo de la realidad y aun cuando pudiera parecer improbable que un cuadro de Monsú Desiderio se encontrara en La Habana, Carpentier comenta

Imaginé [...] que en la casa de los adolescentes, en La Habana Vieja, se hallaba un cuadro de Monsú Desiderio titulado 'Explosión en una catedral'. La hipótesis novelesca me parecía atrevida, no había ninguna razón para que un cuadro de Monsú estuviera en La Habana en esa época. Cuál sería mi sorpresa al descubrir, poco tiempo después, que en nuestro Museo Nacional hay uno de los cuadros más importantes de Monsú y que por consiguiente, sí, había un cuadro en La Habana del siglo XVIII.<sup>88</sup>

Aunque el escritor se refería al cuadro titulado *El martirio de Santa Úrsula*, la mera posibilidad de la existencia de una obra de arte del pintor que lo había cautivado le dio la licencia que necesitaba para figurarse una historia a partir de la famosa pintura. El cuadro es descrito en la novela de la siguiente manera:

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.<sup>89</sup>

*Explosión en una catedral* es un ejemplo de los intertextos visuales con los que suele jugar el escritor cubano en su novelística y a partir de los cuales crea efectos literarios mediante la utilización de obras de arte.

En este caso particular, la obra aludida en *El siglo de las luces* pertenece a la mancuerna de dos pintores franceses del siglo XVII que firmaban sus obras como Monsú Desiderio, a saber, François de Nomé y Didier Barra, y su título real es *El rey Asa de Judá destruyendo los ídolos*, título que además es coherente con el resto de la obra de François de Nomé quien a diferencia de su compañero Barra que se dedicaba a pintar exteriores, paisajes coloridos y redondeados, Nomé utilizaba los colores oscuros, la arquitectura gótica de interiores, agregando columnatas de orden corintio, cúpulas sobre pechinas con pilastras y

---

<sup>87</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 36.

<sup>88</sup> El escritor cubano Alejo Carpentier, entrevistado por Joaquín Soler Serrano en su programa de TVE "A fondo", en el año 1977.

<sup>89</sup> Alejo, Carpentier, *El siglo de las luces*, p. 4. (Por la citación continua de esta novela en el análisis, solo utilizaré el apellido del autor y el número de página en este apartado).

altares, recargando la arquitectura con esculturas... se puede rastrear el origen de su estética en el parecido con la *Cathédrale Saint Etienne* de Metz.

Se puede comprender a raíz de que François de Nomé, de familia protestante, se convirtiera al catolicismo para contraer matrimonio -con la hija de su maestro y pintor de estandartes Louis Croys, unión a partir de la cual logra el reconocimiento de su trabajo- que sus obras se centren en escenas del Antiguo y el Nuevo testamento, historia griega y romana, en las que una constante en ellas según Sluys citado por Morembert es que

sus palacios y templos están al principio intactos, pero se ven irreales; en otras pinturas lo mismo son mutilados, derrumbados, reducidos a miserables ruinas [...] como si François de Nomé, artista lleno de fantasía, después de haber construido ciudades donde confluyen todos los estilos, embargado por el odio por su creación los hubiera destruido. [...] al pie de estas arquitecturas imaginarias sobrecargadas de estatuas; personajes minúsculos en general, se agrupan en escenas paganas, bíblicas o cristianas; la mayoría de las veces se trata de escenas de violencia; es una muestra de crueldad ... Estas son escenas de asesinatos o incluso incendios, explosiones, cataclismos, terremotos, maremotos marea; a veces también son cuadros de los que se ha retirado toda la vida ... Un silencio agonizante se cierne sobre el mundo petrificado, sobre estos paisajes lunares; se siente como asistir al último acto antes del final de la mundo.<sup>90</sup>

La importancia de conocer tanto el lienzo al que se alude como el trabajo del pintor estriba en que Carpentier no hace descripciones minuciosas de las obras insertadas en el texto, solo menciona aspectos relevantes indispensables para que sean localizadas por el lector.

En el caso de *Explosión en una catedral*, es importante conocer el lienzo ya que forma parte también de esta dualidad que menciona Hans-George Gadamer en su conceptualización de “símbolo” cuando explica que a diferencia de una alegoría

el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital. (Es decir) que la experiencia de lo bello y, en particular, de lo bello en el arte, es la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre.<sup>91</sup>

---

<sup>90</sup> M. H. Tribout de Morembert, *Mémoires de l'Académie nationale de Metz*, <http://documents.irevues.inist.fr/>, 15.11.2021

<sup>91</sup> Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p.85.

La cuestión de encontrar la obra real explica esta integración de opuestos ya que el escritor cubano solamente menciona la parte derecha de la obra, es decir, la imagen que se observa en *El rey Asa de Judá destruyendo los ídolos* está compuesta por una iglesia que se divide en dos partes, una que se derrumba y otra que permanece intacta. Carpentier en su novela menciona solo la parte que se derrumba en su lienzo *Explosión en una catedral*.

Encontrar el original implica ver esa parte que complementa pues de otra manera incluso en la descripción tendría que presentarse como una iglesia que se desmorona y no como una columnata que explota y se cierne sobre gente asustada.

### **2.3. El Análisis de la obra**

Continuando con la tarea de dilucidar de qué manera la obra de arte se traduce en pausa temporal y apertura espacial para los personajes de la novela y cómo en este espacio se configura una forma distinta de pensamiento, en este caso, emancipatorio para el personaje, se debe tener en cuenta que por la naturaleza de la obra de arte será indispensable trabajar bajo el concepto de “Símbolo” que Hans George Gadamer establece a partir del uso de la *tessera hospitalis* o tablilla de recuerdo griega.

Este artefacto se dividía a la mitad por el anfitrión quien conservaba una parte y entregaba la otra a su huésped en retirada. Por medio de unir estas mitades se podía reconocer al huésped o alguno de sus descendientes como bienvenido a la casa del anfitrión sin importar el tiempo que mediara, “una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo”<sup>92</sup> que se debe considerar.

Retomando la configuración espacial que presenta la pintura, se puede hablar de que la conformación del personaje, Esteban, es una que se ha permeado de reflexiones y recreación a partir de la contemplación de los lienzos.

La ensoñación y los dibujos con carga onírica son preferencias a partir de las cuales la naturaleza pictórica de la mente del personaje se hace presente. Esta forma de ver el mundo desde una visión no realista, una desde el mundo del arte, bien puede ser entendida a partir de lo que Marcuse define como “otro principio de realidad”.<sup>93</sup> Es decir, el personaje a falta de experiencias en el mundo real de la ficción no puede tener un punto de comparación por

---

<sup>92</sup> George Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 84.

<sup>93</sup> Herbert Marcuse, *La dimensión estética*, p.63.

lo que toma las imágenes en los lienzos como realidades inmediatas o al menos como elementos de reflexión.

De esta manera se comprende que Esteban gustara “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...”<sup>94</sup> Y por supuesto, se comprende también que infiera un mundo distinto ya que ha utilizado un lenguaje diferente para comprender e imaginarlo.

Dentro de las técnicas pictóricas, Crowther presenta el concepto de plasticidad modal donde la obra de arte “presenta posibilidades visuales,”<sup>95</sup> es decir, que una imagen puede ser construida a partir de elementos que no es posible reunir en el mundo de la realidad como un hombre con alas o con el torso de un toro. Así, en el mundo ficcional de la novela el personaje aprendió a recrear los acontecimientos a partir de estas imposibilidades.

Es de relevancia para la comprensión del discurso emancipatorio, observar que se ponga de relieve una de las seis características que menciona Menton perteneciente a la Nueva novela histórica concebida por Carpentier a partir del apoyo de Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos, a saber: “la subordinación en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto periodo histórico [... donde] las ideas que destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad”.<sup>96</sup>

Con base en esto, resulta por demás interesante observar que el personaje que tiene como cometido narrar bajo su óptica lo que sucede en la Revolución francesa es incapaz de observar de manera objetiva o bien traducir el acontecimiento en un lenguaje común, destaca aún más el hecho de que su forma de ver el mundo esté permeada por un lenguaje artístico.

Dentro del mundo de Esteban y sus primos, el arte en todas sus acepciones es algo recurrente, *Explosión en una catedral* su cuadro predilecto. Observaba el lienzo sobre todo la parte donde la detonación hace salir disparadas las piedras de las columnatas que destruye y éstas permanecen en suspenso en el aire, incluso ante la pregunta de su insistente observación responde: “Es para irme acostumbrando”<sup>97</sup>, pero ¿a qué se está acostumbrando

---

<sup>94</sup> Carpentier, p. 4.

<sup>95</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 39.

<sup>96</sup> S. Menton, *Ob. Cit.* p.42.

<sup>97</sup> *Idem.*

Esteban? Bien podría ser a lo que Roger Scruton considera una de las propiedades de la pintura, a saber “la propiedad mediante la cual la pintura representa al mundo, la propiedad de compartir, en cierto sentido, la apariencia de su objeto”.<sup>98</sup> El personaje no puede salir al mundo de la realidad ficcional, pero éste se acerca a él mediante la obra de arte. Dentro de la gama de obras de arte que se le presentan a lo largo de su formación, se encuentran las que lo hacen suponer algo más, es decir, *Explosión en una catedral* lo dota del conocimiento de que algo sagrado, como un recinto religioso, puede desmoronarse en cualquier momento.

Aun cuando el papel de la representación en la pintura sigue siendo una especulación y muchas veces tema de polémica en el mundo de las cosas, no se puede ignorar que al menos en esta pintura donde la “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...”<sup>99</sup> vuelve imperativo pensar acerca de su posibilidad en el mundo ficcional. Los libros de historia están plagados de sucesos parecidos, los mismos libros en los que el personaje se recrea a diario.

Retomando el concepto de símbolo gadameriano donde “es en principio, una palabra técnica de la lengua griega y significa ‘tablilla de recuerdo’”<sup>100</sup> que al partirse en dos representa una unidad separada, se puede observar que Esteban por su enfermedad experimenta en sí mismo episodios encontrados de conservación/destrucción como justamente presenta el cuadro.

Es perfectamente posible pensar que cuando el personaje se acostumbra a la destrucción observando el lienzo se encuentra bajo el dominio de la experiencia estética que traduce su propia vivencia a una sublimación, a una nueva concepción de lo terrible cuando sus partes “se ordenan de nuevo de acuerdo con las exigencias de la forma artística, que requiere que incluso la representación de la muerte y la destrucción invoquen la necesidad de esperanza -una necesidad enraizada en la nueva consciencia incorporada en la obra de arte-”.<sup>101</sup> Incluso pareciera haber un disfrute en esta nueva forma de recibir la posibilidad contenida en la pintura.

---

<sup>98</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.* p.233.

<sup>99</sup> Carpentier, p. 4.

<sup>100</sup> H. Gadamer, *Ob. Cit.*, p. 84.

<sup>101</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 61.

Se debe comprender que el personaje por su enfermedad está sitiado en la casona del tío al igual que la pintura lo ha estado, hay un reconocimiento del personaje con el objeto que lo complementa. A partir de lo que se cree es una enfermedad que le acarreará la muerte el cuadro le habla de una verdad conocida y hasta cierto punto esperada como liberación. El cuadro sufre la agonía de contener en su interior una parte de la catedral intacta y otra suspendida en el aire pero destrozada; el cuerpo del personaje se encuentra en la misma situación, una parte de él no funciona y la otra recibe la confirmación por parte de recurrentes episodios espasmódicos que lo imposibilitan para terminar con el suspenso.

El hecho de que las columnas rotas estén suspendidas en el aire remite a algo que no ha sucedido, es decir, a una forma anterior conocida (la columna idéntica a las que están del lado izquierdo intactas) y lo que sucederá: que caerán sobre la multitud. Para comprender el pensamiento de Esteban se debe remitir al concepto de “inmovilidad virtual” de Paul Crowther en el que

al mirar una escena representada, podemos imaginar, juguetonamente, cómo podría haber aparecido antes de este "momento" específico de representación, o de los diferentes formas en que puede aparecer posteriormente, pero esto en realidad no es más que un ejercicio de la imaginación [...] Todo lo que la imagen en los términos ontológicos más estrictos presenta es una apariencia de su materia en la que el paso del tiempo no es una condición de presentación: aunque el sujeto mismo puede representarse como en movimiento.<sup>102</sup>

En la pintura, la explosión de las columnatas se presenta en suspensión, no caen, pero dan la sensación de que caerán. Esteban juega con las posibilidades de saber lo que pasará por el mero hecho de imaginar. Un recurso estético que crea sensaciones insospechadas en el perceptor: en el caso del personaje, de liberación a partir de un sufrimiento compartido con las personas que habitan el cuadro, se comparte el miedo de lo que acecha sin previo aviso, en su caso los ataques asmáticos, en el cuadro la explosión repentina.

Se deberá entender la suspensión temporal que hace visible el cuadro como algo que remite a la posibilidad de la incidencia del personaje en la acción de la obra.

Al hablar de la aparición del objeto artístico en la secuencialidad de la narrativa o la trama se debe entender como un espacio, esta suspensión del tiempo le permite al personaje comprenderse uno con el cuadro a partir de las mismas condiciones que presenta la temática de la pintura. Por eso, el personaje comenta al visualizar el cuadro que “se está

---

<sup>102</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 44.

acostumbrando”, podríamos pensar que al derrumbe, a la destrucción, a la muerte, pues la plasticidad modal de la que se habló anteriormente suspende la actitud natural del contemplador de la obra y le permite sublimar la experiencia a partir de lo observado.

La contemplación de la obra de arte debe llevarse a cabo mediante cierta atención que se obtiene solo cuando el que observa es atraído por lo observado -en este caso el cuadro- para poder obtener de él una nueva visión a partir de insertarse en el mundo de lo que observa.

Dentro de los análisis de la pintura se encuentra la recurrente afirmación de que el trabajo pictórico de François de Nomé donde “la mayoría de las veces se trata de escenas de violencia; es una muestra de crueldad”.<sup>103</sup> Por lo que el protagonista no es una excepción en cuanto a la sensación de destrucción que la obra de arte le presenta en el mundo de la ficción, está consciente de que observar ese lienzo produce un estremecimiento, pero a pesar de ello no deja de verse aludido en un nivel que ni él mismo acaba de comprender.

*Explosión en una catedral* mantiene en suspenso la destrucción total de sus columnatas mientras la muchedumbre huye despavorida, a la par que el personaje durante sus crisis asmáticas. Tras la sanación, los opuestos se transforman representando en el aspecto físico del personaje la condición de enfermedad/salud. El símbolo que como unión de contrarios conceptualiza Gadamer encuentra eco en esta forma de recibir la obra de arte y de cómo esta contemplación incide en el personaje.

De esta manera, tanto en el lienzo como en la experiencia del personaje a través del mismo, se cultiva la necesidad última de movimiento que encuentra eco en el personaje revolucionario, Víctor Hugues, quien luego de asistirlo por medio del doctor afrocubano Ogé, lo lleva consigo a tomar parte en la Revolución francesa. Lo que lo conduce a tratar de incidir en el mundo.

Estas características muestran lo que Herbert Marcuse afirma sobre que “el arte puede ser revolucionario en diversos sentidos. En sentido estricto, puede ser revolucionario si representa un cambio radical en estilo y técnica. Esta modificación puede ser debida a una auténtica vanguardia que anticipa o refleja transformaciones sustanciales en la sociedad en su conjunto”.<sup>104</sup> Aun cuando el momento histórico en el que se desenvuelve el personaje privilegia temáticas pictóricas como el retrato o el paisaje realista, *Explosión en una catedral*

---

<sup>103</sup> H. Morembert, *Ob., Cit.*, p.83.

<sup>104</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 54.

contiene este elemento “sobrenatural” que lo aleja del realismo en tanto que las columnatas explotadas permanecen suspendidas en el aire para siempre.

Siguiendo a Marcuse en la cita anterior, bien se podrían establecer dos dimensiones en las que esta novela se inscribe al arte revolucionario. La primera, es el hecho de que Carpentier cree una novela en la que la obra de arte inserta entra en el juego de integrar los opuestos con el lector evocando un lienzo existente en la vida real. La segunda, el que la novela misma sugiera cómo observar este lienzo a través de la actitud del personaje al contemplarlo:

Explosión en una catedral” (...una) 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).<sup>105</sup>

La prolongada contemplación del lienzo le ofrece al personaje el espacio para observar la dualidad y percibirla en su entorno. Al encontrarse libre de la enfermedad y con la posibilidad de unirse a la Revolución Francesa camina por el mundo comparando su lugar de nacimiento con otros lugares y la distancia transforma su percepción de la misma en una evocación 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 tasajo...”<sup>106</sup>

Este pasaje bien podría describir el aguafuerte *Sanos y enfermos* de Francisco de Goya, colocado de nueva cuenta no en imagen sino como epígrafe escrito al inicio del capítulo. Por qué Carpentier coloca el título de varios aguafuertes a modo epigráfico, sin siquiera mencionar qué son o a qué se refieren, hay que observar el apartado completo para comprender de dónde salen esas pequeñas frases que como lombrices de tierra asoman

---

<sup>105</sup> *Ibidem* p.4.

