



HYPERBOREA

REVISTA DE ENSAYO & CREACIÓN

«EL PESO DE LAS IMÁGENES»: INTERRELACIONES ENTRE PALABRAS E IMÁGENES EN TRES NOVELAS DE ALEJO CARPENTIER

Carolina Toledo

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Resumen || El artículo examina los cruces entre palabras e imágenes en las novelas *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962) y *El arpa y la sombra* (1979) de Alejo Carpentier fundamentalmente a la luz de los vínculos que se establecen entre América y Europa. A través de un estudio de la tradición del *ut pictura poesis* y los subtextos que conjugan narraciones e ilustraciones indagamos la presencia de dos tipos de imágenes gestadas sobre el espacio americano (Rojas Mix 1986): la imagen clásico-fantástica –presente en las crónicas de Indias y las cartografías imaginarias del siglo XVI– y la imagen romántico-realista urdida en los escritos de exploración científica de América Latina por parte de los viajeros europeos de los siglos XVIII y XIX.

Palabras Clave || Literatura y artes visuales, Alejo Carpentier, *ut pictura poesis*.

Title || «El peso de las imágenes»: Interrelations between Words and Images in Three Novels by Alejo Carpentier.

Abstract || *The present paper explores the cross-overs among narrative and images in three novels by Alejo Carpentier –Los pasos perdidos (1953), El siglo de las luces (1962) and El arpa y la sombra (1979)– considering them as cultural relationships between America and Europa. In the light of the tradition ut pictura poesis, we examine*

two main types of imagery that grew from the Latin-American ambience (Rojas Mix 1986): a classic & fantastic image type, present in the chronicles of Indias and the imaginary cartography from the XVI century, as well as a romantic & realistic image type, forged by scientific exploration writings on Latin America from the 18th and 19th centuries.

Key words | | Literature & Visual arts, Alejo Carpentier, ut pictura poesis.

Pero los que, como yo, cargan con el peso de las imágenes jamás contempladas por hombres anteriores a los de su propia aventura; los que, como yo, tomaron los rumbos de lo ignoto (...); los que, como yo, penetraron en el reino de los monstruos, rasgaron el velo de lo arcano, desafiaron furias de elementos y furias de hombres, tienen hartos que decir.
Alejo Carpentier, *El arpa y la sombra*.

I.-

Desde el siglo XVI, las narraciones de los viajeros que recorrieron el llamado Nuevo Mundo constituyeron la fuente de creación para las imágenes que ilustraban los textos de los primeros cronistas de Indias. Muchas veces, esos dibujos, mapas y grabados eran compuestos desde Europa por artistas que nunca habían pisado las nuevas tierras y lo hacían bajo códigos visuales eminentemente euro-occidentales (Wood 2016). Debido a ello, libros como *La Historia del Mondo Nuovo* (1565) de Girolamo Benzoni (1519-1570) y *Les Grands Voyages* (1592) de Theodor De Bry (1528-1598), entre los más difundidos, ofrecían imágenes tergiversadas de los sujetos y del territorio americanos a partir de visiones extraídas de los textos. En esta línea, señala Yolanda Wood en su artículo «Calibán desde el universo visual del Caribe» (2016): «Esos textos de cronistas y de viajeros, fueron narraciones evocadoras de imágenes que estimularon la creación y el imaginario de los que entonces ilustraron aquellos pasajes desde la

aceptada veracidad de lo escrito. La descripción textual fue el soporte de la representación. Un mundo visual se creó desde los textos genésicos» (130). Ya en los siglos XVIII y XIX, circuló otro conjunto de textos escritos por europeos en sus viajes de exploración científica, los cuales también estaban acompañados de imágenes compuestas, esta vez, desde códigos vinculados a la mirada romántica predominante en la época.

