

INTERTEXTUALIDADE EM *EL SIGLO DE LAS LUCES*:
DIÁLOGOS ENTRE CARPENTIER E GOYA*Maria Stella Galvão SANTOS[√]

RESUMO

A presença de outras vozes em um romance é uma característica da Nova Novela Histórica (NNH), conforme Menton (1993). Em *El siglo de las luces* (1962), do escritor cubano Alejo Carpentier, as vozes externas que se fazem ouvir promovem um importante e instigante diálogo entre literatura e artes plásticas. A existência desse diálogo no interior de um romance surge no âmbito da teoria literária de Mikhail Bakhtin, que usa os termos *dialogia* e *ambivalência* para tratar das camadas que vão se superpondo na feitura de uma obra literária. Este processo dialógico no romance pode ser lido do ponto de vista da intertextualidade, termo proposto por Julia Kristeva (1981). A intertextualidade mais potente neste romance é a que Carpentier estabelece com a série *Los desastres de la guerra* (1810-1815), do pintor e gravurista espanhol Goya. O escritor colhe do artista a dimensão escrita de suas gravuras, utilizando-as ao longo da narrativa para fazer um contraponto imaginário com os contextos e situações vividas pelos personagens.

Palavras-chave: Intertextualidade. *El siglo de las luces*. Carpentier. Goya.

1 INTRODUÇÃO

A intertextualidade é uma das características listadas isoladamente, com peso considerável, no âmbito da **Nueva Novela Histórica** (NNH), conforme propõe Seymour Menton (1993). O autor se refere a uma prática estabelecida

* Artigo recebido em 26/04/2024 e aprovado em 01/07/2024.

[√] Doutora em Educação (UFRN e Universidade de Valencia/Espanha). Integra os grupos de pesquisas "Literatura comparada e dialogismo: desdobramentos interdiscursivos", e "Estudo de obras barrocas e neobarrocas da literatura ibero-americana sob a perspectiva da poética sincrônica". E-mail: <stellag@uol.com.br>

entre escritores hispano-americanos nas décadas de 1960/70, qual seja, a de citar expressamente, em suas obras, passagens de textos de ficcionistas contemporâneos que produziram literatura no continente. Ele menciona nominalmente Gabriel García Márquez como aquele que introduziu, em ***Cien años de soledad*** (1967), personagens de Alejo Carpentier, Carlos Fuentes e Julio Cortázar. E quem comparece é justamente um personagem extraído da história, um dos marcos da NNH, Víctor Hugues, o protagonista de ***El siglo de las luces*** (1962), visto pelo patriarca de Macondo, José Arcadio: “Había visto en el Caribe el fantasma de la nave corsaria de Víctor Hugues, con el velamen desgarrado por los vientos de la muerte, la arboladura carcomida por las cucarachas de mar, y equivocado para siempre el rumbo de la Guadalupe” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1999, p. 117).

Desde então, “la intertextualidade se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas” (MENTON, 1993, p. 43-44). Um dos escritores citados por Menton, o também ensaísta Carlos Fuentes, enxerga, nesse jogo de citações e alusões entre autores da mesma geração, um claro indício da universalidade alcançada pela literatura produzida, naquele momento, na América Hispânica: “Los latino-americanos son hoy contemporáneos de todos los hombres y pueden, contradictoria y hasta trágicamente, ser universales escribiendo con el lenguaje de los hombres de Perú, Argentina o México” (FUENTES, 1972, p. 32).

Sob a forma de citação, alusão, referência, paródia, as práticas de intertextualidade são reconhecidas pela presença, em um texto, de um personagem – como exemplificado acima –, de variantes linguísticas ou situações narrativas as mais diversas extraídas do texto de outrem de maneira literal ou não. Menton trabalha, nesse tópico, com a primeira aproximação à teoria de Mikhail Bakhtin. Ao explicar porque elegeu a intertextualidade como um dos traços cruciais da NNH, ele afirma: “Aunque el concepto teórico fue elaborado primero por Bajtín, se difundió más en los escritos de Gérard Genette y Julia Kristeva” (MENTON, 1993, p. 44). Mas como esclarece Fiorin (2014), estudioso brasileiro da teoria literária bakhtiniana, trata-se de uma confusão frequente na medida em que coube a Kristeva reelaborar ideias do corpus teórico do autor russo para desenvolver a noção do que ela chamou de intertextualidade: “Na obra bakhtiniana, não ocorrem os termos interdiscursivo, interdiscursividade, intertexto ou intertextualidade” (FIORIN, 2014, p. 162).