<sup>106</sup> Carpentier, p. 38.



extrañas e incongruentes. El autor hace con el lector lo mismo que con el personaje, le hace ver el futuro de la narración a partir de una imagen, en este caso el aguafuerte.

Así el personaje en medio del trajín de su nueva realidad trata de asir la experiencia que se le presenta sin comprender del todo como dice Rivas que “el fenómeno siempre revela una enigmática unidad e identidad o, mejor dicho, una intencionalidad, es decir, la disposición a una acción consciente por parte de alguien o algo que tratamos en cierta forma de concretar en nuestra percepción”.<sup>107</sup> Aún no es posible para el personaje hacerse consciente de que su lenguaje no es de los otros, que su forma de acercarse a las cosas es mediante la construcción de una imagen, e incluso, bien podría pensarse sobre todo en el recuerdo y su increíble posibilidad de ser modificado mentalmente, tanto que, por ser una entera construcción pictórica en su caso se transforma como dice Marcuse en algo “más real que la propia realidad”.<sup>108</sup>

En el ejercicio del encuentro con el mundo de la realidad ficcional, pero sobre todo ante su sorpresa de la lejanía del campo de batalla hacia el que pensó arribaría al salir de la casona de su tío, Esteban percibe tan plástico el mundo que no encuentra el sentido de lo imaginario y se construye bajo ese colorido y ese movimiento imposible de esquematizar una alegoría, siente que

los funámbulos que al aire libre remedaban las suertes de acróbatas famosos, y el atusador de perros que había instalado su oficina en las orillas del río. Todo era singular, imprevisto, gracioso: el traje del barquillero y el muestrario de alfileres, los huevos pintados de rojo y los pavos, pregonados como ‘aristócrata’ por una desplumadora del Mercado. Cada tienda le resultaba un teatro, con el escaparate-escenario que exhibía pernils de carnero sobre encajes de papel; el de la perfumera, demasiado guapa para hacer creer que viviera de los escasos artículos exhibidos; el de la abanquera, y el de aquella otra, hermosa también, de pechos puestos en mostrador, que ofrecía emblemas revolucionarios hechos de mazapán. Todo era listado, encintado, adornado, en tintes de caramelo, de globo Montgolfiero, de soldado de plomo, de estampa para ilustrar un Mambrú. Más que en una revolución, parecía que se estuviera en una gigantesca alegoría de la revolución, en una metáfora de revolución —revolución hecha en otra parte, centrada sobre polos ocultos, elaborada en soterrados concilios, invisibles para los ansiosos de saberlo todo.<sup>109</sup>

---

<sup>107</sup> V. Rivas, *Ob. Cit.*, p. 35.

<sup>108</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 76.

<sup>109</sup> Carpentier, p. 39.

Cualquier figura que implique una estetización le parece conveniente, el personaje sale de su casa sin salir en realidad. El conocimiento del mundo, es decir, lo real no encuentra un espacio, se deberá considerar una segunda acepción del símbolo gadameriano en una interpretación más libre que el hecho histórico: realidad/imaginación. El segundo concepto debe entenderse a partir de lo que Scruton define como un elemento integrado en “la comprensión del arte y su propósito es el de aprehender, del modo indirecto que el arte ejemplifica, la naturaleza de la realidad.”<sup>110</sup>

Esteban se reusa a contemplar las cosas sin enmarcarlas, sin fotografiarlas, así se impide estar de lleno en una experiencia que no podrá dejar solo con mirar hacia otro lado, con salir de la habitación, con voltear el frente del cuadro contra la pared.

Dentro de este juego perceptivo de realidad/imaginación los pequeños triunfos de los revolucionarios asisten para la invención de este nuevo mundo ficticio, observa como de acuerdo a las pequeñas victorias se van cambiando los nombres de las cosas, los espacios... “Entre brindis y brindis anunció Víctor Hugues que el nombre del *Morne du Gouvernement* sería cambiado por el de *Morne de la Victoire* y que la Plaza *Sartines*, tan lindamente abierta sobre el puerto, recibiría el nombre de *Place de la Victoire*.”<sup>111</sup> *La alegoría de la Revolución*, el nuevo lienzo imaginario de Esteban, parece que “desafía el monopolio de la realidad establecida para determinar qué es lo ‘real’, y lo hace creando un mundo ficticio que, sin embargo, es ‘más real que la propia realidad’.”<sup>112</sup> Aun cuando el teórico se refiere a la obra de arte en el más estricto sentido de la palabra, se debe considerar que para Esteban realmente esto que vivencia es percibido como una obra de arte, es pictorizado en su entendimiento.

Hasta el momento el personaje ha estado viviendo dentro del juego de lo pictórico; de acuerdo con lo que ello significa, la obra de arte contiene en su misma estructura los límites que la proveen de las posibilidades que la imaginación desarrolla, vinculadas a la capacidad del espectador de captarlo.

La bidimensionalidad de la obra de arte la separa del mundo de la realidad, esta imagen del mundo que implica en este caso la figura de una catedral esta presentada como una figura sobre un fondo y con recursos como el escorzo, los claroscuros, etc. se dibujan

---

<sup>110</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p. 292.

<sup>111</sup> Carpentier, p. 59.

<sup>112</sup> V. Rivas, *Ob. Cit.*, p.73.

aspectos de profundidad, lejanía o cercanía según sea el caso, al final de cuentas trampantojos.

En el caso de *Explosión en una catedral*, dicho fondo es la casona del tío de Esteban, en un lugar: Cuba y en un tiempo específico: siglo XIX. Por lo mismo, tiene una interpretación que se continúa a partir de lo que el personaje vivencia dentro de esa atmosfera que al igual que la del cuadro se mantiene con muy pocos cambios a lo largo del tiempo, al menos el tiempo que el personaje estuvo enfermo e incapacitado para salir del lugar.

Ahora el personaje se encuentra fuera de la casona y lejos del lienzo, ahora Esteban proyecta sobre un fondo desconocido la nueva obra de arte que se le presenta: la realidad que se construye en su imaginación. El personaje no está capacitado para enfrentar cambios en el paisaje y mucho menos en el fondo, esta nueva obra de arte que se fomenta en su visión personal empieza a moverse, a perder sentido y unidad, no hay bordes y su visión ya no es una estacionaria de la que pueda prescindir a capricho. Las plazas, los barcos, las calles cambian de nombre, las personas que se comportaban de una manera en aquella atmosfera protegida también lo hacen, el personaje se da cuenta de que hay profundidad en lo que observa y no solo eso sino también claroscuros insospechados.

Esta juego dual entre realidad/imaginación solo se vuelve insoportable para el personaje cuando la inminente derrota lo coloca en una posición de peligro, cuando la guillotina ha cobrado las cabezas de personalidades importantes e incluso de cuerpos sin nombre. Tanto *Explosión en una catedral*, como el aguafuerte de Goya o la *Alegoría de la Revolución* pierden su brillo, sucede una transformación donde “lo justo y equivocado en los individuos plantea lo justo y equivocado de la sociedad”.<sup>113</sup> La sensación de disgusto reaparece en Esteban, de incomodidad con el devenir de las cosas del mundo real de la ficción, fuera de control y lamentables, se encuentra fuera de la armonía que la experiencia estética proporciona y que para el personaje es, como se dijo anteriormente, “más real que la propia realidad.”<sup>114</sup>

Dentro de esta nueva imagen en movimiento que el personaje percibe y trata de descifrar se desvelan sucesos inesperados como los robos, el tráfico de negros y la hipocresía de los que pensaba como hombres de grandes ideales:

---

<sup>113</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.* p. 76.

<sup>114</sup> *Idem.*

-Contradicciones y más contradicciones —murmuró Esteban—. Yo soñaba con una Revolución tan distinta.

-¿Y quién te mandaba creer en lo que no era? —Preguntó Víctor—. Además, todo esto es vana palabrería. Todavía los ingleses están en la *Basse-Terre*. Esto es lo único que debe preocuparnos. Y añadió con tono tajante: -Una Revolución no se argumenta: se hace.<sup>115</sup>

Pero para el personaje un “hacer” no es posible, al menos no como praxis en el mundo de la realidad ficcional. Esteban, acostumbrado a vivir a partir de la contemplación, se encuentra inutilizado, es incapaz de levantar la voz más allá de la queja en voz baja con su amigo protector, en esta nueva escenografía descubre que puede parecer plana, como el lienzo, pero no lo es. Dentro de las posibilidades que se plantea el personaje en plena lucha por comprender su nueva realidad no existe la de la virtualidad bidimensional que presenta la obra de arte, no hay interpretaciones hechas a partir de un punto de vista personal, el grupo al que se ha unido con la esperanza de participar en el hacer de los hechos ha fracasado sin haberle dado la oportunidad de incidir realmente dentro de los mismos.

Esta nunca fue una alegoría de la Revolución, sino la forma en la que el arte ofrece la realidad del mundo, es decir, “la autonomía del arte refleja la ausencia de libertad de los individuos en la sociedad sin libertad. Si las personas fuesen libres, el arte sería entonces la forma y la expresión de su libertad. El arte continúa marcado por la falta de libertad; por contradecirla consigue su autonomía.”<sup>116</sup> Entonces surge a partir de la falsa bidimensionalidad percibida por el personaje la verdadera naturaleza de este lienzo imaginario: la realidad.

De nuevo, se puede observar esta doble dimensión de significado, esta integración de los opuestos, imaginación y realidad se encuentran. La novela denuncia en el mundo de la realidad la imposibilidad del hecho histórico conocido, la ficción por su parte la recrea.

Esteban experimentó la posibilidad de romper el ciclo enfermedad/salud que tanto lo aquejaba, experimentó también la posibilidad de unirse al gran movimiento de su época y regresa a casa de su tío vencido no por los contrarios en la lucha, sino por los de su mismo bando.

Expulsado del paraíso, el personaje tiene su primer encuentro luego del fracaso como revolucionario. Al volver a la casona de su tío “se detuvo de pronto, removido a lo hondo,

---

<sup>115</sup> Carpentier, p.63

<sup>116</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.* p.110.

ante la *Explosión en una catedral...*<sup>117</sup> La mente del personaje que vivía considerando al lienzo como epifánico se tambalea sin poder acceder de nuevo a una experiencia sublime, solo se decide a tratar de encontrar la verdad del mensaje contenido porque según sus ideas “había allí como una prefiguración de tantos acontecimientos conocidos, que se sentía aturcido por el cúmulo de interpretaciones a que se prestaba ese lienzo profético, antiplástico, ajeno a todas las temáticas pictóricas...”<sup>118</sup> Da inicio una de las problemáticas más antiguas cuando de dilucidar la obra de arte se trata: ¿Hay en ella una interpretación ajena al observador?

La pregunta anterior se responde a partir de lo que Crowther propone como la espacialización de la temática en la pintura. Dentro de las consideraciones que debe tener un artista está la de pintar el tema de acuerdo con un observador ideal, es decir, se espacializa por ejemplo a un sujeto dentro de la pintura para que el sujeto fuera de la misma pueda observarlo desde el ángulo que el pintor desea. Un ejemplo de ello es la imagen cubista, que se presenta en todos sus ángulos al mismo tiempo puestos de frente, no hay profundidad que demuestre que detrás de ellos hay otra parte del todo. Por ejemplo, en la imagen cubista de una cabeza, se presentan el frente, los lados y la parte trasera en un solo plano, es decir es posible visualizar el todo en una sola mirada.<sup>119</sup>

La disyuntiva que el personaje encuentra está en decidir cómo integrar su presencia humana en esta nueva interpretación del lienzo, su corporalidad que ha sufrido un movimiento que la altera y coloca en posiciones perceptivas distintas y sobre todo como dice Rivas “y todo ello en el dinamismo que le da el encuadre espaciotemporal”<sup>120</sup> que, no olvidemos, ha mutado desde su último encuentro.

La obra de arte a lo largo de la Historia ha sido juzgada a partir de infinidad de puntos de vista. Se le han asignado los más insospechados encargos: el religioso, el político, el fantástico por mencionar solo algunos de los más conocidos, sin embargo el personaje que estuvo tan seguro de que su único mensaje era evocar la dualidad como “—arca y tabernáculo— de su propio ser”,<sup>121</sup> ahora con un conocimiento más amplio del mundo trata

---

<sup>117</sup> Carpentier, p. 112.

<sup>118</sup> *Ídem*.

<sup>119</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 47.

<sup>120</sup> V. Rivas, *Ob. Cit.*, p. 32.

<sup>121</sup> Carpentier, p. 112.

de dilucidar un mensaje más universal reflexionando ante una posible interpretación que tal vez

Si la catedral era la Época, una formidable explosión, en efecto, había derribado sus muros principales, enterrando bajo un alud de escombros a los mismos que acaso construyeran la máquina infernal. Si la catedral era la Iglesia Cristiana, observaba Esteban que una hilera de fuertes columnas le quedaba intacta, frente a la que, rota a pedazos, se desplomaba en el apocalíptico cuadro, como un anuncio de resistencia, perdurabilidad y reconstrucciones, después de los tiempos de estragos y de estrellas anunciadoras de abismos. «Siempre te gustó mirar esa pintura —dijo Sofía—. ¡Y a mí que me parece absurda y desagradable!» «Desagradable y absurda es esta época», dijo Esteban,<sup>122</sup>

sin sospechar lo que Scruton propone en su dilucidación sobre lo que hacemos al estar frente a una obra pictórica en busca de lo verdadero, a saber que, “analizamos, por tanto, la verdad no en términos de una relación entre el cuadro y el mundo, sino en términos de una relación entre lo que vemos en el cuadro y el mundo.”<sup>123</sup>

En este punto de inflexión el personaje obtiene ya no solo un estado de goce interno que a veces podría parecerse más a una estesis que a una real experiencia estética. Nace aquí la integración entre la objetividad/subjetividad, una especie de visión completa que reúne los opuestos separados a partir de la falta de experiencia en el personaje.

El personaje comprende que para que el pensamiento emancipatorio tenga cabida no hace falta solamente unirse a una revuelta llevada a cabo desde el escritorio y los libros, que recordemos fue su caso en Bayona, sino que para que una verdadera Revolución se lleve a cabo hay que acercarse a la desarticulación del orden establecido y, sobre todo, tener la capacidad de rearticular el nuevo orden.

Esteban observa la propia fragmentación de lo que fue, lo ve reflejado en la falta de coherencia que percibe en el lienzo falsamente comprendido antes de la experiencia. Marcuse denomina “cosificada objetividad” a las formas en que se relaciona el personaje con su entorno y “subjetividad rebelde” a lo que abre una nueva dimensión de experiencia.<sup>124</sup>

Bajo las condiciones del personaje y la ficción carpenteriana la objetividad cosificada se presenta como la situación que se percibe como manipulable sin mayor esfuerzo, que está ahí solo para que el perceptor la transforme, y la subjetividad rebelde tendría que

---

<sup>122</sup> Carpentier, p. 112.

<sup>123</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p. 248.

<sup>124</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 62.

comprenderse como lo contrario, como la fricción a partir de la cual el observador encuentra la imposibilidad de continuar con un asunto como lo había hecho hasta ahora.

Se debe tener en cuenta que el personaje ya no está sitiado en la casona como lo estuvo gran parte de su vida situado frontal y estacionariamente frente al cuadro de la *Explosión en una catedral*, sino que fue compelido a moverse dentro de la realidad circundante.

Crowther propone que si el observador que percibe la imagen del cuadro de una manera establecida por el pintor pudiera sumergirse físicamente dentro de la imagen pintada “un nuevo conjunto de relaciones espaciales exactamente calibradas se constelaría alrededor de esto, y así sucesivamente, *ad infinitum*, reconfiguradas con cada cambio de posición”.<sup>125</sup>

Este desorden interno que percibe el personaje al observar el lienzo tras la experiencia obtenida, es el infierno objetivo/subjetivo en el que se debate durante su estancia en la casa de su tío, nada es como solía ser, ni siquiera el cuadro lo es porque ahora el cuadro es simplemente la puerta a través de la cual se insertó dentro de esta realidad que se explica mediante los acontecimientos vividos en América y Europa, en tierra y en mar.

Esta ilusión de realidades cambiantes de acuerdo con sus movimientos son el conjunto de “relaciones espaciales” de las que se habló en el párrafo anterior, lógico es que este momento en la vida del personaje se permea de sentimientos depresivos, juega, sin sentido es la nueva experiencia que permea la cotidianidad de un personaje ante su fracaso en el intento de conocer el mundo.