Las novelas *Los pasos perdidos* (1953), *El siglo de las luces* (1962) y *El arpa y la sombra* (1979) del escritor cubano Alejo Carpentier (Lausana 1904 – París 1980) indagan distintas versiones del origen de la historia americana y sus modos de representación donde se reescriben ciertos tópicos instaurados por esos textos fundacionales conformado por cartas, diarios de viaje, relaciones, historias e imágenes. En numerosas entrevistas y ensayos, Carpentier ha dejado testimonio de sus métodos y preferencias a la hora de componer su complejo entramado narrativo, entre los cuales destaca el uso de subtextos de diversa índole con gran presencia de recursos visuales. Entre las obras más importantes se destaca *El Orinoco Ilustrado. Historia natural, civil y geográfica de este gran río y de sus caudalosas vertientes: gobierno, usos y costumbres de los indios sus habitantes, con nuevas y útiles noticias de Animales, Frutos, Aceites, Resinas, Yervas y Raíces medicinales*, del jesuita español Joseph Gumilla, impreso durante su regreso a Madrid en el año 1741, después de haber dirigido las misiones de la Compañía de Jesús en los Llanos Orientales. Unos años más tarde, en 1781, se editaba en Roma la *Saggio di Storia Americana* de otro jesuita, Philippo Salvatore Gilij que, al igual que el libro de Gumilla, incluía mapas y grabados sobre diversos aspectos de la vida natural, geográfica y social de la zona orinoquense. En la segunda mitad del siglo XVIII, ya constituidas las expediciones científicas como instrumentos de expansión europea sobre territorio americano, el capitán escocés John Gabriel Stedman escribe su *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana on the Wild Coast of South-America* (1796)¹ y Alexander von Humboldt edita el *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (1826). En 1886, el aventurero Jean Chaffanjon fue enviado por el gobierno de Francia con el objetivo de descubrir las fuentes del río Orinoco en compañía del pintor lionés Auguste Morisot; su obra *El Orinoco y el Caura. Relación de viajes realizados entre 1886 y 1887* obtuvo enorme difusión en Francia e inspiró la obra *El Soberbio Orinoco* de Jules Verne. Para la escritura de *Los pasos perdidos* Carpentier utilizó también fuentes bibliográficas contemporáneas como el estudio con material fotográfico de los petroglifos venezolanos en *Expedición Orinoco-Amazonas 1948-1950* (1952) de Alain

¹ Numerosas escenas de la novela evocan los grabados de Stedman sobre su expedición a Surinam; el propio Carpentier lo revela en un reportaje que concediera a la revista *Cuba* en 1964, «Mundo y ambiente de *El siglo de las luces*», acompañado de los grabados que tuvo en cuenta al crear esta novela, una reproducción del cuadro *Explosión en una catedral* y fotografías de Luc Chessex. Véase *Cuba, revista mensual* (1964): 22-29.

Gheerbrant. En suma, las imágenes han conformado un sistema de referencias y un código frecuente en la novelística carpenteriana, producto, en parte, del aspecto erudito de su prosa pero también fruto de un intenso ejercicio de la visualidad adquirido en sus estudios de arquitectura y su contacto con artistas plásticos del vanguardismo cubano y europeo (Pogolotti 2007).

II.-

En *Los pasos perdidos*, novela que representa una ruptura en el transcurso de la novelística carpenteriana después de *Ecue-Yamba-O'* y *El reino de este mundo*, las artes visuales comienzan a perfilarse como un recurso propicio para traducir el universo latinoamericano frente a la mirada europea, aunque el catálogo visual continúe siendo predominantemente europeo, como puede observarse por las referencias intertextuales y las fuentes bibliográficas utilizadas en su composición. Carpentier realizó dos viajes por el Orinoco, uno en 1947 y otro en 1949, experiencias plasmadas en diversos textos: un cuaderno de viaje que permaneció inédito, *El libro de la Gran Sabana* (1947), escritos reunidos en *Visión de América* (1947) y su novela *Los pasos perdidos* (1953). En 1951, durante el proceso de escritura de la novela, el escritor registraba en su *Diario*:

(Mi imposibilidad de pintar algo, cuando estoy frente a ese algo. Mis intentos de descripción de las riberas del Orinoco, hechos desde la borda del Caribe no pasaban de ser pobrísimos apuntes. Salvo en el momento maravilloso del atardecer frente a la Sierra de la Encaramada, necesité regresar, madurar las impresiones visuales, determinar la importancia exacta de los elementos, para empezar a ver la grandeza y profundidad del gran paisaje del Cuarto Día de la Creación). (31-32)

En esos «pobrísimos apuntes» se vislumbraban ya algunos de los tópicos fundamentales provenientes de los escritos de Cristóbal Colón que regirán gran parte de la escritura carpenteriana sobre el universo americano: la mirada maravillada y la insuficiencia del lenguaje para describirlo. La novela narra el viaje de un personaje innominado desde la metrópoli hasta el interior de la selva amazónica; una vez allí, el narrador-protagonista se enfrenta a la naturaleza primigenia de la «Capital de las Formas»:

(...) miré y me detuve estupefacto, con la boca llena de exclamaciones que nada podían por librarme de mi asombro. Allá, detrás de los árboles gigantescos, se alzaban unas moles de roca negra, enormes, macizas, de flancos verticales, como tiradas a plomada, que eran presencia y verdad de monumentos fabulosos. Tenía mi memoria que irse al mundo del Bosco, a

las Babeles imaginarias de los pintores de lo fantástico, de los más alucinados ilustradores de tentaciones de santos para hallar algo semejante a lo que estaba contemplando. Y aun cuando encontraba una analogía, tenía que renunciar a ella, a punto, por una cuestión de proporciones. Esto que miraba era algo como una titánica ciudad –ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas– con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre. Y allá, sobre aquel fondo de cirros, se afirmaba la Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto, con sus dos torres, su nave, su ábside y sus arbotantes, montada sobre un peñón cónico hecho de una materia extraña, con sombrías irisaciones de hulla (Carpentier, *Los pasos perdidos* 233).

Ante la dificultad de representar la prodigiosa naturaleza americana por medio de las palabras el narrador carpenteriano recurre al universo visual reactualizando el tópico barroco del *pauca e multis* y la retórica de la contención.² La insuficiencia del código para designar lo indesiguable (Chiampi 108) impulsa profusas descripciones donde el vocabulario arquitectónico y las imágenes plásticas acuden como modo de compensar provisoriamente la incapacidad para designar el objeto.³ Así, el narrador, recurre al universo plástico conocido en busca de analogías posibles (el mundo del Bosco, las Babeles imaginarias, las alucinantes ilustraciones de tentaciones de santos); sin embargo, renuncia a su empresa «por una

² Por cierto, el tópico es, además, eminentemente barroco. Aurora Egido (1990) ha señalado la relación entre las figuras del desbordamiento plasmadas en una prosa prolífica, característica del barroco hispánico junto con un proceso de contención, reducción y eliminación formulado en torno a la retórica y la poética del silencio.

³ Irlemar Chiampi (2001) propone la categoría de *afasia* entendida como un síntoma de la patología del lenguaje que revela el deseo y la resistencia a la mimesis y sirve para leer, a su vez, la tensión entre realismo y barroquismo en la obra del escritor cubano.

cuestión de proporciones».⁴ La pintura de Hieronymus Bosch (1450-1516) va a ser mentada en repetidas oportunidades en la obra; en este caso, nos remite la imaginería presente en el óleo sobre tabla *La creación*, en línea con las descripciones del paisaje («moles», «monumentos fabulosos») y con el tema de la composición.⁵ Poco después de esta descripción, hacia el final del subcapítulo XXIV, el narrador declara: «Son Formas de roca desnuda, reducidas a la grandiosa elementalidad de una geometría telúrica. Son los monumentos primeros que se alzaron sobre la corteza terrestre, cuando aún no hubiera ojos que pudieran contemplarlos (...). Lo que se abre ante nuestros ojos es el mundo anterior al hombre (...). Estamos en el mundo del Génesis (...)» (247). Al Bosco pertenecen también las visiones de santos como *Las tentaciones de San Antonio Abad*; en cuanto a las «Babeles imaginarias» se vincula a otro intertexto plástico en el mismo registro de la pintura fantástica: la obra de Pieter Brueghel (1525-1569), gran admirador del Bosco, quien dedicó dos composiciones al tema, *La pequeña torre de Babel* (1544) y *La torre de Babel* (1563):

Los campanarios eran barridos por nieblas espesas que se atorbellinaban al ser rotas por los filos del granito. En las proporciones de esas Formas rematadas por vertiginosas terrazas, flanqueadas con tuberías de órgano, había algo tan fuera de lo real –morada de dioses, tronos y graderíos destinados a la celebración de algún Juicio Final– que el ánimo, pasmado, no buscaba la menor interpretación de aquella desconcertante arquitectura telúrica, aceptando, sin razonar su belleza vertical e inexorable. (Carpentier, *Los pasos perdidos* 233)

Carpentier recrea, así, uno de los modos de representación de lo americano fundado en el imaginario fantástico muy presente, por ejemplo, en las imágenes cartográficas y en los islarios que circulaban en Europa a inicios del siglo XVI, apenas poco después del proceso de descubrimiento y

⁴ Según Carpentier en su ensayo *Problemática de la actual novela latinoamericana* (1964), éste es uno de los aspectos que se tornan problemáticos para el novelista latinoamericano a la hora de representar el paisaje local: «La distancia es otro contexto importante, como la *escala de proporciones*. Las dimensiones de lo que circunda al hombre americano. Esas montañas, esos volcanes que aplastarían, si allá se trasladaran por operación de magia, los panoramas montañosos de Suiza o de los Pirineos... Pero la distancia y la desproporción no son elementos pintorescos –como querían nuestros buenos escritores nativistas, empeñados en ver América como un francés pudiese ver su Normandía–. Pintoresco es lo que, por definición puede caber en una pintura, en un cuadro. Y jamás he visto que los Andes, ni siquiera una fracción de los Andes, quepan en un cuadro. (...) La desproporción es cruel por cuanto se opone al módulo, a la euritmia pitagórica, a la belleza del número, a la sección de oro» (19) [subrayado original]. En *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. 7-28.