2 DIÁLOGO ENTRE ESCRITURAS

Foi em 1967 que Julia Kristeva publicou, na revista francesa *Critique*, uma longa discussão acerca das teorias bakhtinianas expostas em duas de suas várias obras: “Segundo ela, para Bakhtin, o discurso literário ‘não é um ponto fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, diálogo de várias escrituras’” (FIORIN, 2014, p. 163). Em Bakhtin, como afirma Fiorin, a questão do interdiscurso aparece sob o nome de *dialogismo*. Por outro lado, a intertextualidade “é o processo da relação dialógica não somente entre duas posturas de sentido, mas também entre duas materialidades linguísticas” (FIORIN, 2014, p.184). É, portanto, na relação com o discurso de outrem que as narrativas, uma vez inter-relacionadas, ganham corpo e sentido. Em **Semiótica 1** (1981), a própria Kristeva explica as bases do conceito que trouxe à luz a partir das leituras de Bakhtin, no qual a permutação de textos, denominada por ela de intertextualidade, corresponde ao espaço no qual vários enunciados tomados de outros textos se cruzam e produzem sentidos: “Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (KRISTEVA, 1981, p. 189). E, sobre a dialogia, ela pontua:

El dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como intertextualidad; frente a ese dialogismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” comienza a borrarse para ceder lugar a otra, la de la ambivalencia de la escritura. [...] el término de “ambivalencia” implica la inserción de la historia (de la sociedad) en el texto, y del texto en la historia (KRISTEVA, 1981, p. 195).

Em entrevista a Leante (1975), em **Confesiones sencillas de un escritor barroco**, Carpentier se coloca de modo ambivalente em relação ao próprio motor de sua criação. Ele havia atribuído o impulso fundador do enredo de **El siglo de las luces** à localização casual de dados históricos acerca de Víctor Hugues, durante um pouso de emergência em Guadalupe, nos anos 1950. Aqui, há outra explicação: “El origen de la novela fue un viaje que hice al golfo de Santa Fe, en la costa de Venezuela, y que se describe ampliamente en el capítulo veintiséis. El lugar me fascinó, pues es uno de los más bellos y singulares de la costa americana” (LEANTE, 1975, p. 68).

É nessa passagem que o personagem Esteban está maravilhado diante da natureza do Caribe, no trajeto entre Caiena e Havana. Estamos, como aponta Luis Harss (1977), ante uma viagem de descobrimento das *tinieblas* do amanhecer descrita em pormenores por Carpentier: “Habrà quien piense en el ‘El Corazón de las tinieblas’¹, de Conrad y no se equivocará. Hay una indudable reminiscencia de Conrad en Carpentier, no solo en la exuberancia de su estilo, y además, en las tortuosas lucubraciones de su gótico-simbología” (HARSS, 1977, p. 70). Essa exuberância estilística é referida por Fernando Aínsa (1991) como uma das características de uma NNH: as modalidades expressivas do romance histórico são muito diversas: “La nueva novela histórica estalla en una rica panoplia de modalidades estilísticas que cada autor profundiza a su manera y en la que imprime su propio estilo y obsesiones” (AÍNSA, 1991, p. 25).

El siglo, afinal, apresenta um mundo panorâmico complexo e amplificado pelas ideias da Revolução que se mesclam ao período do Iluminismo. O título é, portanto, também um exercício de intertextualidade na segunda modalidade do conceito discutido por Genette (1989), na medida em que faz uma alusão direta ao século no qual pontificou um vasto ideário humanista, em um transcurso temporal que compreende também a primeira década do século XIX. O novo cenário proclama a razão, a ruptura com os velhos moldes e a contribuição de novas ideias derivadas do método do empirismo-raciocínio, que perdura até hoje no mundo ocidental. Vejamos o ponto de vista do teórico literário francês:

Defino la intertextualidad como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa; [...] en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado. (GENETTE, 1989, p. 10)

Como já explicitado, Carpentier não se furta de apresentar ao leitor a contraface dos ideais iluministas e da mais retumbante carta de intenções revolucionárias. Não satisfeito em recorrer à história para expor as ambivalências e