Se puede observar una nueva conformación para integrar los opuestos: Lucha/derrota. Siguiendo el trabajo de Caroline Houde, “en la parte central del relato en la que desaparece la pintura, los personajes transitan en esta pintura que, al oeste, representa una Tierra-en Espera, América; y, al este, simboliza un foco revolucionario, Europa”.<sup>126</sup> Se puede vislumbrar la propuesta de Houde a partir de que Esteban forma parte de esta espera mientras su enfermedad se encuentra activa, sin embargo siempre está vislumbrando el movimiento en el continente que se le enfrenta, pero lo realmente interesante de esta propuesta es la inserción del personaje dentro del cuadro en una *mise en abyme* a partir de reconocer no solo a Esteban sino a Hugues como algunas de las diminutas figuritas que pueblan el lienzo.

---

<sup>125</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 51.

<sup>126</sup> Caroline Houde, “El siglo de la luz de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la Revolución Francesa”, p.10.

Para Houde está muy claro que Esteban sería el que lucha con la espada y Hugues el que carga la piedra, sin embargo, disiento de sus observaciones pues claramente el primero no ha luchado más que contra su propia ingenuidad alimentada por su ensoñación; y el segundo, no le guarda lealtad ni al mismísimo Robespierre.

A pesar de lo anterior, concuerdo con la posibilidad de la proyección velazqueña, este juego de espejos que encontramos en *Las meninas* y que ha sido objeto de innumerables análisis. Houde establece el cuadro *Explosión en una catedral* como un pequeño escenario teatral en el que

el lector observa a alguien que está observando; el recurso se transformará cuando Esteban entre en el gran teatro del cuadro para asumir su papel en el escenario de la Historia. Efectivamente, Esteban es uno de estos personajes del cuadro que intenta, mano en la espada, luchar contra la fatalidad de la Historia, que de cierta manera parece predeterminar los destinos de cada personaje. Esto se vuelve claro en los capítulos centrales en los que desaparece el cuadro y Esteban emprende un viaje, buscando asumir su papel en su época. Esteban está ahora dentro de una catedral que se va transfigurando y va apropiándose de varios sentidos simbólicos.<sup>127</sup>

Como explica Houde, la *mise en abyme* abre otra dimensión para Esteban quien se observa ahora dentro del mismo cuadro en el que se recreara antes una dimensión conceptual, la síntesis inaudita de sus deseos de espacio, de destrucción, ¿por qué le asombra, y sobre todo, le molesta tanto? Bien podría ser remitido esto a la reflexión que Marcuse lleva a cabo sobre la realidad histórica donde el arte creado a partir de un hecho histórico debe presentar a

hombres y mujeres que hablan y actúan con menor inhibición de la que presentan bajo el peso de la vida cotidiana; son menos tímidos (pero se encuentran más turbados) en sus amores y odios; son leales a sus pasiones incluso cuando acaban con ellos. Sin embargo, también son más conscientes, más reflexivos, más amables y bastante más despreciables. Los objetos de su mundo alcanzan mayor transparencia, mayor independencia, mayor convicción.<sup>128</sup>

Esteban continúa sumergiéndose en el abismo que le representa tanto el cuadro como la realidad recién encontrada, porque ya no era cuestión de reflexión sino de observación directa. Había mantenido en la mente un ideal bizarro, había visto elevarse ese ideal y

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>128</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 90.



mantenerse suspendido como las columnatas del lienzo. Esteban se abisma, el cuadro ya no solo es su objeto de placer que al devorarlo le regresa la destrucción de sus ideales, sino que lo toma de nuevo y lo hace observarse representado en el mismo, se infiere como uno más de la multitud despavorida sobre las que amenazan con caer las columnatas.

Bien podría insertarse en este espacio otro de los rasgos que propone Menton para el reconocimiento de la Nueva novela histórica, a saber, la parodia... en la que “de acuerdo con la idea borgeana [...] la verdad y la realidad históricas, son inconocibles [...] es decir que proyectan dos interpretaciones o más de los sucesos, los personajes y la visión del mundo”.<sup>129</sup> Si bien no estamos ante un caso extremo lleno de carnavalización como en el caso de *El cuadro de las grandezas de Concierto barroco*, sí se puede observar que esta alusión al “teatro del mundo” que propone Houde bien puede entenderse así a partir del sentir del personaje al encontrarse derrotado ante el lienzo, al definirlo como epifánico e incluso al intentar destruirlo.

Una nueva forma de percepción en la que se recrea continuamente el lienzo, al principio era el observador que se reconocía en la dualidad presentada en el cuadro, ahora solo es un personaje dentro del mundo del cuadro creando una nueva identidad que desde el arte “se constituye en estas circunstancias en un vaivén intempestivo entre lo que miro y lo que me figuro.”<sup>130</sup> Es decir, dentro de la relación sujeto-objeto es importante comprender que al momento de vincular la imagen a factores cognitivos se pueden establecer nuevas significaciones, según Crowther incluso la aparición de la autoconciencia como un factor con el que no se nace sino que se adquiere gradualmente y que una vez adquirida se puede incrementar.<sup>131</sup>

Dadas las últimas experiencias manifestadas en la trama y que “mágicamente” parecen explicar el porqué de la explosión de la catedral, los cambios que ha sufrido la percepción del personaje bien se podrían ejemplificar a partir de las cuatro competencias que llevan a las cuatro percepciones de la autoconciencia que Crowther expone al momento de dilucidar sobre el origen de las vinculaciones que se establecen de manera individual, y

---

<sup>129</sup> S. Menton, *Ob., Cit.*, p.44.

<sup>130</sup> V. Rivas, *Ob. Cit.*, p. 40-41.

<sup>131</sup> P. Crowther, *Ob, Cit.*, p. 60.

muchas veces colectivas, al contemplar una obra de arte específica y que no es un mero estímulo-respuesta.<sup>132</sup>

Ejemplificando con el personaje de *El siglo de las luces* bajo el presupuesto que su exposición al arte ha sido definitiva para la configuración del pensamiento emancipatorio se puede reconocer que la primera competencia de la que habla Crowther y conceptualiza como el adquirir “la atención; es decir, la capacidad de una criatura para escanear perceptualmente y seguir los cambios en su entorno sin al mismo tiempo ser necesariamente impulsado a una respuesta activa”,<sup>133</sup> puede establecerse en el periodo sufrido como destrucción/enfermedad.

La atención obtenida tras la observación del lienzo lo dota de la segunda capacidad que acrecienta la conciencia, a saber, la comprensión: en el segundo encuentro con el cuadro el personaje intenta dilucidar sobre la posibilidad de interpretar la pintura ya no desde lo particular sino desde una visión generalizada, es decir, más universal de los acontecimientos, ha visto el mundo, no puede ya pensar que el cuadro solo habla de su microcosmos corporal.

Luego de esta etapa el personaje se recrea en la imaginación, que a diferencia de la fantasía en el entorno estético, y siguiendo el trabajo de Scruton, tiene la facultad de regirse por el conocimiento y la reflexión a diferencia de la fantasía que se establece a partir del deseo y la complacencia. En esta etapa imaginativa se insertan en principio las percepciones del mundo a partir de ciertas obras de arte como los aguafuertes de Goya, y por supuesto, la visión de la *mise en abyme*, que propone Houde.

Dentro de esta nueva experiencia estética que le presenta el cuadro, el personaje es arrestado por traición a la patria por su participación en la Revolución francesa, sin embargo esta nueva intromisión de la realidad no pictórica se traduce como un alivio a la espera continuada de no saber en qué momento caerán sobre él las columnatas rotas:

-Dese preso [...]

-¡Para lo que me importa ya cuál haya de ser mi destino!, dijo Esteban.<sup>134</sup>

Se podría hablar de una actualización de lo que se ha vivido, según Rivas, el que una cosa nos remita a otra -debe pensarse en todo lo que ahora remite el lienzo a Esteban- se debe a un “reacomodo temporoespacial”<sup>135</sup>, la inserción de una nueva realidad, al menos en este

---

<sup>132</sup> *Ibidem.* p. 61.

<sup>133</sup> *Ídem.*

<sup>134</sup> Carpentier, p. 132.

<sup>135</sup> Rivas, *Ob., Cit.* p. 134-135.

momento el arresto, lleva a digerir al personaje sobre que lo que ha estado experimentando ha sucedido en un mundo distinto al de la realidad de las cosas.

No se trata tampoco de una afección psicológica, sino que el personaje ha podido observar mediante su memoria y de manera espacial -es decir como lo hace una pintura- en un solo golpe de vista: los sucesos del pasado. Observación que según Rivas a partir del fenómeno estético debe pensarse como una “forma de la sensibilidad personal y no como representación psicológica”.<sup>136</sup>

En esta búsqueda de consuelo, el personaje se adscribe a la cuarta competencia de las que se habló anteriormente, a saber, la búsqueda de “gratificación y reposición”. En este caso el personaje al lograr la autoconsciencia en tantos escenarios y situaciones diferentes es capaz de atribuirse experiencias a sí mismo –una especie de capacidad de hacer- ya no solo de recibirlas del exterior de manera insospechada.

La experiencia del personaje ahora toma sentido, lo pictórico en él funcionaba como un artefacto de aislamiento de los acontecimientos de la realidad, al ver su fantasía finalizada el lienzo se le presenta como una terrible predestinación:

Se detuvo ante el cuadro de la *Explosión en la Catedral*, donde grandes trozos de fustes, levantados por la deflagración, seguían suspendidos en una atmósfera de pesadilla: “Hasta las piedras que iré a romper ahora estaban ya presentes en esta pintura.” Y agarrando un taburete, lo arrojó contra el óleo, abriendo un boquete a la tela, que cayó al suelo con estruendo. “Llévenme de una vez”, dijo Esteban, tan agotado, tan necesitado de sueño, que sólo pensaba ya en dormir aunque fuese en la cárcel.<sup>137</sup>

Dentro del juego de competencias y percepciones crowtherianas se establece una relación entre pasado y presente, específicamente en cuanto al sentido que puede tomar el observarlas de manera instantánea desde la característica espacial de una pintura, pues en segundos se transforman estas vivencias en “una textura cuyas complejas relaciones tienen un valor intrínseco emocional y existencial”<sup>138</sup> que deben asumirse al momento... y la pregunta que permea el ambiente es:

¿Puede entonces un mismo objeto ser percibido de distintas maneras por un mismo espectador? La respuesta, a partir de la configuración del personaje, parece ser afirmativa y

---

<sup>136</sup> V. Rivas, *Ob. Cit.*, p. 55-56.

<sup>137</sup> Carpentier, p. 132.

<sup>138</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 63.

según Scruton no solamente puede variar de acuerdo a lo que el observador observa desde su particular condición en el mundo sino que “la pintura siendo totalmente articulada es capaz de establecerse como principal expresión de un proceso de pensamiento”.<sup>139</sup>

Luego de lo anterior no se puede vislumbrar sino la necesidad de una nueva simbología gadameriana: pensar/hacer. La *tessera hospitalis* ha de ser renovada, el personaje al ser rescatado por sus primos se encuentra frente a la posibilidad de conocer lo que sorpresivamente resulta ser un verdadero ser revolucionario: su prima Sofía quien luego de enviudar y abandonar a su amante Víctor Hughes se establece en España con un solo ideal: participar del movimiento que se fragua. Esta nueva versión de Sofía era observada como

“La Cubana” (que) había venido a Madrid para realizar una delicada gestión: solicitar el indulto de un primo suyo que estaba encarcelado, desde hacía años, en el presidio de Ceuta. Se decía que aquel primo «suyo» había sido conspirador y francmasón en las tierras de América. Que era un afrancesado, adicto a las ideas de la Revolución, impresor de escritos y canciones subversivas, destinados a socavar la autoridad real de los Reinos de Ultramar. “La Cubana” también debía tener alguna tacha de conspiradora y de atea, con aquel retraimiento en que vivía; con aquel desentendimiento de procesiones que podían pasar, frente a la Casa de Arcos, llevando al mismísimo Santísimo, sin que se dignara asomarse a alguna ventana de la mansión.<sup>140</sup>

El personaje analizado en este texto se encontró en pausa mientras restablece su salud, por este motivo vuelve a la condición primera que lo mantenía en continua observación de *Explosión en una catedral*: la enfermedad. Sin embargo, las condiciones han cambiado y en lugar de una dualidad conformada por la salud/enfermedad se establece la de pensar/hacer ahora bajo la experiencia adquirida y la compañía de su prima.

El autor inserta en esta penúltima escena del texto una recreación de la obra pictórica de Francisco de Goya titulada *La carga de los mamelucos*, en la que “el pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador, sin que nadie se hubiese valido de proclamas impresas ni de artificios de oratoria para provocarlo”.<sup>141</sup> Esta nueva realidad es recibida con recelo por el personaje quien azuzado por su prima decide unirse a la marcha de la que ya nunca volvió.

---

<sup>139</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.* p. 250.

<sup>140</sup> Carpentier, p. 154.

<sup>141</sup> *Ibidem*, 156.

Es de tomar en cuenta el hecho de que Carpentier refiere a la obra de arte de Goya a partir de escenificarla, es decir, no existe en la trama de la novela la pintura –como sí existe *Explosión en una catedral*- ni la alusión a partir de una descripción o epígrafe como en el caso del aguafuerte, sino que pareciera que a partir de la pintura que existe en el mundo de la realidad y puede ser observada por el lector, monta una escena que marca el final de la vida reflexivo-pictórica de Esteban.

Goya había sido aludido a partir de sus *Desastres de la guerra* en los que dibuja por medio de aguafuertes escenas deplorables de lo que implica encontrarse en esta situación. No se menciona que el personaje haya estado en contacto con pinturas de este artista por lo que no podemos argumentar esta razón a partir de la memoria corporal o bien de cuestiones de ensoñación, sino que se deberá pensar esto como un recurso que bien puede significar la esperanza de una verdadera Revolución hecha por el pueblo y no como algo administrativo, a experiencia del personaje.

Lo anterior de acuerdo a que el personaje encuentra lo que Marcuse juzga indispensable para hacer una verdadera revolución “a saber, el hecho de que la necesidad de transformación radical debe enraizarse en la subjetividad de los individuos mismos, en su inteligencia y sus pasiones, sus sentimientos y sus objetivos.”<sup>142</sup>

Todo esto toma sentido además por el hecho de que *Explosión en una catedral* queda abandonada en la casona: “Dos días después de saber lo poco que había de saber, Carlos mandó lacrar las cajas donde había guardado algunos objetos, algunos libros, algunas ropas, que aún hablaban [...] 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”.<sup>143</sup>

Sin un contemplador, el arte puede significar mucho menos que nada, lo indispensable de la experiencia estética radica en este juego que también implica una dualidad gadameriana: el contemplador y el objeto contemplado, qué más da el nivel a partir del cual se pueda

---

<sup>142</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p. 59.

<sup>143</sup> Carpentier, p. 157.

considerar alta o baja una experiencia estética, un bello atardecer nos eleva de manera sublime a una parte en nosotros que comprende el mundo de una manera distinta.

Comprender el mundo o actuar en él a partir de la contemplación de una obra de arte o de la presencia de un objeto bello implica sin duda la suspensión del tiempo en el espacio. Aun cuando al parecer no pueden existir uno sin el otro la continuidad de una escena que no se explica narrativamente es razón de sobra para preferir el acercamiento a la realidad a partir de este tipo de manifestación artística.

Lo que miro y lo que me figuro pueden ser dos cosas totalmente opuestas que sin embargo se unifican a partir de una dualidad latente, el personaje analizado reflexiona de modo estético los acontecimientos de su experiencia, no los traduce a un lenguaje pictórico ese lenguaje le pertenece por el constante ejercicio en el que lo emplea. El arte dota de sentido las circunstancias más pobres, menos coloridas y las eleva a una categoría disfrutable, habría que considerar la opción de que el cuadro, el lienzo artístico y la posibilidad de pensar en dichos términos nos acerca a la conformación de una realidad deseada.

Al finalizar la novela el personaje no se percibe por el lector como un cadáver más en el paredón de fusilamiento, sino como un personaje que por propia convicción, ya no por determinación externa como en *Explosión en una catedral*, se une al movimiento revolucionario trascendiendo la fragmentación de la dualidad, la tablilla ha sido devuelta al anfitrión y la integración de los opuestos es ahora una concreción que trasciende incluso el hecho mismo de la Vida/Muerte.