⁵ La composición del Bosco representa el Paraíso con sus cuatro fuentes y Dios entre Adán y Eva recién creados junto a algunos animales fabulosos.

conquista del Nuevo Mundo. El crítico chileno Miguel Rojas Mix (11) señala a «la imagen fantástica» como la primera visión y representación de América Latina en la pintura europea durante el siglo XVI hasta mediados del XVII y su confluencia con la proyección de toda una imagería vinculada al Paraíso Terrenal, uno de los tópicos fundamentales en la representación de América desde el arribo de Cristóbal Colón. De este modo, esas referencias a obras pictóricas en consonancia con la percepción europea sobre el espacio americano resultan catalizadoras de una serie de significaciones funcionales al tópico de la insuficiencia del lenguaje y la figura del desbordamiento.

La imagen clásico-fantástica se encuentra también en la novela *El arpa y la sombra* donde se narra el intento fallido de beatificación de Cristóbal Colón por parte de dos pontífices, Pío IX y León XIII. La obra, dividida en tres partes –«El arpa», «La mano» y «La sombra»– otorga una visión alternativa de la figura del Almirante, alejada del tratamiento hagiográfico presente en las biografías de Paul Claudel y León Bloy citados como fuentes documentales en el texto. La segunda parte se compone de un monólogo interior en el cual Colón, en su lecho de muerte y en espera de su confesor, repasa los sucesos fundamentales de su vida. En ese relato retrospectivo sobre la vida del Almirante, se citan algunos textos que conformaron la mirada del europeo sobre las Indias Orientales entre los cuales se encuentra la Biblia, las *Etimologías* de San Isidoro y, fundamentalmente, una serie de libros con mapas y dibujos que formaron parte de la biblioteca colombina: entre ellos, el *Libro de las maravillas del mundo* (1356) de Jean de Mandeville, la *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio* (1458) del Papa Pío II y la *Imago mundi* (1480) de Pierre d'Ailly de donde procede el conocimiento cosmográfico de la época que será cuestionado a lo largo del relato: «Todo lo aprendido a lo largo de mis viajes, toda mi *Imago Mundi*, todo mi *Speculum Mundi*, se me viene abajo... (...). Se me barajan, se me revuelven, se me trastruecan, desdibujan y redibujan, todos los mapas conocidos» (Carpentier, *El arpa y la sombra* 243). A partir de estas alusiones, la novela aborda las distintas versiones y subversiones que existen en torno a la empresa colombina, muchas de ellas fundadas en las complejas interrelaciones entre las palabras y las imágenes. Además, subraya la confrontación entre los tópicos de textos europeos que contienen un repertorio iconográfico proveniente del medioevo (los bestiarios y herbarios fabulosos, la existencia de los cinocéfalos, la Tierra Prometida) y el nuevo mundo de seres y objetos que efectivamente se encuentran en las nuevas tierras «ajenas a los mapas y nociones que me habían nutrido» (283).

La representación colombina de los caníbales constituye un ejemplo

paradigmático de estos cruces entre textos e imágenes.⁶ La novela subraya los desplazamientos que fue adquiriendo el tropo del caníbal en el discurso del Almirante pues mientras en las primeras cartas a los Reyes Católicos, Colón describe a los indios americanos desde el arquetipo del «buen salvaje» como «hombres mansos, inermes, aptos a ser servidores obedientes y humildes» (279) y sólo refiere haber oído acerca de la existencia de una tribu de seres monstruosos y feroces por parte de los taínos, paulatinamente la figura bestial de estos caníbales comienza a sustentar la empresa de conquista y colonización del Nuevo Mundo:⁷ «Irritado ante esos indios que no me entregan sus secretos (...) ahora les voy dando, cada vez más a menudo, el nombre de caníbales –aunque jamás los haya visto alimentarse de carne humana. La India de las Especies se me va transformando en la India de los Caníbales» (329). En efecto, la caracterización de los habitantes de las Indias Nuevas como cinocéfalos proviene de las lecturas colombinas de los libros de San Isidoro, Marco Polo y Mandeville y, en particular, del imaginario presente en la cartografía medieval y renacentista.⁸ *El arpa y la sombra* evoca los rastros que esa amalgama de relatos e imágenes visuales trazaron en el imaginario europeo sobre el Nuevo Mundo y, en el transcurso de la obra carpenteriana, se insiste en señalarlos como las fuentes de una historia de embustes y extravíos:

No hallé la Isla de las Especies sino la Isla de los Caníbales, pero ¡carajo! Encontré nada menos que el Paraíso Terrenal. ¡Sí! ¡Que se sepa, que se oiga, que se difunda la Grata Nueva en todos los ámbitos de la cristiandad!... El Paraíso Terrenal está frente a la isla que he llamado de la Trinidad, en las Bocas del Drago (...). Lo vi, tal y como es, fuera de donde lo pasearon los cartógrafos engañosos y engañados. (...) Pero como yo he llegado al Oriente navegando hacia el Poniente, afirmo que quienes tanto dijeron estaban errados, dibujando mapas fantasiosos, engañados por consejas y fábulas, porque, en lo que pudieron contemplar mis ojos hallo las pruebas

⁶ Relaciones que perviven e intensifican en las ediciones posteriores de los textos de Colón como, por ejemplo, la publicación de la primera carta, *De insulis inventis epistola Cristoferi Colom*, en su edición de Basilea, durante el año 1493, acompañada de siete grabados que responden a los rasgos de la imagen clásica y fantástica sobre los indios americanos.

⁷ Colón habría escuchado el término «caníbal» por primera vez por parte de unos indios taínos y «entendió también que lexos de allí avía hombres de un ojo y otros con hoçicos de perros que comían los hombres, y que en tomando uno lo degollaban y le bevían la sangre y le cortavan su natura» (Varela 62).

⁸ Según Chicangana-Bayona, estas representaciones perduraron en la iconografía sobre los habitantes americanos, por ejemplo, en el mapa *Novo Mundo* (1503-1506) atribuido a Bartolomé Colón y Alessandro Zorzi. También la xilografía *Uslegung der Mer carthen oder Cartha Marina* (1525) de Lorenz Fries donde se observan caníbales con cabeza de perro despedazando a figuras humanas y en el mapa incluido en el *Novus Orbis Regionum* (1532) atribuido a Hans Holbein el Joven.

de que he dado con el único, verdadero, auténtico Paraíso Terrenal (...).
(319-320)

El narrador subraya, desde una visión irónica sobre la empresa colombina, el carácter ficcional y fabuloso de esas geografías imaginarias compuestas por representaciones provenientes de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. A la vez que denuncia el carácter engañoso de esos textos y de esas imágenes, el Almirante carpenteriano se declara farsante pues, como su propio relato sobre el Nuevo Mundo, conforman «un vasto Repertorio de Embustes» (281).

Si, como ha indicado Roberto González Echevarría (2002), la novela moderna hispanoamericana tiene su origen en el discurso legal del siglo XVI, época en la cual la escritura se constituye como «sistema de proscripciones y de la acumulación del saber y poder en los grandes archivos que se crean entonces» (37), la novela carpenteriana, deudora de estos orígenes y, a la vez, en sintonía con una concepción moderna de mimesis, se propone exponer el carácter eminentemente ficcional de esos materiales tanto narrativos como visuales.

III.-

Otra de las imágenes proyectadas desde Europa sobre lo americano, según Rojas Mix en el artículo citado, es la imagen romántico-realista que surge en el siglo XIX, imagen que encontramos en el capítulo XXIII de la novela *El siglo de las luces* (1962) donde se enfocan los efectos devastadores del proceso revolucionario en el Caribe a través del recorrido del personaje de Esteban por suelo antillano y la Guayana. Allí se articulan dos de los modelos discursivos en torno a la representación de lo americano según Julio Ortega (1992): el discurso de la carencia, presente en una Cayena asediada por la hambruna, y el discurso de la abundancia en la capital de Surinam, Paramaribo, identificada como una «Jauja tropical», referencia que aporta la significación del exceso de acuerdo con la concepción medieval de esa ciudad imaginaria:

Cuando Esteban, después de su angustiada espera en el depresivo y sórdido ambiente de Cayena —mundo cuya historia toda no era sino una sucesión de rapiñas, epidemias, matanzas, destierros, agonías colectivas— se encontró en las calles de Paramaribo, tuvo la impresión de haber caído en una ciudad pintada y adornada para una gran fiesta —ciudad con algo de kermese flamenca y mucho de una Jauja tropical. Una abundancia de bodegón parecía haberse derramado en las avenidas sembradas de naranjos, tamarindos y limoneros, con sus rientes casas de hermosa madera —las había de tres, de cuatro pisos—, cuyas ventanas sin cristales tenían cortinas de gasa. Los interiores se adornaban de grandes armarios,

hinchados por la prosperidad, y bajo altos mosquiteros de tul se mecían anchurosas hamacas con flecos de pasamanería. Habían reaparecido, para Esteban, las girándulas y arañas, los espejos de aguas profundas, los parabrisas y cristales de su infancia. Se rodaban toneles sobre los andenes de carga; graznaban los gansos en sus traspacios; alborotábanse los pífanos de la guarnición, y, desde lo alto del Fuerte Zelendia, marcaba un guardia el paso de las horas en el reloj de sol, martillando una campana con giratorio gesto de estafermo. En las tiendas de comestibles, junto a la carnicería donde ofrecíase la carne de tortuga junto al pernil tachonado de ajos, habían reaparecido las maravillas —algo olvidadas por Esteban— de la cerveza Porter, los espesos jamones de Westfalia, las anguilas y salmonetes ahumados, las anchoas en escabeche de alcaparras y laurel, y la máscara mostaza de Durham. (Carpentier, *El siglo de las luces* 168)

Una de las primeras transposiciones visuales presentes en este pasaje se encuentra en los términos «kermesse flamenca» y «Jauja tropical» que remiten a una serie de obras sobre las fiestas y ferias flamencas, en particular la obra de Pieter Brueghel. Pero también sabemos que para la composición de *El siglo de las luces* Carpentier tomó como fuente bibliográfica e iconográfica un libro «rarísimo», según califica el propio autor, obtenido en una librería de libros viejos en París: *Voyage à Surinam et dans l'intérieur de la Guiane* (1802) de John Gabriel Stedman (1744-1797) quien había sido enviado a territorio antillano para abolir la revuelta de negros en la colonia holandesa de Surinam. La edición inglesa de 1796, titulada *Narrative of a Five Years Expedition Against the Revolted Negroes of Surinam in Guiana on the Wild Coast of South-America*, consta de dos tomos y contiene ochenta grabados sobre dibujos del propio Stedman. El libro adquirido por Carpentier, en una edición francesa de 1802, consta de un volumen compuesto de materiales cartográficos y láminas con grabados realizados por diferentes artistas entre los cuales se encontraba el poeta y pintor inglés William Blake (1757-1827), quien se había formado como grabador en el taller de James Basire.⁹ Blake fue admitido en la prestigiosa

⁹ Algunas reproducciones de estos grabados integraron dos catálogos de exposiciones sobre la figura de Alejo Carpentier realizadas con la colaboración del autor en la Biblioteca Nacional de Cuba *José Martí*, durante 1966 y 1979, lo cual demuestra el gran aprecio que tenía por esta singular obra. Al respecto, véase los artículos de Olga Vega García: «Dos ediciones de una obra europea muy especial que inspiraron al gran escritor Alejo Carpentier». *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí* 107. 2 (2016): 175-186 y «Voyage a Surinam: una de las obras preferidas de Alejo Carpentier». *Librinsula* 385 (2010). http://librinsula.bnjm.cu/secciones/253/tesoros/253_tesoros_1.html (12/08/18). Sobre la edición adquirida por Carpentier consultar el artículo de Rita de Maeseneer: «Chateaubriand y Pitou, proveedores 'reales' de *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier». *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 90: 2. (2013): 211-227. En este trabajo cito la edición francesa de 1962 bajo el título *Capitaine au Surinam. Une campagne de cinq ans contre les esclaves révoltés*.

Royal Academy School donde plasmó sus propias visiones sobre la esclavitud imbuido de la estética romántica y los ideales liberales de su época. En 1774, Blake recibió en su taller el libro de Stedman, y realizó los grabados en base a la narración y los dibujos del capitán escocés pero se ignora si habían sido acordados los temas abordados por él. Como tantos otros artistas de su época, Blake nunca conoció otra América que la de los textos que ilustró, por lo cual partía de los cánones de la representación dominantes en el panorama europeo dentro del marco del romanticismo y bajo normas de representación veristas. Estos grabados contienen la representación de tipos humanos (las mujeres, los aborígenes, los soldados, los esclavos), detalles del herbario y el bestiario autóctonos (serpientes, peces, aves y frutos) y algunas hazañas protagonizadas por el propio viajero escocés.