¹ Novela curta (159 págs.) do escritor britânico-polonês Joseph Conrad (1857-1924), narrada sob a forma de um longo monólogo que aborda temas como o colonialismo, choque de culturas, racismo e a violência. CONRAD, Joseph. **El corazón de las tinieblas**. Barcelona: Comunicación y Publicaciones SA, 2005.

paradoxos que vêm a reboque das revoluções, o escritor recorre a um impactante registro pictórico, utilizando, ao modo de epígrafe, 13 títulos de gravuras da série ***Los desastres de la guerra*** (1810-1815) – cuja totalidade é de 82 desenhos – feita pelo artista espanhol Francisco de Goya (1746-1828). Em cada gravura, conforme análise de Todorov (2011) em ***Goya a la sombra de las luces***, o artista inseriu uma legenda frequentemente lacônica que, mais que explicar a imagem, generaliza ou problematiza o teor do desenho, por vezes em tom irônico. A obra-manifesto do artista espanhol, de todo modo, faz parte de um movimento que inclui a consolidação da mentalidade ilustrada, a progressiva secularização dos países europeus – com a igreja-Estado perdendo terreno –, a Revolução Francesa e a barbárie que resultou das disputas por poder naquele contexto histórico.

Em ***El siglo***, o escritor cubano encara de frente o horror da guerra em suas mais diversas manifestações, utilizando os conflitos como metáfora dos excessos produzidos em nome do racionalismo: “Esa ambientación goyesca está presente, además, en el transcurso de toda la obra, gracias a las relaciones intertextuales que Carpentier plantea al utilizar epígrafes inspirados en títulos de grabados de Goya de la serie *Los desastres de la guerra*” (QUINTERO TOBÓN, 2019, p. 242). O diálogo entre ambos é profícuo porque, a exemplo do escritor do século XX, o pintor que viveu entre os séculos XVIII e XIX se esmerou em expor, em sua obra pictórica e também nas gravuras, o lado obscuro do contexto iluminista. Tomando como referência o período marcado pela ocupação das tropas napoleônicas na Espanha, o gravurista e pintor aragonês representa os estragos da guerra, e questiona com ironia e escárnio as degradantes consequências do emprego da força em nome da razão ilustrada: saques, vítimas em série, barbárie e completo expurgo da ideia heroica dos enfrentamentos que marcam a história da humanidade.

En el fondo es la que nos ofrece Carpentier con su novela y, en donde, más que las gestas revolucionarias, se reivindica precisamente el elemento heroico que no trasluce esa glorificada revolución, y que en la novela se evidencia en las actitudes de Esteban y Sofía, quienes, pese al desencanto, no dudan en exponer sus vidas, en aras de dignificar aquellos ideales por los que se cree y se ha de luchar (QUINTERO TOBÓN, 2019, p. 232)

Tanto Carpentier como Goya mostram os horrores da guerra, em particular, aquelas ocorridas entre o final do chamado século das luzes e o seguinte. Ambos demonstram ceticismo frente aos acontecimentos históricos que abordam em suas obras. O escritor cubano promove um exercício alegórico adicional para o leitor, reforçando o ponto de vista que vai sendo plasmado na

obra sobre os horrores da revolução. Trata-se, também, de ilustrar uma relação simbólica estreita entre literatura e artes plásticas.

O diálogo entre Carpentier y Goya empreendido, no século XX, pelo escritor cubano, é um claro exemplo da intertextualidade entre dois âmbitos artísticos, como apontado por Carreter (1994), ao situar um método de dupla composição envolvendo simultaneamente o romancista e o pintor: “Componer es colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir ese todo” (CARRETER, 1994, p. 34). O uso do recurso pictórico, ao menos a alusão a este – considerando que nenhuma edição de *El siglo* incluiu reproduções das gravuras cujos títulos foram utilizados de forma paródica por Carpentier – representam uma proximidade na percepção dos acontecimentos ocorridos durante as lutas revolucionárias na França, na Espanha e no Caribe. Essa relação está na base do pensamento de Baudelaire sobre a obra do artista espanhol: “o grande mérito de Goya consiste em criar a monstruosa verossimilhança. Ninguém ousou mais do que ele no sentido do absurdo possível” (BAUDELAIRE, 1998, p. 37).