## CAPÍTULO 3.

### ***LA CONSAGRACIÓN DE LA PRIMAVERA: EL PENSAMIENTO ANALÍTICO***

Por su imperiosa necesidad de vincularse con el mundo, el hombre ha vivido en círculos por milenios desarrollando un pensamiento que pareciera perderse en sí mismo sin llegar realmente a superar su realidad inmediata; aun así, su tendencia a repetir las mismas experiencias no termina de demostrar que este sea el único camino, ni la mejor forma, de llegar al entendimiento.

Este pensamiento circular muchas veces se extiende ondulatorio en franca mimesis con la naturaleza. De ella y sus formas, se desprenden corrientes artísticas varias, algunas en lucha contra lo que parece ser un camino orgánico, establece conflictos que insertan ángulos radicales, puntos de vista basados en otras formas de percibir el mundo y sobre todo de romper con la inercia, propuestas que tienen como base una figura que proporciona periodos de descanso en sus vértices y no la inconsciencia del eterno retorno.

Dentro de las manifestaciones artísticas que pretenden incidir en el pensamiento llevándolo a reflexión se encuentra *La consagración de la primavera*, novela del escritor cubano Alejo Carpentier en la que se puede observar la presencia del arte como medio para crear en el personaje principal el deseo emancipatorio que huyendo del ciclo infinito se establece en el resquicio de la reflexión cuadrangular.

En este microcosmos, el papel que el arte juega es de relevancia trascendental, pues se establece como un espacio en el cual el personaje principal masculino reflexiona sobre el mundo y su injerencia en él a partir de distintos lenguajes pictóricos. Esta propuesta analizará el paso del pensamiento unidimensional al de uno analítico que observa la multiplicidad del objeto o el asunto mediante la reflexión sobre una nueva forma de arte pictórico: el cubismo.

#### **3.1. Resumen de la obra**

La consagración de la primavera fue publicada por primera vez en 1978. Narra la historia de pareja de Vera y Enrique. Ella rusa, exiliada en Inglaterra tras la Revolución de Octubre, luego como bailarina residente en París. Él cubano, estudiante de arquitectura, marxista hijo de familia adinerada en plena dictadura de Machado es enviado por sus familiares como castigo primero a México y luego a Francia. Ambos se conocen al viajar a España en plena Guerra Civil.

Vera en busca de su amante Jean Claude, marxista francés herido en batalla, llega a Valencia, pero al ser de noche ingresa en uno de los tantos teatros que continuaban abiertos pese al bombardeo que sufría la ciudad y es en este lugar donde conoce a Enrique. Luego de la presentación teatral, el cubano invita una copa a la rusa y tras conocer la historia que la lleva hasta ahí la acompaña al hospital donde está internado su amante quien al recuperarse vuelve al frente y muere.

Enrique, tras un romance con una música, de nacionalidad alemana, quien fue puesta en un campo de concentración se une a la Guerra Civil donde es herido. Luego de recibir una licencia viaja a París a visitar a Vera e inician un romance en ese país hasta que la noticia del comienzo de la Segunda Guerra Mundial los acecha y deciden viajar a Cuba para fijar su residencia en La Habana. Ya asentados, Enrique retoma sus estudios en arquitectura y Vera monta una escuela de ballet para señoritas adineradas sirviendo más como entrenamiento físico mientras contraen matrimonio que semillero de artistas.

Tanto Enrique como Vera se ven involucrados en varias revueltas. Enrique de regreso en su área, ayuda un joven que pertenece al Directorio Revolucionario y se encuentra herido tras atacar el Palacio Presidencial, temeroso de ser descubierto por la policía secreta de la dictadura huye a Venezuela para resguardarse de cualquier reprimenda. Regresa al país y se une a la milicia revolucionaria participando en la Batalla de Playa Girón.

Por su parte, Vera en su encuentro con el espíritu de la danza cubana decide montar una academia en la Plaza Vieja, une a su mejor bailarina de la escuela burguesa con su mejor bailarín de la escuela popular e intenta poner en escena *La consagración de la primavera* de Igor Stravinski con un elenco multirracial, por lo mismo, no consigue financiamiento independiente ni en Estados Unidos por políticas macartistas, ni en Francia por falta de renombre. Calixto, su mejor bailarín, se une al M-26-7 y en una redada asesinan brutalmente a tres de los alumnos de la escuela de ballet, Vera temerosa de ser vinculada con el movimiento pide ayuda a la prima de Enrique y tras descubrir que eran amantes se marcha a Baracoa hasta el triunfo de la Revolución Cubana encabezada por Fidel Castro. Es en un hospital donde Enrique se encuentra internado que se reúnen de nuevo y ella tiene la libertad de montar *La consagración de la primavera* bajo el cobijo del gobierno y la ausencia del racismo que se lo impidió con anterioridad. La novela termina con esta promesa.



### 3.2. La inserción del arte

A diferencia de las novelas anteriores, en *La consagración de la primavera* no se inventa una obra de arte con base en una existente ni se toma una existente para interpretarla en su incidencia con el pensamiento del personaje. En esta ocasión el escritor se adscribe a varias corrientes artísticas, así como a sus principales representantes para mostrar la manera en que el personaje se alimenta de estas impresiones a partir de reflexionar no solo sobre la pintura como objeto, sino sobre el quehacer mismo del pintor.

Alejo Carpentier desarrolla, nutre y reconstruye el pensamiento del personaje principal masculino a través de la vivencia y el estudio de las formas artísticas, pero sobre todo del conocimiento que otorga al contemplador del arte el acercarse a los textos que los mismos artistas escriben sobre su quehacer.

Las pinturas aparecen en original en casas habitación de distintos personajes a lo largo de la trama. En ocasiones, el protagonista estudia el arte en los libros y también medita con las mismas ideas que los artistas han publicado. Su primer reflexión se presenta en la casona de su tía, sobre la que el personaje comenta que “convivían con nosotros los picadores y toreros de Zuloaga, los pescadores mediterráneos de Sorolla, los Amantes de Teruel de Muñoz Degraín, las embetunadas andaluzas de Romero de Torres, los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los Hermanos Zubiaurre, bien alabados, estos últimos, y bien enterado de ello estaba mi tía, por Don José Ortega y Gasset.”<sup>144</sup>

Proporciona en este apartado una idea del tipo de arte con el que ha convivido a lo largo de su formación, experimentando cierto desagrado que se libera de todo velo tras la llegada de su amigo José Antonio, pintor en ciernes, que al observar las obras de arte exclama:

¡Qué mierda!”, cuyo eco giró por tres veces en el alto deambulatorio de la rotonda. Hacía tiempo que me barruntaba yo que esas majas, esos gitanos, esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarroa, murallas abulenses, horizontes castellanos, tenían algo inauténtico, a pesar del virtuosismo innegable pero evidentemente superficial de su factura. —“¿Qué quieres?” —había yo respondido a José Antonio: “La Señora es rica; pero su fortuna no llega a *Las Meninas* o al *Entierro del Conde de Orgaz*”. —“¡Carajo! ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa!”...<sup>145</sup>

---

<sup>144</sup> Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, p.38. (Por la citación continua de esta novela en el análisis, solo utilizaré el apellido del autor y el número de página en este apartado).

<sup>145</sup> Carpentier, p.254.

Tras la visita de José Antonio, Enrique empieza a estudiar y reflexionar sobre distintas obras de arte en la revista *L'Esprit nouveau*, la lectura del *Tratado de la pintura* de Miguel Ángel para después encontrar el Cubismo.

Buscando un antídoto contra la mierda —ésa era la palabra— que se acumulaba en casa de mi tía, me alimentaba, como en hambre atrasada, con las manzanas de Cézanne, alguna legumbre de Chardin, una anguila de bodegón neerlandés, y lo que podía hallar, desde luego, en los fruteros de Picasso, Braque y Gris... Creo que ése fue el momento en que empecé a aborrecer la mansión de la Calle 17, sus pompas y vanidades —.<sup>146</sup>

Tanto pinturas específicas como corrientes artísticas o estilos se insertan a lo largo de la novela por lo que en el análisis se mantendrán algunas citas indispensables en el desarrollo de las tres estadias que el pensamiento del personaje transita, a saber, la del arte figurativo, la del arte cubista y por último la reorganización de las ideas en el arte vanguardista.

### 3.3. El Análisis de la obra

Para hablar de arte emancipatorio y por lo mismo del discurso indispensable para lograr esta finalidad habrá que remitirse a Herbert Marcuse y su texto *La dimensión estética* en el que el autor propone un aspecto indispensable para la comprensión del pensamiento: *el Lebenswelt*.

El autor propone que en el arte la capacidad del personaje de superar su condición social, es decir la forma en la que se desarrolla el pensamiento a partir de la forma de vida y el lugar que ocupa el personaje en la misma es lo que marca la pauta para su liberación.

El denominador social específico que «data» una obra de arte y que es superado por el desarrollo histórico constituye el medio, el *Lebenswelt* de los protagonistas. Precisamente este *Lebenswelt* resulta superado por los protagonistas -al igual que los príncipes de Shakespeare y de Racine trascienden el mundo cortesano del absolutismo, como los burgueses de Stendhal trascienden el mundo burgués y los pobres de Brecht el del proletariado-<sup>147</sup>.

Se mostrará en el análisis como el personaje trascendió su propio contexto para asimilar el nuevo pensamiento que latente en él intenta desarrollarse. Habrá que remitirse a la teoría de los contextos de Jean Paul Sartre que Alejo Carpentier cita de manera reiterada en su ensayo sobre la novela latinoamericana ya que

---

<sup>146</sup> *Ídem*.

<sup>147</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.* p. 74.

la novela debe llegar más allá de la narración, del relato, vale decir: de la novela misma, en todo tiempo, en toda época, abarcando aquello que Jean-Paul Sartre llama los ‘contextos’ [...] políticos, contextos científicos, contextos materiales, contextos colectivos; contextos relacionados con una disminución constante de ciertas nociones de duración y de distancia (en los viajes, en las comunicaciones, en la información, en los señalamientos ... ); contextos debidos a la *praxis* de nuestro tiempo.<sup>148</sup>

El personaje masculino debe trascender la forma de pensamiento que le impone su condición social para poder vislumbrar el aspecto universal que lo une a los demás individuos, sobre todo a los que son distintos a él ya que “la trascendencia es el resultado de la colisión con su *Lebenswelt* mediante acontecimientos que aparecen en el contexto de condiciones sociales particulares, mientras que simultáneamente revelan fuerzas no atribuibles a estas condiciones específicas”.<sup>149</sup>

Enrique sale de su contexto habitual, conoce personas que son consecuencia de ese autoexilio que se impone por no poder actuar contra lo que considera injusto desde dentro del mismo mundo donde se gesta y en el que resulta congruente esta injusticia.

El observar desde fuera, desde el viaje, desde lo que no es familiar, le permite percibirse como uno más de los que sufren, le permite insertarse en un nuevo contexto como el de

los *Humillados y Ofendidos* de Dostoievski, *Los Miserables* de Víctor Hugo (que) sufren no sólo la injusticia de una determinada clase social, padecen la inhumanidad de siempre; representan la humanidad en cuanto tal. El universal que aparece en su destino está por encima de la sociedad de clases. En efecto, esta última forma parte de un mundo en el que la naturaleza revienta el marco social.<sup>150</sup>

Es necesario que Enrique “reviente el marco social” en el que se ha desarrollado toda su vida para poder vislumbrar su capacidad de incidir en el mismo, pero ya no desde el interior de la clase dominadora, sino desde su propio espacio personal construido a partir de la conformación de una vida más simple que se configura en su encuentro con Vera.

Con base en lo anterior, se instaura el juego dialéctico en *La consagración de la primavera*, un juego que toma seriedad a lo largo de las páginas, como afirma Carlos Fuentes:

Las novelas de Carpentier son dialécticas porque son trágicas, en el sentido que Lucien Goldman atribuye a Pascal: «... la dialéctica trágica responde a la vez *sí* y *no* a todos los

---

<sup>148</sup> Alejo Carpentier, *Problemática de la actual novela latinoamericana*, p. 14.

<sup>149</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p.74.

<sup>150</sup> *Ídem*.

problemas que propone la vida del hombre y sus relaciones con los demás hombres y con el universo...» [...] y la obra entera de Carpentier es una doble adivinación: a la vez, memoria del futuro y predicción del pasado.<sup>151</sup>

En el afán de dilucidar la manera en que el pensamiento del personaje se transforma observemos a Enrique quien vive con su adinerada tía, la cual mantiene una posición social privilegiada y se codea con los políticos y gente de alcurnia... por lo mismo, este estilo de vida implica ciertas formalidades y costumbres, entre ellas el poseer obras de arte:

El espíritu de una casa crea una ecología y hasta sabe imponer sus leyes. Y mi tía, al regreso de sus acostumbrados viajes a Madrid, se traía cuadros que, colgados en galerías y salones, representaban la mejor pintura de nuestro tiempo —en todo caso: la más estimada, la más apreciada, pensaba ella. Así, convivían con nosotros los picadores y toreros de Zuloaga, los pescadores mediterráneos de Sorolla, los Amantes de Teruel de Muñoz Degraín, las embetunadas andaluzas de Romero de Torres, los remeros vascos, con bodegón en mesa, de los Hermanos Zubiaurre, bien alabados, estos últimos, y bien enterado de ello estaba mi tía, por Don José Ortega y Gasset —de quien nada había leído ella, pero cuyo nombre solía largar en comidas mundanas, como el de una Autoridad.<sup>152</sup>

Para comprender de qué manera Enrique toma las incidencias de las obras de arte en su pensamiento debemos remitirnos a lo que Roger Scruton menciona como “la propiedad mediante la cual la pintura representa al mundo, la propiedad de compartir, en cierto sentido, la apariencia de su objeto”.<sup>153</sup> Se debe considerar que este tipo de arte solo puede referirse a cosas visibles, no es posible pretender que lo que impliquen estos cuadros para el personaje se “desvirtúe” imaginariamente en el receptor a favor de un tono o una cierta enunciación como sí sucedería con la música y la narrativa, por lo mismo la manera en que incide en su pensamiento es mucho más definitiva pues como el mismo personaje afirma representaban “lo mejor de su tiempo”. Se tiene que observar que este tipo de arte establece para Enrique una convención.

Empezaremos por apuntar a seis pintores existentes fuera del mundo de la ficción que inciden de igual manera en la misma: Ignacio Zuloaga, Joaquín Sorolla, Antonio Muñoz Degraín, Julio Romero de Torres y los hermanos Zubiarre. Este grupo incide en el pensamiento y el malestar de Enrique a partir de decorar las paredes de la casona de su tía.

---

<sup>151</sup> Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, p.51.

<sup>152</sup> Carpentier, p. 38.

<sup>153</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p.233.

Estos pintores citados por el personaje se adscriben a la pintura academicista, es decir, son pintores que retomando los valores neoclásicos se encuentran condecorados por la política en turno, a saber, Ignacio Zuloaga fue uno de los pintores utilizados en la propaganda franquista, sin embargo al observar sus pinturas es claro que no se apega de manera alguna a un tema específico en el que se encontrara de primera mano algún tipo de adoctrinamiento político que perteneciera a ello.

A partir de la ausencia del tema político, se creó la atmósfera propicia para la polémica, se difundieron falsas noticias de que el pintor habría sido condenado a muerte porque sus pinturas no se apegaban a mostrar los ideales del régimen, tras un par de noticias de este tipo, el público se volcó a observar su obra y entonces el régimen lo tomó como bandera para mostrar no una pauta a seguir para el contemplador del arte, sino para conocer la vida y costumbres propias de esta nación.

Por lo que según Javier Novo González: "el interés por parte del régimen en Zuloaga no solo estribaba en su reputación internacional, sino que artísticamente se alejaba radicalmente del panorama de las experimentaciones formales de las vanguardias",<sup>154</sup> de esta manera pudieron apropiarse su arte para mostrar las formas en las que la nación se comportaba, por ejemplo, el acto cultural que implicaban las corridas de toros y sus participantes en cuanto a un valor que unía el espíritu del pueblo. Así que el 4 de julio de 1939, Francisco Franco le regala tres cuadros a Adolfo Hitler, según el archivo del *New York Times* dichas pinturas tenían como temática dos mujeres con traje típico y una escena pastoril.<sup>155</sup>

Por su parte, Joaquín Sorolla y Bastida, como lo menciona Enrique en su listado de pintores inútiles, se dedica a pintar pescadores "mediterráneos" que lo hacen merecedor de varios premios, un ejemplo es *La vuelta de la pesca* que en 1895 recibe en el Salón de la Sociedad de los Artistas Franceses la Primera Medalla de Segunda Clase, una medalla de oro.

La molestia de Enrique sobre este tipo de pinturas no estriba en que se le haya otorgado algún reconocimiento, sino en la negación de lo que realmente implica ser un pescador en esa tierra y en ese momento, ya que como se mencionó adscrito el pintor al

---

<sup>154</sup> Javier Novo González, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el franquismo", p.236.