La representación literaria de Paramaribo en la obra carpenteriana se funda, como señalamos, en el tópico de la abundancia americana por lo cual, distanciándose de la crudeza y austeridad expresadas en los grabados de Blake, Carpentier prefiere posar su mirada en un pasaje del relato del propio Stedman: «*Rien ne pourrait égaler les sensations délicieuses que produisit en nous le parfum qui s'exhalait des limoniers, des citronniers, des orangers, et de toutes les fleurs dont sont couvertes les plantations qui bordent les rivières de cet établissement enchanteur*» (Stedman, *Capitaine au Surinam* 8).

Como hemos señalado, la novela carpenteriana reescribe, los modos en los cuales el pensamiento ilustrado de los viajeros científicos del siglo XVIII y XIX comprendió, clasificó y asimiló a sus propios modelos de representación y tradiciones discursivas los testimonios gráficos americanos. Por ejemplo, el episodio del encuentro con una serie de representaciones visuales de los indios tamanacos en la zona del Orinoco en el subcapítulo XXV de *Los pasos perdidos*:

El Adelantado me muestra entonces, en un paredón de roca, unos signos trazados a gran altura por artesanos desconocidos— artesanos que hubieran sido izados hasta el nivel de su tarea por un andamiaje imposible en tales tránsitos de su cultura material. A la luz de la luna se dibujan figuras de escorpiones, serpientes, pájaros, entre otros signos sin sentido para mis ojos, que tal vez fueran figuraciones astrales (...). Una explicación inesperada viene, de pronto, al encuentro de mis escrúpulos: un día, al regresar de un viaje —cuenta el fundador—, su hijo Marcos, entonces adolescente, lo dejó atónito al narrarle la historia del Diluvio Universal. En su ausencia, los indios habían enseñado al mozo que esos petroglifos que ahora contemplábamos, fueron trazados en días de gigantesca creciente, cuando el río se hinchara hasta allí, por un hombre que, al ver subir las aguas, salvó una pareja de cada especie animal en una gran canoa. (257).¹⁰

¹⁰ También en el relato «Los advertidos» Carpentier ofrece distintas versiones del mito del diluvio recreando el mito americano de Amalivaca, figura que se asocia a las imágenes rupestres de la Gran Sabana. Véase Alejo Carpentier. *Cuentos y otras narraciones. Narrativa completa IX*. Akal, 2014.

Según Filippo Salvatore Gilij en su *Saggio di Storia Americana* (1780) y luego Humboldt en su *Viaje a las regiones equinocciales del nuevo continente* (1826) la tradición oral de los indígenas tamanacos del río Orinoco afirma que esas figuras rupestres fueron creadas por el dios caribe Amalivaca en ocasión de un diluvio. Sobre esta tradición y sobre la relación del arte rupestre y el mito apunta Carpentier en su ensayo «Visión de América» (1984) [1948]:

Todavía se muestran, en las cercanías de la Sierra de la Encaramada, Monte Ararat de los indios tamanacos, dibujos trazados a considerable altura por una misteriosa y poderosa mano. Son esos –según el mito– los tepuremenes o piedras pintadas por Amalivaca en los días del Diluvio Universal, 'cuando las aguas del mar remontaron el Orinoco'. Pero esas piedras pintadas plantean el mismo problema de ejecución –señalado por Humboldt– que ejercen los petroglifos vistos por Jacques Soustelle en un lago del estado de Chiapas, en México. No se explica con qué andamiajes pudieron ser trazados (Carpentier, *Visión de América* 179-180).

Desde un registro antropológico, la novela carpenteriana indaga en la confluencia de mitologías sirviéndose no sólo de textos sino también de documentos visuales que imprimen las interrelaciones entre la cultura europea y la americana. Aquí, la voz autorizada de los viajeros europeos – Gilij, Humboldt– otorga verosimilitud al mito americano y establece, por medio de la escritura, uno de sus discursos fundacionales. Del mismo modo, en la novela *El siglo de las luces*, ambientada a fines del siglo XVIII, el personaje de Esteban observa unos petroglifos desde la borda del buque Amazon:

Dando un salto de milenios, pasaba este Mar Mediterráneo a hacerse heredero del Otro Mediterráneo, recibiendo, con el trigo y el latín, el Vino y la Vulgata, la Imposición de los Signos Cristianos. No llegarían jamás los Caribes al Imperio de los Mayas, quedando en raza frustrada y herida de muerte en lo mejor de su empeño secular. Y de su Gran Migración fracasada, que acaso se iniciara en la orilla izquierda del Río de las Amazonas cuando las cronologías de los otros señalaban un siglo XIII que no lo era para nadie más, sólo quedaban en playas y orillas la realidad de los petroglifos-caribes –jalones de una epopeya nunca escrita– con sus seres dibujados, encajados en la piedra, bajo una orgullosa emblemática solar... Hallábase Esteban en las Bocas del Dragón, en el alba aún estrellada, allí donde el Gran Almirante viera el agua dulce trabada en lucha con el agua salada desde los días de la Creación del Mundo. (316; subrayado original)