Nesse sentido, as imagens apresentadas por Carpentier vão se complementar com as cenas gravadas por Goya, estabelecendo assim um diálogo que só poderá ser verificado pelo próprio leitor, que terá a tarefa de enveredar por esta estreita relação literário-pictórico. Segundo Rodríguez (1972), ainda que o autor cubano recorra a esse recurso em várias de suas obras – como *Los pasos perdidos* e *El acoso* – é mesmo em *El siglo* que esse recurso se inscreve como elemento técnico da narração de maneira mais eficaz: “La escogencia de estas frases goyescas es de suyo un acierto estilístico extraordinario, dada la estrecha vinculación del genial artista español y de los dibujos en cuestión con los sucesos históricos que forman el contexto general de la novela” (RODRÍGUEZ, 1972, p. 257).

Através das imagens produzidas com recursos literários e acompanhadas das referências pictóricas de Goya, Carpentier demonstra nesse romance o fracasso do ideário revolucionário, do entusiasmo inicial pelos ventos da mudança ao horror do morticínio generalizado dos opositores. *Los desastres de la guerra* se apresentam na obra literária por sua dimensão do tempo presente que atualiza o passado e reflete sobre o futuro. Esta relação entre literatura e pintura vem de longa data, como ressalta Rendón (2008): “Carpentier,

al igual que Alberti en *A la pintura*, hace una referencia plástica y visual bastante explícita, aunque guardando, por supuesto, grados de intimidad en lo que las referencias tienen de implícito como silenciosa lengua de la representación” (RENDÓN, 2008, p. 82).

Nesse sentido, a realidade imita a arte quando esta já a expressou de forma claramente próxima à representação dos acontecimentos. Como apontado pela crítica literária Wendy Steiner, em capítulo que aborda a natureza da convergência entre os âmbitos pictóricos e literários, o fato de que a analogia entre a pintura e a literatura tenha uma história em comum é parte intrínseca da natureza mesma das analogias: “Cualquier parecido depende de la concurrencia de diferencias concomitantes. Mientras el parecido sea lo bastante intenso, es posible dejar de lado las diferencias” (STEINER, 2000, p. 27). Essa máxima se aplica perfeitamente ao diálogo Carpentier-Goya, ainda que as analogias sejam mais sugeridas que explicitadas pelo escritor.

Efetivamente, as epígrafes ganham importância na estrutura do romance e dialogam com o contexto da narrativa. Porém, os acontecimentos históricos de que trata Carpentier durante a maior parte de sua novela são anteriores à produção das gravuras goyescas (1810-1815). Logo, pode-se deduzir que as inscrições de Goya ecoam as teses do autor cubano sobre o impacto e as consequências de enfrentamentos que convulsionam sociedades. Se as referências fossem literais, só haveria menção às gravuras de Goya nas últimas páginas do romance, quando Sofía e Esteban participam do levante popular nas ruas de Madri e perecem junto à multidão *insurrecta*.

Os temas das gravuras de Goya funcionam em diferentes planos na obra de Carpentier. O significado de uma epígrafe varia dependendo de como a vemos: como um enunciado convencional que faz uma ponte com o fundo novelesco violento e brutal, ou diretamente relacionada ao teor do desenho goyesco. As imagens metaforizadas pelo escritor se complementarão com as cenas gravadas pelo pintor, estabelecendo-se um diálogo que desafia o leitor a buscar e amplificar o sentido dessa conexão histórico-estética. Quem lê esse romance de Carpentier sem conhecer Goya, forçosamente descobrirá a presença do pintor sendo identificado como autor das epígrafes. O escritor exercita a intertextualidade entre o plano imagético – com enunciados – das

gravuras, e partes importantes da estrutura do romance, sua conformação e núcleo narrativo.

3 O SIMBOLISMO DE *LOS DESASTRES DE LA GUERRA*

No livro *Goya y el espíritu de la ilustración* (1988), temos acesso às circunstâncias políticas do entorno do pintor que precederam a referida série de gravuras. Em novembro de 1799, Napoleão Bonaparte ascende ao poder na França e pouco tempo depois intervém na Espanha, chegando a posicionar seu irmão, José Bonaparte, como testa de ferro em Madri. É nesse momento, como relatam Sayre et al. (1988, p. 121), que tem início, de um lado, a luta contra o governo intruso por parte do reduzido exército espanhol leal ao rei destronado, Fernando VII (que retornará vitorioso em 1814), filho de Carlos IV. E, por outro lado, a revolta está nas ruas, com o conflito se generalizando por todo o país e camadas sociais, como ponderam Sayre et al. (1988, p. 121): “Pero, a esta situación bélica que dividió a los mismos españoles, se unió la revolución liberal dispuesta a terminar con la monarquía absoluta en favor de la soberanía nacional. Inmersos en estas conmociones debemos situar a Goya y su obra”. O artista perde o apoio dos ilustrados e nobres.