<sup>155</sup> The New York Times 1939 "Franco gives Hitler art. Presents three paintings by Zuloaga to Reich Chancellor", p. 7.

neoclasicismo desarrolla su arte por medio de la idealización del paisaje y muchas veces de los mismos personajes, en este caso, escena donde el tema de la pesca ni siquiera podría decirse que fuera evidente.

Según Jordane Fauvey: “el pintor quitó metódicamente los aspectos más temporales para conferir a la situación una dimensión superior. La imagen, así depurada, era capaz de convocar la cultura del hombre formado en el siglo XIX porque apelaba al conocimiento libresco del Mediterráneo ampliamente difundido entre las élites francesas”.<sup>156</sup>

Se debe comprender que para Enrique, iniciado en el marxismo, el idealizar las escenas de una clase trabajadora que batallaba cada día para conseguir el sustento era una burla continuada a partir de que “Sorolla no quería ilustrar ningún episodio literario en concreto, pero logró mitificar una mera vuelta de pesca magnificando los elementos de la epopeya, o sea la nave de vela, los navegantes, el mar, el bóvido”.<sup>157</sup> Por lo tanto, era un producto perfecto para que los adinerados contemplasen la vida de los menos afortunados sin crear en ellos ningún pensamiento reflexivo sobre la necesidad de un cambio en la sociedad, sus pinturas solamente cumplían con crear en el espectador adinerado una sensación de placer observando los bucólicos pescadores en las hermosas y relucientes playas del mediterráneo.

Continuando con esta serie de pintores complacientes para el régimen, Enrique repara en Antonio Muñoz Degraín quien se había hecho notar por el uso del color en sus paisajes, uso criticado por ser de alguna manera estridente y por lo cual se le había ridiculizado incluso al afirmar que esos colores podrían ser resultado de una enfermedad psicológica.

Muñoz Degraín se repliega en su técnica al introducirse en la pintura histórica, por lo que la tía de Enrique había adquirido su cuadro sobre el mito de “Los amantes de Teruel”. En dicho cuadro según comenta Victoria E. Bonet Solves “hubiera sido impensable que Muñoz Degraín tanteara sus asombrosos tonos en la pintura histórica [...] El paisajista era muy consciente del peligroso sendero en el que se había introducido y prueba de ello es la prudencia y el recato formal con los que dio forma a algunos de sus cuadros de corte historicista como ‘Los amantes de Teruel’”,<sup>158</sup> razón por la cual con este cambio en su técnica había logrado colarse entre las obras de arte que de nueva cuenta eran agradables a los ojos del sector pudiente de la sociedad española y más precisamente en la habanera.

---

<sup>156</sup> Jordane Fauvey, "Haremos de Valencia una Atenas. Joaquín Sorolla y la antigüedad griega", p.77.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>158</sup> Victoria E. Bonet Solves, “Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color”, p.260.

El caso de Julio Romero de Torres se presenta en torno a la visión de la mujer española catalogada según José Raya Téllez en “la mujer soñada, la prostituta, la cortesana, monjas y místicas, mujeres bíblicas, chiquitas buenas, ¿liberadas? Dentro de las "monjas y místicas".<sup>159</sup> Están las andaluzas que Enrique menciona como las “embetunadas” y se puede observar algo muy parecido a lo que se comenta con respecto a Sorolla y la idealización, en este caso debe remitirse a que “el ideal de belleza femenino que nos propone en sus pinturas: una nueva mujer misteriosa y consciente del poder de su cuerpo, que se libera de la atadura de las convenciones, aunque queda irremediadamente presa de sus pasiones. En su obra, el sexo irrumpe como una fuerza que todo lo trastoca: altera los límites físicos y morales y rige los impulsos más instintivos de los seres”.<sup>160</sup>

Sin embargo, Raya Téllez observa que no es del todo cierta esta interpretación al apuntar que “de ninguna manera quiere decir que nuestro pintor se encuentre exento de los prejuicios masculinos que conforman la creación de la imagen femenina en la pintura finisecular”.<sup>161</sup> Por lo que aquí se puede conectar con el adjetivo “embetunadas” que utiliza Enrique para dirigirse a sus pinturas, y se puede interpretar esto como una manera de hacer ver lo artificial de su propuesta, es decir, la falsedad que muestra ya que “la mística andaluza devendría así en símbolo de la superstición y la incultura –no parece dama de muchas lecturas, aparte del devocionario–, lo que no estaría reñido con una sexualidad exacerbada por la abstención de la carne”.<sup>162</sup>

Raya Téllez propone una interpretación satírica que bien podría resultar anacrónica si tomamos en cuenta que para Enrique no lo es, es decir, la lectura que de las pinturas de Romero Torres se hacía en ese momento específico de la historia ficcionada implica un arquetipo definido de la mujer ignorante y pasiva en aspectos sociales y culturales, por su mismo exacerbamiento religioso, razón por la cual nuevamente este tipo de representación artística era ideal para el contemplador adinerado que solo gustaba de observar imágenes que le devuelven bienestar, una especie de confirmación de su estilo de vida.

---

<sup>159</sup> José Raya Téllez, “Modelos de mujer. Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres”, pp. 244-254.

<sup>160</sup> Carlos Reyero, citado por Raya Tellez, *Ob. Cit.*, p.243.

<sup>161</sup> *Ídem.*

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 251.

En cuanto a los hermanos Zubiarre, su trabajo pictórico es considerado por la tía de Enrique como algo de lo que es digno ostentar, ya que no solo forma parte de las mismas líneas temáticas y estilísticas que los anteriormente presentados, sino que una figura como Ortega y Gasset se ocupa de ensalzar su trabajo contraponiéndolo al de Edgar Degas -por citar a un impresionista- que solo pinta para experimentar ya que sus temas no son realmente relevantes y por lo mismo no se deben tomar como un arte real. En cambio, como se puede admirar

en la obra de los Zubiarre el tema es el centro de gravedad hacia el cual gravitan todos los valores estéticos. Aspiran a definir plásticamente los destinos milenarios de su pueblo, y sus lienzos contienen un inventario lírico de la existencia vasca [...] “Los remeros vencedores de Ondarroa”, de Ramón, encierran concentrada toda la vida de esta raza, rural y marinera que se aferra a sus costumbres y sus usos sin par tenacidad. A la vez místicos y sensuales, refrescan los euskalduna la oración con la jarra de sidra y forman procesiones que se deshacen en bailes de primitiva coreografía [...] El vasco acepta rápidamente los inventos mecánicos de la moderna civilización; pero a la vez conserva irreductible en su pecho el tesoro de viejísimas normas religiosas y políticas. Yo no creo que exista en Europa un pueblo de más acendrada moralidad”.<sup>163</sup>

Es decir, los hermanos Zubiarre son un manual de buen comportamiento para todo aquel hombre y mujer de buenos principios, de buena familia, de alcurnia.

De nueva cuenta se puede observar que estas obras pertenecen a un cúmulo que pretende marcar una pauta a seguir. Estas formas de vida han permeado la educación de Enrique, las obras de arte se han convertido en “productos (que) adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierten en modo de vida”.<sup>164</sup>

El personaje desarrolla un malestar latente que no comprende, sino a partir del conocimiento de una nueva forma de hacer arte. La inmersión del personaje en la reflexión del cubismo analítico comienza cuando José Antonio, el compañero universitario con aspiraciones de artista es el encargado de establecer una crítica hacia la pintura antes citada, con un:

---

<sup>163</sup> José Ortega y Gasset, *Obras completas*. Tomo II, p.67.

<sup>164</sup> Herbert Marcuse, *Hombre unidimensional*, p.42.



“¡Qué mierda!”, cuyo eco giró por tres veces en el alto deambulatorio de la rotonda. Hacía tiempo que me barruntaba yo que esas majas, esos gitanos, esos versolaris de boina, con paisajes de Ondarroa, murallas abulenses, horizontes castellanos, tenían algo inauténtico, a pesar del virtuosismo innegable pero evidentemente superficial de su factura. —“¿Qué quieres?” —había yo respondido a José Antonio: “La Señora es rica; pero su fortuna no llega a Las Meninas o al Entierro del Conde de Orgaz”. —“¡Carajo! ¡Pero que no haya un Picasso, un Juan Gris, en esta casa!...<sup>165</sup>

Por medio de su afición al dibujo, José Antonio adquiere el hábito del estudio de la plástica e introduce al personaje principal en esta actividad: “Mi desconocimiento de tales nombres me valió el préstamo de veinte y tantos números de una revista francesa —ya no muy reciente—, *L’Esprit Nouveau*, donde, en páginas impresas a color o en negro, se mostraban las reproducciones de cuadros desprovistos, para mí, de todo sentido”.<sup>166</sup> Enrique se siente fuera de lugar al escuchar sobre cuestiones de arte que desconoce y aquí se inserta uno de los presupuestos de las vanguardias: la reflexión y el estudio sobre el arte. Si bien los vanguardistas no fueron los primeros en reflexionar sobre este tema sí podría pensarse el quehacer del vanguardista como uno reflexivo sobre su mismo quehacer.

Este es un momento clave en la nueva conformación del pensamiento del personaje, pues no encuentra el sentido de lo que la revista le presenta, la razón bien podría atribuirse a lo que Roger Scruton explica como “verdad” en el arte figurativo al apuntar que “el hecho de que un cuadro pueda ser verdadero o falso juega un papel vital en la apreciación visual. No podríamos explicar el realismo, por ejemplo, ni en la pintura ni en la literatura, sin invocar el concepto de verdad”<sup>167</sup>, esto en cuanto a que al recordar lo que hasta ahora permea el ambiente en el que se desenvuelve el protagonista implica pinturas de paisaje, retrato y escenas de costumbre, así como la recreación de eventos históricos.

Para Enrique, aun cuando su menosprecio se muestre irracional, el arte que se considera de “buen gusto” en su círculo social y familiar implica reconocerse como una persona, como un miembro de una cultura, como alguien que hace algo, que pertenece a un grupo de personas que piensan de cierta manera: a un pescador en Sorolla, a un español en Zuloaga, una mujer en Romero de Torres, etc.

---

<sup>165</sup> Carpentier. p. 38.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p.255.

<sup>167</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p.248.

Por lo tanto, al momento de dar lectura a las revistas del “Espíritu Nuevo” se inicia en él una lucha interna tratando de discernir entre la sensación irracional y lo que los pintores en ese momento observaban, pues se debe “hacer hincapié en la importancia del elemento informativo (y por tanto del concepto de referencia) en nuestra comprensión del arte del pintor; o estamos obligados a encontrar algún aspecto del cuadro que pueda ser sustituido por la referencia y que mostrará cómo se establece la conexión con la verdad”.<sup>168</sup>

¿Qué puede ofrecerle al neófito contemplador una representación que se lleva a cabo con líneas y círculos desnudos sobre un lienzo? Podemos fácilmente imaginar que en el personaje, por su educación, toda pintura le ofrece información sobre el mundo, es decir, “podemos describir el realismo en términos de lo que vemos en el cuadro. Analizamos por tanto la verdad no en términos de una relación entre el cuadro y el mundo, sino en términos de una relación entre lo que vemos en el cuadro y el mundo”.<sup>169</sup>

Para comprender un poco más estos postulados es necesario saber que la revista *L'Ésprit Nouveau*, fue fundada por Charles-Edouard Jeanneret (después reconocido como Le Corbusier) y Amédée Ozenfant en 1920. Esta revista publica en su primer número el manifiesto sobre el “Purismo”, así que fue la revista en la que este grupo de artistas reflexionaba desde su perspectiva sobre cuestiones como pintura, música, arquitectura, moda, literatura, etc. Es decir, analizaban y mostraban las propuestas desde su particular visión de lo que debía ser y hacer el arte.

En las páginas de estas publicaciones se encontraban teóricos y artistas que reflexionaban sobre el cómo y el porqué de su arte. Los fundadores de la revista afirmaban “que su arte nacía para ‘controlar y rectificar’ las ‘caprichosas’ tendencias de la intuición, continuaban hasta citar al arte purista de la ‘idea’ en contra de aquel arte cuya única ambición era dar gusto a los sentidos”.<sup>170</sup> Con base en esto, Enrique encuentra un eco en su sensación de hastío al observar los cuadros costumbristas que cuelgan de las paredes en la casa de su tía, aun cuando no termina de comprender por qué las revistas leídas de palmo a palmo lo llevan a observar cuestiones que no se había planteado con anterioridad por el desconocimiento de estas nuevas manifestaciones artísticas.

---

<sup>168</sup> *Ídem.*

<sup>169</sup> *Ídem.*

<sup>170</sup> Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entre guerras*, p.24

Con estas lecturas, Enrique se ve arrojado a un abismo tratando de comprender lo que afirma Fer Briony al explicar sobre el purismo en las reflexiones de *L'Esprit Nouveau*, es decir, que

la tesis básica que permitía manifestar estas oposiciones tan categóricas (el progreso entre naturalismo y cubismo, por ejemplo) derivaba de la creencia platónica en un reino de 'formas ideales' independiente del mundo físico real. Se consideraba que estas formas constituían un principio estructural universal e invariable que se hallaba en el corazón de todas las manifestaciones culturales. Jeanneret y Ozenfant las denominaban 'elementos primarios' y consistían en las formas geométricas básicas del círculo, el triángulo y el cuadrado, y en sus equivalentes tridimensionales: la esfera, la pirámide y el cubo.<sup>171</sup>

Enrique se inicia en el conocimiento de un arte distinto al tradicional, al costumbrista con el que se enseñó a ver el mundo, del que aprendió a crear formas y a reconocerlas... A partir de las lecturas sobre un arte distinto la sensibilidad de Enrique empieza a desarrollarse, se sorprende en primera instancia sobre lo que observa deduciendo que el arte al que su amigo hace alusión es uno que tiende mucho más a la abstracción que a lo figurativo. Enrique desconcertado empieza a observar que no existe un "asunto" en la pintura, que la imagen no remite a la "forma" que se cree representada, empieza a vislumbrar una manera distinta de presentar las cosas o el concepto, y a partir de esto, un malestar se va gestando dentro suyo. Se inicia en una forma de pensamiento analítico.

La percepción de la forma en Enrique empieza a desvelar mensajes ocultos en el arte costumbrista, infería un discurso impositivo, unidimensional, uno que imponía cierta forma de pensar que no admitía cuestionamientos y este lo llevaba a sentir situaciones que aún no comprendía. Esta unidimensionalidad se presenta según Marcuse "altera (ndo) la relación entre lo racional y lo irracional. Contrastado con los aspectos fantásticos y enajenados de su racionalidad, el reino de lo irracional se convierte en el ámbito de lo realmente racional: de las ideas que pueden 'promover el arte de la vida'".<sup>172</sup> El malestar que esta nueva forma de estructurar el mundo despierta en Enrique lo lleva a observar y establecer una mirada crítica hacia todo lo que le rodea sin poder aun reemplazarlas con algo no conocido hasta entonces.

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.30

<sup>172</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.* p. 276.

Pero si reflexionamos sobre la naturaleza de la obra de El Greco, Holbein o Leonardo pareciera que no nos alejamos de lo que un Zuloaga o un Zubiarre habían hecho, entonces ¿Qué es lo que valora Enrique en estos tres pintores para intercambiar sus obras por las de estos otros tan consagrados?

Palma Martínez-Burgos García comenta que al llegar El Greco a Venecia, ciudad donde los problemas por el Concilio de Trento y las imposiciones de la Inquisición no eran considerados, sus pintores se desarrollan en “el tratamiento del color como valor plástico y constructivo, en menosprecio del ‘disegno’, defendido por los florentinos y romanos”.<sup>173</sup> Es decir, las recomendaciones de *L’Esprit Nouveau* ahora parecían formar pautas en la consideración del arte de Enrique.

El Greco se había atrevido a lo que no pudo Muñoz Degraín, a jugar con el color, por ejemplo. Por otra parte, su trabajo se convirtió en “disciplina y filosofía, como método de aprehender y captar la naturaleza circundante, como vía de conocimiento. Empieza a perfilarse el artista filósofo [...] que, durante los tres años que permanece en Venecia [...] comienza a ser ese pintor que ‘piensa con los pinceles’”.<sup>174</sup> Para Enrique el pensar en el quehacer del pintor era más importante que el lograr que la pintura se pareciera a algo existente, así podríamos considerar que la gran característica de El Greco, que podía servir como argumento para intercambiar su obra por la de Zuloaga, bien podría ser que yendo más allá de la figura en su contorsión manierista, por ejemplo, se hubiera fijado en crear una conformación novedosa del paisaje.