En suma, este breve recorrido en torno a la tradición del *ut pictura poesis* en las novelas abordadas revela, por un lado, que el Caribe comporta, indudablemente, ese espacio gestor de un conjunto de imaginarios fundacionales sobre América Latina compuesto, en gran medida, por las interrelaciones entre escritura e imágenes visuales. Por otro lado, como

señalamos al inicio de este artículo, mientras el autor se sirve del catálogo visual europeo para dar cuenta de la naturaleza americana, ante los testimonios gráficos autóctonos acude a la escritura europea como única y autorizada fuente de veracidad. Así, en ocasiones, las imágenes catalizan significaciones vedadas a la descripción narrativa pero, en otros pasajes, la escritura conserva el lugar de autoridad y verosimilitud heredada de los orígenes de la novela hispanoamericana e imprime el sentido de aquellas representaciones gráficas sustraídas a los moldes de la letra.

Finalmente, las operaciones de lectura y de reescritura sobre las relaciones entre América y Europa hallan en los vínculos entre las palabras y las imágenes un ámbito de significaciones sostenidas y fructíferas para el novelista cubano. Por tanto, los derroteros del *ut pictura poesis* en estas novelas nos remiten a la intrincada urdimbre de textos e imágenes que determina el espesor de la literatura carpenteriana.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. *Diario (1951-1957)*. La Habana: Letras Cubanas, 2013.
- . *El arpa y la sombra*. Madrid: Akal, 2008 [1979].
- . *El siglo de las luces*. Pról. de Carlos Fuentes. Chile: Biblioteca Ayacucho, 1986 [1962].
- . *Los pasos perdidos*. Madrid: Cátedra, 1985 [1953].
- . «Mundo y ambiente de *El siglo de las luces*». *Cuba* 3. 24 (abril 1964): 22-29.
- . «Visión de América». *Tientos, diferencias y otros ensayos*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984. 180-185.
- Chaffanjon, Jean. *El Orinoco y el Caura*. Caracas: Fundación Cultural Orinoco, 1989 [1889].
- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. *Imágenes de caníbales y salvajes del Nuevo Mundo. De lo maravilloso medieval a lo exótico colonial, siglos XV-XVII*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2013.
- Chiampi, Irleamar. «Barroquismo y afasia en Alejo Carpentier». *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 98-117.
- Egido, Aurora. *Fronteras de la poesía en el Barroco*. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.
- Gilij, Philippo Salvatore. *Saggio di Storia Americana*. Roma: Stampator Vaticano nella Sapienza, 1780.
- Gumilla, José. *El Orinoco ilustrado*. Introd. y notas por Constantino Bayle. Madrid: Aguilar, 1945.
- González Echevarría, Roberto. «Colón, Carpentier y los orígenes de la ficción latinoamericana». *Crítica práctica / práctica crítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 33-48.

Humboldt, Alexander von. *Viage a las regiones equinociales del nuevo continente*. París: Casa de Rosa, 1826.

Ortega, Julio. *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila, 1990.

Pogolotti, Graziella. «El ojo de Alejo». *El ojo de Alejo*. La Habana: Ediciones Unión, 2007. 25-57.

Rojas Mix, Miguel. «América Latina en la pintura europea». *El Correo de la Unesco* 39. 11 (1986): 11-15. <http://unesdoc.unesco.org/images/0007/000749/074933so.pdf> (20/02/19)

Stedman, Jean Gabriel. *Capitaine au Surinam. Une campagne de cinq ans contre les esclaves révoltés*. Paris: Sylvie Messinger, 1962.

Varela, Consuelo. *Cristóbal Colón: textos y documentos completos*. Madrid: Alianza, 1982.

Wood, Yolanda. «Calibán desde el universo visual del Caribe». *Vidas de Calibán. Herencia y porvenir del calibanismo*. Ed. J. C. Guanche. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 2016. 127-150.

Referencia electrónica || Toledo, Carolina. «"El peso de las imágenes": interrelaciones entre palabras e imágenes en tres novelas de Alejo Carpentier». *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* (2019): 59-72. <http://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/el-peso-de-las-imagenes-132>

Fecha de recepción: 27.04.19

Fecha de evaluación: 28.06.19

Fecha de publicación: 01.11.19