Goya lo entiende tan bien que se mantiene prudentemente a distancia de la Corte entre 1801 y 1808. Sin embargo, y aunque la razón predicada por sus amigos ‘ilustrados’ estuviera dormida, la afición de Goya a rebelarse sólo estaba aletargada. La Guerra de la Independencia y el regreso del absolutismo le despertarán entre 1808 y 1824 para manifestar apasionadamente su furiosa reprobación hacia una humanidad que, sin remedio, estaba condenada al sufrimiento y a la desgracia (BATICLE, 1988, p. 72).

Foi, portanto, no século XVIII, que ocorreu o desmoronamento, no plano geopolítico, do império espanhol, e a perda da hegemonia espanhola na Europa, conforme Baticle (1988). A Revolução que surge na França desencadeará outras revoltas e turbulências políticas em várias partes. Na Espanha, a insatisfação popular também é alimentada pelas dificuldades econômicas que o país atravessa, com períodos longos de penúria causados pela má colheita, aumento do custo do pão e descontentamento no campo. Nesse cenário, o rei Carlos IV (1788-1808) toma a decisão de abortar a expansão do Iluminismo na Espanha e promove uma gestão ruinosa para os interesses do país: “Bajo el reinado de

Carlos IV España fue invadida por las tropas francesas y el rey se vio forzado a ceder la corona a Napoleón. Se iniciaba así la guerra de la Independencia” (MARTIN-ARTAJO et al., 1992, p. 123).

Mas, antes, se produzirá a ruptura histórica representada pela Revolução Francesa, o projeto de dar corpo a utopias racionalistas que resultava, como afirmado por Carpentier em *El siglo de las luces*, na busca por “quienes [piensa] la revolución como una victoria de orden material y política que habría de llevar a una victoria total del hombre sobre-sí-mismo” (CARPENTIER, 1985, p. 105). A quebra de expectativas em relação a essas utopias está na raiz do projeto goyesco da série *Los desastres*, segundo análise de especialistas nas gravuras.

Goya, a través de las imágenes que nos dejó en *los Desastres*, se nos presenta como un ciudadano que se vio envuelto en una profunda crisis, provocada por la gran contradicción que tuvieron que salvar muchos de los que posteriormente sufrirán una sistemática persecución por liberales, al ver que el imperio de la libertad, igualdad y fraternidad, con que Francia había brindado a las naciones, se había convertido en la fraternidad del patíbulo, la libertad de la muerte y la igualdad de las tumbas, que no la filantropía ni la paz, sino la tiranía y la fuerza dominaban dentro y fuera de Francia (SAYRE et al., 1988, p. 121)

A mistura de pontos de vista que marcou esse período na Europa também foi decisiva para novos aportes para a filosofia e para a história das ideias. Nomes como Locke, Descartes, Spinoza e Kant se destacam. Liberdade, religião, sociedade, direitos humanos, ética e democracia são idealizados: “Los filósofos ilustrados defendieron un nuevo orden de cosas, un nuevo sistema social e político. Son las instituciones y las formas de gobierno las que deben estar al servicio del hombre y no al contrario” (MARTIN-ARTAJO et al., 1992, p. 75). Os defensores do Iluminismo (ou Ilustração, terminologia usada nos textos em espanhol) estavam, portanto, imbuídos da tarefa de encontrar um código moral que promovesse uma espécie de reconciliação entre as aspirações do etéreo, do mundo espiritual, com a necessidade humana de regular as relações sociais e políticas. Como afirma Licht (1988, p. 92): “La Ilustración fue ante todo un movimiento didáctico basado en la firme convicción de que la máxima posibilidad de salvación para el hombre reside en su facultad de aprender. Incluso cuando esa fe axiomática se sometía a la prueba de la ironía y la risa”.