Si bien es cierto que El Greco pintaba escenas religiosas, también es verdad que el paisaje que creó de Toledo no contiene los valores clásicos/realistas –salvando el tiempo– que ostenta un Sorolla en la conformación del paisaje allende la idealización del mismo. En el paisaje de El Greco, como afirma Palma Martínez, se pueden leer con facilidad las figuras que presenta en sus escenas,

pero su inserción en el paisaje es completamente artificial porque responde a una labor previa de fragmentación, de modo que el paisaje unitario, la naturaleza completa que ofrece Toledo, se ve sometida a una «descomposición» calculada y seleccionada. Así es como aparece un Toledo desestructurado, reconocible en las composiciones de la Inmaculada

---

<sup>173</sup> Palma Martínez-Burgos García, *La metamorfosis de Toledo en la pintura de El Greco, Espacio, Tiempo y Forma*, p.62.

<sup>174</sup> *Ídem.*

Concepción con San Juan Evangelista y en la Inmaculada de la capilla Oballe, ambas en el Museo de Santa Cruz, o en las numerosas versiones que hace del Bautismo de Cristo. En ellas, mediante un proceso de abstracción que le acerca a sus orígenes bizantinos, El Greco convierte los hitos urbanísticos en símbolos de la letanía mariana.<sup>175</sup>

Se pueden pensar dos razones para que Enrique ahora sea capaz de tener una conversación articulada con José Antonio sobre cómo valorar la pintura: la primera, es que debido a su estudio de la revista *L'Esprit Nouveau* adoptó la costumbre de investigar y ya no solo quedarse con las cuestiones que otros decían haber leído sobre el arte, y la segunda, que sucediera lo que Roger Scruton sugiere cuando afirma que “la comprensión no está asegurada ni por las reglas ni por las convenciones, sino parece ser por el contrario, función natural del ojo normal. Así como vemos el sentido de un cuadro, vemos el sentido de sus partes”,<sup>176</sup> es decir, hay una comprensión en la mirada, algo que se desarrolla cuando un contemplador del arte realmente se posiciona para observar, tal vez Enrique en su afán por comprender y comprenderse desarrolló una facultad que todos poseemos y que solo esta cegada por la necesidad cultural de ver un objeto solo para compararlo en su dosis de verdad con el de la vida.

Aun sin la posibilidad de considerar que el arte que aparecía en la revista pudiera ser uno de exposición en casa de su tía, Enrique vislumbra la necesidad de un cambio y este lo inició por continuar su estudio del arte más allá de la revista: “—“Acabas de acercarte a la verdad” —me dijo José Antonio, el día que le mencioné a Leonardo: “En su Tratado de la Pintura...”. Y me hizo leer el Capítulo XVI del Tratado...”<sup>177</sup> Estaba tratando de incorporar un arte más elevado a sus conocimientos cuando José Antonio lo introdujo al concepto de la pintura absoluta.

No busques las nubes, ni los paisajes, ni los drapeados, y quédate con la vieja muralla y la piedra jaspeada —valores plásticos en sí. Cúrate de la manía de buscar un asunto —una historieta, una anécdota, un testimonio— en la pintura. Conténtate con lo que se vea, y con la quieta satisfacción que te procura el goce de una armonía de líneas, de un equilibrio de colores, de una serena —o atormentada— combinación de texturas, de intensidades, de valores, de tensiones. Mira un cuadro como se escucha una sonata clásica —sin buscarle cinco pies a la sonata ni preguntar por los amores o jodaderas del músico.<sup>178</sup>

---

<sup>175</sup> Palma Martínez-Burgos García, *Ob. Cit.*, p.66.

<sup>176</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p.247.

<sup>177</sup> *Idem.*

<sup>178</sup> *Carpentier*, p. 40.

Uno de los elementos que se pierden cuando el personaje abandona el arte costumbrista es la ubicación espacio-temporal del tema, es decir, sin esta referencia bien podría perderse la ubicación del objeto o tema en la pintura, así la obra de arte ya no remitiría a “lo mejor de nuestro tiempo” como argumentaba Enrique al hablar de los Sorollas y los Zubiarrés. “A este respecto, recordaremos de antes que cuando el pasado u otras alternativas perceptivas al presente se proyectan en la imaginación, necesariamente se estructuran e interpretan sobre la base de los intereses presentes de quien imagina”.<sup>179</sup> Por lo mismo, la interpretación del personaje depende ahora de una nueva forma de presentar la realidad, lo interesante es que esta nueva forma no solamente se aplica a la interpretación de la obra de arte sino que el personaje infiere que puede aplicarse a cuestiones del mundo de las cosas.

Por lo que Enrique siguió al pie de la letra las instrucciones y se avocó a observar y no a buscar discursos en la obra de arte. Así, “una mañana, se produjo el milagro: una naturaleza muerta de Picasso, y luego otra de Juan Gris, y luego otra, de Braque, empezaron a hablarme, me entraban por los ojos y resonaban en mí. Entendí lo que habían querido lograr”.<sup>180</sup> Este nuevo arte que se desprende de los postulados del purismo en el que desarrolla su pensamiento a partir de la lectura del *L'Esprit Nouveau* le ayuda a reconocer en las naturalezas muertas de Gris y Braque el círculo, esto inicia observando el círculo en las redonda manzanas de Cézanne, estas son solo círculos limpios, colores básicos, se adentra en el reino de las “formas ideales” platónicas, reconoce en los fruteros de Braque y Gris esta modalidad.

Enrique empieza a presentar estructuras mentales depuradas de todo romanticismo, de toda costumbre, empieza a cuestionar de manera racional su entorno:

Fui al jardín, donde miré los árboles con ojos nuevos. El árbol era un árbol y como árbol había de ser contemplado, olvidándose que, en ciertos casos, podía cumplir con una función de adorno. El árbol, visto como adorno, falseaba las nociones fundamentales del hombre. El árbol era árbol, y como árbol debía mirarse entendiéndose que la arquitectura de sus ramazones respondía a ritmos, voliciones raigales, designios telúricos, contextos, que colmaban plenamente el ámbito de su propio desarrollo —como los desarrollos de la sonata beethoveniana invocada por José Antonio, cuyas reflexiones se estaban traduciendo, por

---

<sup>179</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p. 69.

<sup>180</sup> Carpentier, p.40.

cierto, en pequeños cuadros un tanto abstractos, de un estilo muy personal, aunque “todavía muy faltos de oficio”, según lo reconocía él mismo...<sup>181</sup>

Cansado de tantos discursos superpuestos oscila entre los polos de la ira y la resignación, se enerva ante el aglutinamiento de cosas, ideas, pero sobre todo de imposiciones. El personaje empieza a experimentar las “facetas” a partir de las que inicia el cubismo analítico

sus orígenes están en una tendencia a representar al sujeto a través de facetas (es decir, planos locales, a menudo con un énfasis ligeramente oblicuo), tendencia que ya caracteriza gran parte de la obra de Braque y Picasso en 1908. En los años siguientes, las “facetas” pierden gradualmente su integridad individual y cada vez más se presentan en términos parciales y abiertos. A través de esto, cambian gradualmente hacia la apariencia de una estructura de cuadrícula que, en términos compositivos, da claridad visual y estabilidad a la sustancia tridimensional virtual del tema integrándolo con la bidimensionalidad de la estructura plana.<sup>182</sup>

En las anguilas del bodegón neerlandés reconoce la línea, la anguila representa la línea -Carpentier elabora una metáfora- las frutas como la manzana, las uvas, y las peras son descompuestas en el pensamiento de Enrique como la conjunción de círculos y líneas, las peras del frutero de Picasso se forman de dos círculos que luego en la comprensión de la composición primaria se reúnen formando la curva en que la naturaleza las sintetiza en un triángulo, las presenta reunidas pero en su interior no son más que dos ruedas.

Este nuevo arte implica el retiro de la cáscara en los alimentos, los objetos, las situaciones; este descascaramiento no es otra cosa que la purificación del objeto, este objeto es purificado de las ideas y creencias culturales, sociales y políticas con las que el entorno suele permear a base de adoctrinamientos todo lo que lo rodea. Así Enrique se alimenta de ideas puras, de formas puras, no hacen falta los “condimentos” y las exaltaciones sobre las cosas, una especie de ascetismo visual le lleva por ende a un ascetismo intelectual y sobre todo emocional, este nuevo arte lo había purificado y otorgado una liviandad que lo imposibilita para seguir viviendo como hasta ese momento.

Enrique comprende con el capítulo XVI del tratado de la pintura de Leonardo que luego de localizar y observar las formas platónicas como el círculo o la línea simple se consigue avivar el ingenio para inventar, le parece al pintor digno de risa comentar que

---

<sup>181</sup> Carpentier, p.40.

<sup>182</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.* p.47.

cuando (se ve) alguna pared manchada en muchas partes, ó algunas piedras jaspeadas, podrás mirándolas con cuidado y atención advertir la invención y semejanza de algunos paisajes, batallas, actitudes prontas de figuras, fisonomías extrañas, ropas particulares y otras infinitas cosas; porque de semejantes confusiones es de donde el ingenio saca nuevas invenciones.<sup>183</sup>

Es decir, de una manzana, de la circularidad de una manzana o de la forma de una piedra se puede obtener una comprensión superior del estado de las cosas, podrán permearse estas figuras con ideas y conocimiento personal del mundo, pero si se trasciende este conocimiento personal se pueden observar las cosas de una nueva manera, se puede situar el ingenio en inventar cosas nuevas, es decir, pasar del “conocimiento” teórico a la sensibilidad personal.

Esta nueva forma de alimentarse de impresiones mediante el arte cubista de los primeros años debe entenderse a partir de lo que Crowther comenta sobre una nueva manera de comprender los aspectos claves del mundo sensible en cuanto a que se está observando una imagen plana y bidimensional en el cuadro como naturaleza del objeto mismo, “la orientación absolutamente estacionaria de la imagen plana y la bidimensionalidad virtual del medio físico (la pintura) son mutuamente complementarios. Separan el tema tal como se presenta de las condiciones bajo el cual se percibe normalmente”.<sup>184</sup>

Es decir, Enrique ya no pretende observar por medio de la fantasía a una mujer dentro del cuadro, ya no existe la tendencia a añadirle al cuadro lo que debería significar para él su tema, ya no se preocupa por buscar la verdad o el parecido en los vestidos de las embetunadas andaluzas, ni tampoco el resplandor del mediterráneo en Sorolla, ahora observa en dos dimensiones la particularidad de una uva negra en la pintura de Juan Gris que no tiene más intención y estructura que ser un círculo. “Esta separación es de la mayor profundidad fenomenológica, en la medida en que permite al sujeto encarnado comprender aspectos clave del mundo objetivo en el nivel sensible inmediato, mientras al mismo tiempo, disfruta de alguna liberación de las limitaciones cognitivas que normalmente determina ese nivel”.<sup>185</sup>

Enrique observa un cuadro plano que se presenta en dos dimensiones y dentro de este cuadro percibe un objeto que a su vez se presenta también en dos dimensiones, estas bien podrían ser las cuatro dimensiones indispensables para pensar la imagen y el mundo como

---

<sup>183</sup> Leonardo Da Vinci, *Tratado de la pintura*, p.2.

<sup>184</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p.45.

<sup>185</sup> *Idem.*



un cubo. No hay más intención por parte del artista que hacer presente la idea, adentrar al espectador en el reino de las formas ideales independientemente del mundo real. Ese mundo que a veces es insoportable por la variedad de imposiciones que luchan por establecerse en la inconciencia del que observa. Para comprender mejor esta bidimensionalidad se encuentran dos características complementarias en el cubismo que Crowther apunta como definitivas:

Primero, las obras cubistas adaptan activamente su tema a la imagen superficial plana de una manera que multiplica los aspectos accesibles al punto de vista frontal estacionario. El sujeto está, por así decirlo, visualmente distendido o "desempacado" para el beneficio de ese punto de vista. En segundo lugar, en algunos trabajos, la complejidad de esta adaptación da lugar a un principio organizativo secundario que, en términos visuales, complementa la dinámica formativa del plano pictórico. Ésta es la "cuadrícula" cubista tan discutida.<sup>186</sup>

El malestar en el que ahora se recrea le hace llevar a cabo no solo una limpieza mental sino física de su entorno, al no poder modificar el ambiente que habitaba y ante los cambios sufridos de manera interna, Enrique se sintió “por propia voluntad, un expulsado de ese Paraíso. Mordida la manzana de Cézanne, crucé el Mar Rojo de la Calle 25, donde eran casi cotidianas las turbamultas estudiantiles y —para gran despecho de la Señora Condesa, deseosa de hacerme un oxfordiano o un harvardiano—, ingresé en nuestra “Universidad de negros” (como decía ella) para estudiar arquitectura.<sup>187</sup>

Esta es la primera de muchas decisiones que toma el personaje a partir de buscar una liberación del ambiente que lo intenta forzar a hacer y a ser lo que él no desea. Es la fractura en el “Lebenswelt”.

Braque, Picasso, Gris, *L'Esprit Nouveau*, el arte, la pintura en general tiene una función emancipadora en este discurso. Desde Marcuse, el cubismo analítico en el que se recrea el personaje es “el arte (que) puede ser revolucionario en diversos sentidos. En sentido estricto, puede ser revolucionario si representa un cambio radical en estilo y técnica. Esta modificación puede ser debida a una auténtica vanguardia que anticipa o refleja transformaciones sustanciales en la sociedad en su conjunto”.<sup>188</sup> Es decir, según Marcuse el arte debe ser nuevo y creado con base en incidir en el quehacer del espectador. Del

---

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>187</sup> Carpentier, p. 41.

<sup>188</sup> H. Marcuse, *Ob. Cit.*, p.54.

contemplador hará un ser pensante, que disfrute sin olvidarse de su realidad, justo como el cubismo que parece mostrar los hechos sobre un asunto en varias facetas al mismo tiempo.

Aun cuando el personaje representa el ideal crowtheriano que implica observar la obra de arte desde una postura estacionaria y frontal como se ha venido apuntando a lo largo de estos análisis, al igual que en las otras novelas el personaje tiende a viajar y a partir de esta actividad su forma de observar lo contemplado y reflexionar sobre el mismo empieza a permear el mundo de la realidad ficcional. Aun cuando el personaje satura su día a día con la reflexión de lo leído en las revistas de *L'Esprit Nouveau* y el tratado de Leonardo, ahora lo hace en un nuevo escenario: México.

Esta corta estancia se traduce en la novela como parte importante en la construcción del pensamiento analítico que más tarde se vincula al proceso emancipatorio de la Revolución cubana, pues la ciudad de México le presenta mediante su ambiente los postulados de la geometría y la pureza de las líneas ancestrales que reconocía a partir de las recientes lecturas.

De lo verde revuelto, tropical y desordenado, voluptuoso y alentador de perezas, siestas y canciones, pasaba yo, en este amanecer cuyas luces primeras me hacían salir a la plataforma del vagón, al mundo esculpido, tallado, geometrizado, del altiplano del Anáhuac. Porque lo que veía yo dibujarse, definirse, afirmarse, en un tan universal silencio que llegaba a asordinar, a minimizar, el traqueteo del tren, acabando por hacerme olvidar su realidad, era un silencio tan vasto y telúrico, tan impuesto por las silenciosas formas que delimitaban el paisaje que, silencio sobre silencio, vencía, con su no-sonar, el crecimiento de todo ruido.<sup>189</sup>

La ciudad se le presenta al personaje como el cumplimiento estético de una inspiración tan antigua como actual y observaba en sus conformaciones “Montañas-ready-made” hechas con las piedras jaspeadas de las que hablaba Leonardo en su tratado: “valores euclidianos traducidos a un idioma de rocas”<sup>190</sup> valores puros, libres de emocionalidad e imposiciones culturales. Reconoce ya no solo el círculo en las frutas, sino que empieza a observar el mundo desde esta perspectiva.

Todo a su alrededor está adscrito a la idea. Ahora Enrique observa las figuras primarias en cuanto objeto aparece, pues afirma que esculpidos “también los magueyes que hasta sus faldas se alineaban, a veces, con lógica de líneas vectoriales, alzando su individualidad de plantas regidoras de la ordenación de sus propias hojas [...] cuyos brazos

---

<sup>189</sup> Carpentier, p. 43.

<sup>190</sup> *Idem.*

[...] observaban relaciones precisas con la triangularidad horizontal y vertical de los ámbitos visibles...”<sup>191</sup>

La reflexión se extiende al grupo de pirámides ancestrales, las personas, los atuendos, intenta apelar a la filosofía para entender este nuevo mundo que se abre a sus ojos por el simple hecho de querer comprenderlo. Ahora se encuentra en la posición del descubridor y una América distinta se le abre al paso y con ella la disyuntiva de sospechar sobre el orden del mundo. La ausencia de tiempo-espacio de la que se habló con anterioridad ante la pérdida de la historicidad determinada en el asunto lleva al personaje a preguntarse la posibilidad de que la Historia con mayúsculas deba ser cuestionada a partir del simple hecho de encontrar la majestuosidad en el legado de los antiguos en contraposición con la ausencia de grandeza de las construcciones actuales:

Estas indias, que cargaban con cestas, cántaros y niños en los andenes de las estaciones que cruzaba nuestro tren... ¿eran mujeres del año que ahora transcurría, o mujeres de los años 1400, 1100, 800, 650, de nuestros cómputos gregorianos? ¿No estaban acaso más ligadas a sus Pirámides, a sus templos consagrados al culto de dioses de nombres impronunciables para mí, que al cemento de las fábricas que se alzaban allá, al cabo de los magueyes, alzando chimeneas cubiertas de letras negras —signos que ellas no entendían? ¿Son ellas o son los de mi raza, quienes están fuera de época? ¿Quiénes son, aquí, los Dioses auténticos? ¿Los del Copal o los del Incienso? ¿Los que aquí les bajaron del cielo, o los que les vinieron por el mar, traídos de países remotos? ¿Los que, desde un principio, hablaron el idioma de los Hombres del Maíz, o los que, nutridos de trigo y olivas, jamás quisieron aprender sus idiomas? ¿Los que nunca fueron discutidos ni controvertidos en sínodos y concilios, o los que padecieron cismas y herejías inimaginables para el mundo eclesiástico maya o azteca?...<sup>192</sup>

Como en *Concierto barroco* la presentación de la historia es siempre cuestionada por los protagonistas carpenterianos, en este caso a partir de la geometrización de la imagen que el mundo le presenta, pero sobre todo de la ocupación del espacio. Esta ocupación antes resentida a partir de la pintura costumbrista es ahora manifestada en el mundo de la realidad ficcional, las barreras entre un lenguaje y otro van difuminándose, el de la palabra da paso al de la imagen que se traduce en un eterno girar de planetas, de conocimientos del mundo a

---

<sup>191</sup> *Idem.*

<sup>192</sup> Carpentier, p. 44.

partir de la observación y la experiencia. De esta manera y por estas razones, el personaje comprende que este girar se vincula a la revolución que

No era nueva la palabra para mí, ya que yo venía de donde mucho la habían usado tantos amigos míos, hoy presos en la Isla de Pinos. Pero allá sólo la usaban unos pocos, todavía. En este México, en cambio, refugio de cuantos hombres hubiesen sido arrojados de sus países por las dictaduras de turno, la palabra “Revolución” me percutía en los oídos a todas horas, en tónica de acento andino, venezolano, guaraní, quechua o limeño, papamientoso o créole, pero sobre todo —¡sobre todo!— mexicano. Porque una larguísima revolución había pasado por aquí, y muchas heridas estaban aún sin cerrar...<sup>193</sup>

Por lo que al observar la pintura mural de Diego Rivera se consterna ante la vuelta a la forma externa de las cosas y se revuelve en lo que pare él son incoherencias.

Siguió reflexionando, partes del presente unidas al pasado y vislumbrando el futuro, el porqué de una situación que consideraba desafortunada, ¿Cuál había sido el camino transitado que lo regresaba a lo que debió ser superado? Sintió que México le escondía algo que no era capaz de comprender, lo cierto es que en ese país convivían los hechos en una atemporalidad inconcebible. Como en las pinturas de Picasso, el pasado, el presente y el futuro eran mostradas a un mismo tiempo, de frente, al espectador. Sin embargo, el pensamiento del personaje se encuentra aún en la etapa primera del cubismo en la que “la obra de la llamada fase cubista "hermética" de alrededor de 1911 a 1912, es difícil identificar qué tipo de tema está representado”<sup>194</sup> pues en la depuración de la idea y la presentación frontal de las facetas del objeto se relegaba el aspecto de la forma que lo vinculaba a lo conocido, por lo mismo los títulos de las obras debían explicitar el tema como el caso de, por ejemplo, *Mujer con mandolina* (1910) de Georges Braque o *Casas sobre la colina, Horta del Ebro* (1909) de Pablo Picasso.

Al no comprender y pensando en alargar su momento de reflexión, decide marcharse a París donde vive la bohemia y descubre que los artistas solo teorizan sobre algo que no han experimentado, decide entonces participar de la revuelta, el desmembramiento que ocasionó la Guerra Civil española solo para regresar vencido a París de nueva cuenta e iniciar su romance con Vera donde ya juntos y ante la amenaza de la Segunda Guerra Mundial deciden volver a Cuba.

---

<sup>193</sup> Carpentier, p. 45.

<sup>194</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p.47.

En su tierra, se sintió de nuevo dueño del mundo, un lugar próspero donde retomar la reflexión iniciada a su partida pues “miraba las nubes y tenía la impresión de que eran posesiones mías —como las calles, las avenidas, el sabor del agua— tan distintas de las nubes que muy lejos hubiese dejado, nubes domadas, algo cartesianas, siempre atentas al estatuto de los colores que las clareaba en los plafones de Tiépolo, las engrisaba en los paisajes de maestros flamencos, las encendía en los cuadros del impresionismo, las ahuyentaba del universo de Rembrandt”.<sup>195</sup>

Luego de las experiencias adquiridas, el personaje está en contacto con las cualidades terciarias del objeto. Sobre éstas, Scruton establece una diferenciación entre tres tipos de cualidades: las primarias, que remiten al volumen o el material; las secundarias, que se pueden captar mediante los “sentidos” y las terciarias que solamente aparecen por medio de la contemplación y echan mano de la imaginación. En el arte, las cualidades terciarias también son llamadas estéticas o emocionales, pues estas cualidades dependen de la capacidad sensible de quien está en contacto con el objeto de arte.

Como ejemplo, Scruton explica que la capacidad del ser humano de poder ver algo donde no lo hay, es decir no lo hay de manera explícita o física, como un rostro en una nube o un conejo en la luna, definen lo que implica una cualidad terciaria, el arte configura una estructura sensible para representar un objeto y es a partir de estas cualidades terciarias que se construye esta representación artística y que se puede observar por parte del receptor, estas cualidades no son visibles a simple vista como el caso del volumen, sin embargo existen en el arte, son inherentes a él, pero la manera de captarlas es observando su apariencia hasta llegar a visualizar su núcleo, es decir, todo lo contrario al método científico que en afán de dar un reporte sobre las características de un objeto pasa de la apariencia del mismo.<sup>196</sup>

Su percepción del mundo se reconoce en impresiones pictóricas, las casas son novias de Chagall, las formas de los árboles principios del trabajo en Mondrian, descubría un principio inteligente que regía el mundo de la vida real y se plasmaba en el arte, en Vermeer, en Leonardo, en Cézanne, un principio, el “del equilibrio dinámico entre lo vertical y horizontal, eje cósmico del universo”.<sup>197</sup> En el regreso a Cuba el personaje inicia la

---

<sup>195</sup> Carpentier, p. 256.

<sup>196</sup> R. Scruton, *Ob. Cit.*, p. 69.

<sup>197</sup> Carpentier, p. 164.

rearticulación de su pensamiento en contacto con las vanguardias como el surrealismo primero y con el impresionismo más tarde en Venezuela.

Pero entonces se descubre inserto en la imaginación y reprueba el surrealismo, pues lo percibe como catalizador del sueño, como enemigo del pensamiento y la visión real que del mundo debía tener cualquier contemplador. Bien aprendida la lección de José Antonio, leía la revista sobre surrealismo de André Breton, pensando que aun con la belleza que podría contener su presentación “las ilustraciones, las reproducciones de cuadros, los montajes fotográficos, aunque con algunas geniales ocurrencias de Duchamp y la revelación de la jungla de mi compatriota Wilfredo Lam, me devolvían a un ámbito dejado atrás cuando había partido para la guerra de España”.<sup>198</sup> Enrique no concebía como se había impuesto con tanto éxito el surrealismo cuando consideraba imposible el plasmar un sueño, con lo ilógico que estos eran en la mente revuelta del hombre dormido. El surrealismo, piensa Enrique, es esta tierra.

Dije a José Antonio que había algo como la belleza de lo inesperado y fortuito, tan amado por los surrealistas, en la mágica presencia de ese escenario de maravillas a dos pasos de la torre chocarreramente hispánica de la Compañía de Teléfonos y el comercio de lencería y ropas femeninas que se llamaba *La Filosofía*. —“Aquí, el surrealismo se da al estado bruto” —me respondió—: “No hay que suscitarlo, no hay que buscarlo... Se nos presenta así, sin previo aviso, con la fuerza de una revelación”. Y me mostraba la tienda donde a la sombra, junto/debajo de la altísima flecha del Sagrado Corazón, se vendían amuletos y objetos de hechicería sincrética: imanes atados con cintas, Piedras del Cielo, Hierros de Ogún, Hachas de Changó, Columpios de Ibeyes (Jimaguas), oraciones para uso de ladrones y prostitutas, filtros de buen querer y frascos de la loción “Amor vencedor”, para untos propiciatorios que habrían de acompañarse de imploraciones al *Ánima Sola* —mujer atada, encordada, ardida en la infernal llamarada de sus celos, de la que existía una imagen gemela, idéntica, muy reverenciada, aún ahora, en la Catedral de Kiev, la grata metrópoli de Vladimiro el Grande, cuya historia, muy mitologizada, hincaba raíces en el mundo de los cuentos populares rusos, con la leyenda de Kaschei el Inmortal, personaje de *El pájaro de fuego*...<sup>199</sup>

Habría pues que observar el surrealismo, no hacer una fantasía de él, no evadir la realidad geométrica a partir de las ondulaciones de los deseos reprimidos, de las necesidades primarias, de la falta de compromiso, pues

---

<sup>198</sup> Carpentier, p.208.

<sup>199</sup> Carpentier, p. 192.

falsos sueños, en fin de cuentas, sueños amañados, sueños inventados, por lo mismo que ninguna fase del sueño se deja agarrar y poner en marco como en marco se dejan encerrar e inmovilizar los marciales burgueses y síndicos de una “ronda nocturna” holandesa. Y es que lo vivido, lo sentido, lo contemplado, en sueños, es —como diríase en prosa de acta contractual— “estrictamente personal e intransferible”.<sup>200</sup>

La Revolución no había terminado para Enrique, apenas empezaba, pues retoma lecturas marxistas con seriedad y reflexiona sobre la imposibilidad de que Vera pudiera montar *La consagración de la primavera en Cuba* por cuestiones racistas.

La trama de la novela se ve alterada por los sucesos del M-26-7 y su apoyo hacia un estudiante del Directorio Revolucionario lo lleva a huir y radicar un tiempo en Venezuela. En este punto de la trama el personaje ha obtenido una serie de experiencias pertenecientes al lenguaje del cubismo analítico y la vida liberada de emocionalidades aprendidas por cuestiones sobre todo culturales. Al retomar los estudios marxistas se podría pensar que la reacción ante la revuelta estudiantil debería representar para él algo más profundo y no solamente el susto de ver comprometida su humanidad.

Sin embargo, el personaje huye sin sospechar que se encuentra en un estado de desarticulación interna, con esta falta de comprensión llega a una ciudad que considera tan enigmática como París o Londres: Caracas. Enrique observa en esta ciudad un gran crecimiento económico y esotérico, menciona tendencias religiosas y derroches consumistas de todo tipo... era un lugar ostentoso e interesante para el cubano.

Vive un reencuentro con la vorágine de la cultura y el arte que se superpone a todo por la ausencia del fantasma de la guerra, sin el conflicto todo a su alrededor se volvía una fiesta. Codeándose con gentes acomodadas, retoma sus impresiones a partir de las reuniones frecuentes en mansiones y haciendas, se encontraba rodeado de arte vanguardista.

Enrique ya no se recreaba en las revistas, ya no más las pláticas sobre las obras de arte fotografiadas y puestas en las páginas de *L'Esprit Nouveau*, ahora se encontraba frente a ellas en un lugar que le ofrecía el olvido del conflicto y la inmersión en el mundo de las ideas...

Había reencontrado los estremecidos, adorables, cuerpos femeninos de Renoir, las ingravidas danzarinas de Degas, las sensuales e indolentes odaliscas de Matisse, [...] Más allá, en el tope de aquella colina, renacían, con cada amanecer, varios arlequines de Picasso, junto a

---

<sup>200</sup> Carpentier, p.334.

una mágica naturaleza muerta de Braque. Un poco más abajo, un Kandinsky de la primera época, una geometría en perpetuo movimiento de Vasarely, se avecindaban con un pequeño/inmenso Paul Klee, lleno de personajes que paseaban las banderitas de un ejército desconocido entre cirios que ardían en las honduras de una noche infinita. En otro lugar, ladraban a la luna los perros de Joan Miró, sonaban sin sonar las guitarras de Juan Gris, [...] Y respiraba yo —¡por fin!— ese oxígeno de plástica mayor, tan necesario a mi sensibilidad, y tan ausente de las suntuosas misceláneas decorativas —en realidad, batiburrillos de cosas caras y rara vez realmente valiosas— que atesoraban los *beati possidentes* de mi calle 17, tan inmovibles en su encartonamiento plástico, como insensibles se mostraban ante los crecientes desmanes de una horrorosa dictadura...<sup>201</sup>

Y empieza en el personaje a crearse una síntesis a partir del cubismo, ahora se le presenta la oportunidad de comprender fuera de lecturas y reflexiones de escritorio lo que Paul Crowther afirma sobre el cubismo, a saber, “el significado del cubismo en el sentido más amplio, en consecuencia, implica cuestiones complejas de interpretación histórica del arte”,<sup>202</sup> luego de la lectura, la experiencia y ahora la posibilidad de estacionarse frente a las obras se puede comprender porque el protagonista de la novela afirma ¡ Y respiraba yo —por fin-...!

De nuevo el arte en la vida de Enrique lo introducía en un mundo distinto, observaba la arquitectura, la flora, la fauna..., pero la contemplación anticipa el movimiento y en Enrique esto implicaba una revolución, reflexiona entonces en que

por más que tratara de justificarme ante mi conciencia, debía admitir que un verdadero revolucionario habría procedido de distinta manera. No pasaba de ser un burgués metido a conspirador —trasunto de carbonario o “laborante”— extraviado en este siglo. Y si mi fuga hubiese sido realmente necesaria, debía haberme fugado hacia la Sierra Maestra y no hacia el Monte Ávila.<sup>203</sup>

Este es el momento decisivo en que el personaje consigue observar, a partir de la distancia, las posibilidades visuales de las que se han hablado a lo largo de este texto y que se presentan mediante la configuración de la imagen, en este caso la que se establece a partir conjugar en el mismo plano las facetas del objeto, al inicio no comprendía bien porque hay que tomar una posición específica para adentrarse en el complejo mundo del cubismo y las

---

<sup>201</sup> Carpentier, p. 335.

<sup>202</sup> P. Crowther, *Ob. Cit.*, p.46.

<sup>203</sup> Carpentier, p. 389.



vanguardias. El viaje, la reflexión y sobre todo la toma de una postura, en este caso política, terminan de configurar una nueva forma de percibir el mundo.

Resuelto a volver, al enterarse de que Vera sabía del amorío con su prima, Enrique asume su rol en la sociedad de la que había huido, ofrece sus servicios como arquitecto sin importar el salario y como una forma de reivindicarse ante lo que ahora consideraba cobardía con su patria y su mujer lucha en la Batalla de Playa Girón. Después, herido en un hospital celebra la victoria y el regreso de Vera a su vida.

El arte, en el caso particular de este personaje, reconfigura no solo el pensamiento sino el espacio que lo rodea, una nueva mirada se posa ante el espacio cubano, las reminiscencias de hombres que han luchado antes que él toman forma al ver los levantamientos. Lo que añoraba en México, sin saberlo, era la revuelta que causa una verdadera Revolución, siempre encontraría las líneas y los círculos desnudos en la naturaleza, pero por el momento el desorden desarticulaba lo establecido a punta de terror.

Enrique debe ser visto como un personaje que crece no solo a partir de experiencias extraordinarias, sino a partir de la única escapatoria que vislumbra en su ámbito personal: el arte. Inicia entonces por observar el arte costumbrista e histórico como parte del ambiente en el que se desarrollan las personas que pertenecen a su entorno. Cansado de sentir malestar por la intromisión de figuras de autoridad en este tipo de manifestación artística, se ve favorecido con el encuentro del arte cubista que lo lleva a vislumbrar la posibilidad de pensar y actuar de manera distinta, luego de esta depuración del pensamiento analítico, el personaje se encuentra con algo muy parecido al paraíso que lo lleva a comprender que el siguiente paso debe ser la revolución, que el camino transitado por él mediante las obras de arte fue un parteaguas del que debe echar mano para reorganizar o al menos ayudar a reorganizar su propio espacio en el tiempo.

La comprensión lo lleva a participar en la Guerra Civil española donde observa desde dentro el caos, el desmembramiento que debe darse al descascarar los objetos en formas primarias, en ideas y la posibilidad de reintegrarlas de una nueva manera. Tras este trabajo, la vuelta a Cuba le representa una nueva mirada hacia lo que él menospreciaba en comparación con grandes países como Francia o España. Inserto en la cotidianidad de la vida matrimonial, olvida un poco la reflexión que por azares del destino lo lleva a participar en

los conflictos que inician el desmembramiento antes mencionado en su propio entorno, niega la veracidad del surrealismo cuando él mismo es incapaz de ir más allá de la mera fantasía.

Luego de verse exiliado en Venezuela y sumergirse en un mundo de lujo y ostentación, retoma la reflexión de las grandes pinturas, pero el ambiente termina por regresarlo a la sensación que tuvo alguna vez en la atmosfera asfixiante de la vieja casona de La Habana.

Habría que pensar que Enrique logró asimilar el método cubista de pensamiento, un método pictórico que se transforma en analítico en la mente del personaje, ahora sabe que para lograr un cambio o una victoria es preciso no huir del caos sino más bien recrearse en él para luego reacomodar las partes en un lugar desde donde sea visible una evolución.

Hay entonces, según sus lecturas de *L'Esprit Nouveau*, una evolución del naturalismo al cubismo, hay una evolución del Enrique que solo observaba sin intentar incidir en lo que realmente le era propio. Ahora hay lógica en que Picasso haya pintado el *Guernica* o Rivera *El hombre controlador del universo*, la abstracción y el caos son solo el comienzo; la reorganización del mundo implica trabajar con los objetos mismos, en un lenguaje visual que para el artista guarda la idea, para el contemplador presenta un referente y para el revolucionario la causa por la que vale la pena llevar a cabo la acción, y algunas veces, cuando el mundo está de suerte, como en un retrato cubista, las tres personas ideales convergen en una sola, en un mismo lugar a un mismo tiempo.

## CONCLUSIONES

Desde un inicio, la presente investigación se centró en descubrir la función del arte en la novelística de Alejo Carpentier sospechando la existencia de una función totalizadora que permeara la obra completa a partir de la inserción del elemento artístico en la narrativa, diferenciándola de la éfrasis o superando el hecho de que la obra se remita solamente a una cuestión informativa de intertextualidad, por ejemplo, de un momento histórico específico o la ubicación de alguna cuestión de lo pictórico en el mundo de la realidad.

Luego del análisis de las novelas y aplicando el método fenomenológico-hermenéutico, se pudo vislumbrar en círculos concéntricos: primero, el círculo de lo pictórico como núcleo. Segundo, el círculo presentado como el fondo que ofrece la situación específica del personaje en sus múltiples escenarios. Y para finalizar, un tercer círculo que implica el horizonte o límite, a saber, la novela como artefacto artístico.

Tras establecer el espacio y la temporalidad sobre la cual se trabajaría el fenómeno, apareció la función de lo pictórico como: la suspensión de la secuencialidad de la obra narrativa a partir del objeto espacial que implican tanto la obra de arte como los elementos pictóricos insertos en la narración.

Se comprobó que el personaje puede funcionar como un “sujeto encarnado” crowtheriano gracias al trabajo que el autor hace sobre la adquisición de reflexividad que se posibilita al entrar en contacto con la obra de arte -esto hasta cierto punto combate la idea de que el arte dentro de la novelística carpenteriana tenga solamente una función decorativa-.

El acercamiento hacia la idea de la posible obtención de reflexividad en los personajes nace de observar como lector la suspensión del tiempo a partir de la espacialización de la mención de la obra, no se pretende afirmar que las novelas de Carpentier sean un tratado sobre el arte pictórico, sin embargo se pueden ejemplificar algunas de las grandes ideas que sobre el mismo se siguen discutiendo en el mundo de la realidad.

La idea de que la suspensión del tiempo en la novela se presente a partir de la contemplación de la obra de arte con la finalidad de que el personaje pueda acceder a una comprensión inmediata de algún asunto se confirma a partir de situaciones muy puntuales como el ritual de la bajada del santo en *Concierto Barroco* o la *mise en abyme* en la que se pierde el personaje de *El siglo de las luces*, por dar un par de ejemplos que ponen de relieve el que la experiencia estética se configure a partir de ser atraído por la obra de arte.

El estudio de la narrativa carpenteriana se ha llevado a cabo desde muy variadas perspectivas, en este trabajo se centró la atención en la experiencia estética del personaje y lo que consigue el autor al incorporar el sentido de lo pictórico en el mundo de lo narrado. Sin embargo, el análisis reflexivo realizado aquí bajo el conocimiento de la historia del arte y la reflexión estética contiene aproximaciones impensables hace unas décadas, propone entonces la posibilidad de incorporar el dialogo sobre reflexiones estéticas del mundo real en la ficción.

Además, este estudio demostró por la variedad de obras de arte inserta en la narrativa, la imposibilidad de afirmar a partir del análisis de tres novelas que las seis restantes puedan estar configuradas de la misma manera, eso queda en manos de futuros intereses estetas ya sea que se adscriban a esta visión o bien que presenten un nuevo sentido a partir de lo inevitable: ser atraídos, como en las novelas mismas, por la obra de arte que Alejo Carpentier tejió con su inefable sentido de la realidad.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Baldauf-Berdes, Jane L., *Women Musicians of Venice. Musical Foundations, 1525-1855*. Rev. Ed. Oxford 1996.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, 7ª. Ed. Porrúa, México, 1995.
- Bonet Solves, Victoria E, “Antonio Muñoz Degraín o la fascinación del color”, *Saitabi: revista de la Facultad de Geografía i Historia*, N°. 44, 1994.
- Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realismo, Racionalismo y Surrealismo. El arte de entre guerras*, Akal, Madrid, 1999.
- Carpentier, Alejo, *Alejo Carpentier. Concierto barroco (Posición en Kindle18)*. ePubLibre. Edición de Kindle.
- , *El siglo de las luces*, Bruguera, Barcelona, 1980.
- , *La consagración de la primavera*, Disponible en: <https://ebiblioteca.org/lecturas/?/v/276881978>, (último acceso: 9 de mayo de 2020).
- , *La música en Cuba*, FCE, México, 1946.
- , *Problemática de la actual novela latinoamericana*, UNAM, México, 1980.
- Crowther, Paul, *Phenomenology of the visual arts (even the frame)*, Stanford University Press Stanford, California, 2009.
- Da Vinci, Leonardo, *Tratado de la pintura* en: <https://ebiblioteca.org/lecturas/?/v/61572>, (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- De la Peña Gómez, Ma. Pilar, *Manual básico de Historia del Arte*, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, Extremadura, 2008.
- Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, Editorial: Joaquín Mortíz (Cuadernos; 1), México, D. F., 1969.
- Fauvey, Jordane, "HAREMOS DE VALENCIA UNA ATENAS. JOAQUÍN SOROLLA Y LA ANTIGÜEDAD GRIEGA", en: <https://doi.org/10.22307/2386.7124.2021.01.006> (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Trad. de Antonio Gómez Ramos, Paidós, Barcelona, 1991.

- García Castro, Ramón, “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: Los convidados de plata, Concierto barroco y El recurso del método”, *Revista iberoamericana*, Vol. XLVI, Núm. 110-111, Enero-Junio 1980.
- Gnutzmann, Rita. “LA EVOLUCION DE UN TEMA: EL NEGRO EN LA OBRA DE ALEJO CARPENTIER.” en: <http://www.jstor.org/stable/43392387>. (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- Gombrich, Ernst. *LA HISTORIA del Arte*, Conaculta, México, 1995.
- Houde, Caroline. “El siglo de la luces de Alejo Carpentier: Una explosión en la catedral de los ideales de la Revolución Francesa.” en: <https://docplayer.es/75411817-El-siglo-de-la-luces-de-alejo-carpentier-una-explosion-en-la-catedral-de-los-ideales-de-la-revolucion-francesa.html>. (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- Ihde, Don, *Experimental Phenomenology*, State University of New York Press, Albany, 2012.
- Marcuse, Herbert, *Hombre unidimensional*, Planeta-Agostini, Traducción: Antonio Elorza, México, D.F., 1993.
- , *La dimensión estética*, Edición de José-Francisco Yvars, Edit. Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2007.
- Menton, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992*, Fondo de Cultura Económica. México D.F, 1993.
- Muller-Bergh, Klaus. "Sentido y Color de Concierto barroco", Disponible en: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/302/3205> (último acceso: 09 mayo 2022).
- Morembert, M. H. Tribout de, miembro titular - "Mémoires de l'Académie nationale de Metz" en <http://documents.irevues.inist.fr/>, (último acceso: 15 de agosto de 2021).
- Mukarovsky, Jan, *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- Novo González, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo" en *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, nº 25, Donostia, 2006.
- Ortega y Gasset, José, *Obras completas*. Tomo II, Penguin Random House, España, 2020.

- Palma Martínez-Burgos García, *La metamorfosis de Toledo en la pintura de El Greco, Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, H. del Arte, t. 17, 2004.
- Potelet, Jeanine, Surrealismo y afrocubanismo "Historia de lunas" de Alejo Carpentier en: <https://core.ac.uk/reader/304707640> (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- Raya Téllez, J. (2009). "Modelos de mujer. Arquetipos femeninos en la pintura de Julio Romero de Torres". *Laboratorio de arte*, 21, 241-264.
- Rivas López, Víctor Gerardo. *ApareSER: La poética de la configuración* (Spanish Edition). Editorial Biblos. Edición de Kindle.
- Sarduy, Severo, *Barroco y Neobarroco*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2011.
- Scruton, Roger, *La experiencia estética*, Trad. Cristina Múgica Rodríguez, FCE, México, 2014.
- Snyder, John R., *La estética del Barroco*, trad. Juan Antonio Méndez, Madrid, 2014.
- Soler Serrano Joaquín, *El escritor cubano Alejo Carpentier* en <https://www.rtve.es/play/videos/a-fondo/entrevista-alejo-carpentier-fondo-1977/1067330/> (último acceso: 9 de mayo de 2022).
- Walther, Ángelo, *Rosalba Carriera. Serie pintor y obra*. Editor de arte, Dresde, 1984.
- The New York Times 1939 "Franco gives Hitler art. Presents three paintings by Zuloaga to Reich Chancellor", *The New York Times*, New York, 1939.

#### BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

- Agudelo Rendón, Pedro Antonio, "El ideario revolucionario. Un intersticio entre el siglo de las luces y el claro-oscuro de la revolución". Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=77411536004> (último acceso 30 de abril de 2022).
- Brand, Isabel de, "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". Disponible en: <https://biblat.unam.mx/es/revista/presente-y-pasado-merida/articulo/los-monstruos-de-la-razon-la-revolucion-ilustrada-en-el-siglo-de-las-luces-de-alejo-carpentier-y-los-desastres-de-la-guerra-de-goya> (último acceso 30 de abril de 2022).

- Birkenmaier, Anke, “Alejo Carpentier y Wifredo Lam: Negociaciones para un arte revolucionario”. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0303110205A> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Coyotzi Pérez, Claudia Ivett, “Reflexión estética sobre: otras modernidades, revolución y antropofagia en la consagración de la primavera (música, literatura y danza)”. Disponible en: <https://repositorioinstitucional.buap.mx/handle/20.500.12371/492> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Chen Sham, Jorge, "Ut Pictura Poesis y la mise en abyme de la catedral en El siglo de las luces". Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intersedes/article/view/796> (último acceso 30 de abril de 2022).
- De Azcarate, José Ma., *HISTORIA DEL ARTE*, 12a. Ed. Madrid, 1999.
- Dewey, John, *El arte como experiencia*, Trad. de Jordi Claramonte, Paidós, Nueva York, 2008.
- Dufrenne, Mikel, *Fenomenología de la experiencia estética*, Vers. esp. de Román de la Calle, Artes Grajkas Soler, S. A., Valencia, 1982.
- Eggelte Heinz, Brigitte, “Desarrollo histórico de la novelle en la literatura alemana”. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136216> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- García Carranza, Araceli, Colecciones de grandes figuras de la cultura cubana: Alejo Carpentier y Lisandro Otero (Adquisición y bibliografía) Biblioteca Nacional José Martí, La Habana. Cuba [Revista de la Biblioteca Nacional José Martí, Cuba, 2001 Vol. 92 Núm. 3-4 Jul-Dic, Pág. 175-180]  
-----, México en la obra de Alejo Carpentier: una aproximación bibliográfica, REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE CUBA JOSÉ MARTÍ AÑO 105, No. 1-2, 2014.
- García Castro, Ramón, “Notas sobre la pintura en tres obras de Alejo Carpentier: Los convidados de plata, Concierto barroco y El recurso del método”. Disponible en: <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3436> (último acceso el 30 de abril de 2022).



- Garí Barceló, Bernat, *La ensayística musicológica de Alejo Carpentier*, Universidad de Barcelona, España, 2015, Tesis, UB, Facultad de Filología.
- , “Re conceptualización de la noción transculturación en La música en Cuba de Alejo Carpentier”. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7444429> (última consulta el 30 de abril de 2022).
- Goialde Palacios, Patricio, “La música de jazz en la obra de Alejo Carpentier”. Disponible en: <http://jazz-hitz.musikene.eus/index.php/jazz-hitz/article/view/43> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- González Zymla, Herbert, “En torno a la iconografía de la serpiente de Asclepio: símbolo sanador de cuerpos y almas”. Disponible en: [https://www.academia.edu/3567712/\\_En\\_torno\\_a\\_la\\_iconograf%C3%ADa\\_de\\_la\\_serpiente\\_de\\_Asclepio\\_s%C3%ADmbolo\\_sanador\\_de\\_cuerpos\\_y\\_almas\\_](https://www.academia.edu/3567712/_En_torno_a_la_iconograf%C3%ADa_de_la_serpiente_de_Asclepio_s%C3%ADmbolo_sanador_de_cuerpos_y_almas_) (último acceso 30 de abril de 2022).
- González Castro, Francisco, “PINTURA Y LITERATURA: FUNCIONES DE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA EN LA TRAMA NOVELESCA”. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_340.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_340.pdf) ((último acceso 30 de abril de 2022).
- Ingarden, Roman, *LA COMPREHENSIÓN de la obra literaria*, Trad. Gerald Nyenhuis H., Universidad Iberoamericana, A. C., México, 2005.
- , *LA OBRA DE ARTE LITERARIA*, Trad. Gerald Nyenhuis H., Alfaguara, México, 1998.
- LE CORBUSIER. *Revista L'Esprit Nouveau*, Colección completa. Disponible en: <https://veredes.es/blog/coleccion-completa-de-la-revista-lesprit-nouveau-1920-25/> (último acceso 30 de abril de 2022).
- Pereira Goncalves, Nuno, *Las crónicas de la realidad maravillosa: la estética de la historia en las novelas de Alejo Carpentier*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2015, Tesis, UNAM, Programa de posgrado en Estudios Latinoamericanos.

- Pereira Perera, María de los Ángeles, “La dimensión universal de la pintura moderna española en La consagración de la primavera”. Disponible en: <https://dspace.usc.es/xmlui/handle/10347/11782?show=full> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Pimentel, Luz Aurora, “Tematología y transtextualidad”. Disponible en: <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/931> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Quintero Tobón, Carlos Andrés, “La pintura y la explosión de los ideales en El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier”. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3151> (último acceso 30 de abril de 2022).
- Revenga, Paula, coord., *ARTE BARROCO Y VIDA COTIDIANA EN EL MUNDO HISPÁNICO*, El Colegio de Michoacán, Edit. Universidad de Córdoba, México, 2017.
- Rodríguez Bolufé, Olga María, “Alejo Carpentier y el muralismo mexicano”. Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/cronicas/article/view/17225> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Rodríguez González, Miguel, A puertas abiertas. Alejo Carpentier. Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier”, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, 301 págs. ISBN: 978-8497502779». Quintana, n° 6 (2007). ISSN 1579-7414, pp. 299-301
- Sánchez Zamorano, José Antonio, “El siglo de las luces: una sonata de Alejo Carpentier”. Disponible en: [http://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art\\_24.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/5/art_24.pdf) (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Tatarkiewickz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas*, Tecnos, Madrid, 2015.
- Toledo, Carolina, “Paisaje urbano y artes visuales en *El acoso* (1956) de Alejo Carpentier”. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/107879> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- , “Literatura y artes visuales en tres escritores cubanos”. Disponible en: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/boa/article/view/489/774> (último acceso el 30 de abril de 2022).
- Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Trad. De Carmen Santos, Visor, Madrid, 1998.