Tratava-se, como afirma Gonçal (2007), de uma tentativa de modernizar a sociedade do ponto de vista das elites, impregnadas do ideário da razão propugnado pelos iluministas, mas deixando de lado as necessidades sociais. Com a revolução, esses ideais movem e testam os limites dos diferentes pontos de vistas: “A pesar de que había un interés ‘para el pueblo’ (quizá mejor dicho para la potencia del Estado), se hizo demasiado ‘sin el pueblo’ y sin conocer las complexas dinámicas sociales, limitando mucho los éxitos” (GONÇAL, 2007, p. 43). Porém, como afirma o historiador de arte vasco Gorka Iturrospe (2010), o racionalismo, a exemplo de outros movimentos históricos e sócio-culturais, chegou tardiamente à Espanha, em comparação a países como França e Inglaterra.

La Ilustración en España llegó tarde y a trompicones. Hasta la segunda mitad del siglo XVIII la cultura española no reúne sus características definitorias. Se recoge con gran espíritu práctico el interés por la ciencia, el sentido crítico y la idea de progreso, pero arrastrará el pesado lastre de la tradición castiza hasta el punto de dividir el país en “las dos Españas”. Una de las figuras más relevantes en la introducción de nuevas ideas fue el padre Feijoo (1676-1764) quien compuso, lleno de espíritu reformador, el Teatro Crítico Universal, enciclopédica obra en la cual critica los prejuicios tradicionales y las prácticas supersticiosas, tema que volverá con insistencia en autores posteriores y que veremos reflejado en los grabados de Goya. (ITURROSPE, 2010, p. 82)

Goya, tradutor desse espírito nas artes plásticas, como o definiu Ortega y Gasset (1982, p. 63), foi “un monstruo, precisamente el monstruo de los monstruos y el más decidido monstruo de sus propios monstruos”. A citação é uma referência não apenas ao alcance e à inovação artística de sua obra, acrescido do diálogo promovido com as aspirações e projeções das ideias iluministas, mas também a uma das gravuras mais emblemáticas de Francisco de Goya, ***El sueño de la razón produce monstruos*** (1799). O pintor foi fortemente impactado pela crise ocorrida durante o século das luzes na Espanha, como contextualiza Brand:

Goya no pudo evitar ser salpicado por la crisis de la última década del siglo, incursionó en un plano distinto de su creación artística, donde una grave enfermedad no le permitió oír más, sumergiéndolo en un profundo análisis de la naturaleza humana convertida en crueldad y bestialidad bajo las insignias de libertad, igualdad y fraternidad. (BRAND, 2006, p. 121)

Los desastres de la guerra, última série de gravuras produzidas por Goya entre 1814 e 1825, carrega as fortes marcas dos conflitos vislumbrados

pelo pintor nas ruas de Madri, por ocasião da invasão da capital espanhola pelas forças napoleônicas durante a guerra da Independência (1808-1814) (MARTIN-ARTAJÓ et al., 1992, p. 139). O histórico 2 de maio de 1808, quando a população *madrilena* se levanta contra o invasor, que havia deposto Carlos IV, teve em Goya um marco pictórico, com seu emblemático quadro *El dos de mayo de 1808 en Madrid*, também chamado de *La carga de los mamelucos en la Puerta del Sol* (hoje um dos destaques do Museu do Prado, em Madri).

Em *El siglo de las luces*, Carpentier dedicou o último capítulo aos acontecimentos dessa data histórica. Ainda que a história do personagem central, Víctor Hugues, transcorra fundamentalmente no Caribe e na França, o autor aborda, nas páginas finais do romance, a violência que tomou de assalto as ruas da capital espanhola para colocar um ponto final, ainda que de maneira simbólica, ao ciclo revolucionário que inaugurou a Modernidade com a decapitação de Luis XVII, em 1795, e que se estendeu pela Europa e América hispânica. O frêmito do 2 de maio de 1808, que levou multidões às ruas da capital espanhola, é assim relatado em *El siglo*:

Un confuso rumor llenaba la ciudad. Podía notarse que ciertas tiendas y tabernas habían cerrado sus puertas repentinamente. Detrás de las casas, en calles aledañas, parecía que se estuviera congregando una densa multitud. De pronto, cundió el tumulto. Grupos de hombres del pueblo, seguidos de mujeres, de niños, aparecieron en las esquinas, dando mueras a los franceses. De las casas salían gentes armadas de cuchillos de cocina, de tizones, de enseres de carpintería. Ya sonaban disparos en todas partes, en tanto que la masa humana, llevada por un impulso de fondo, se desbordaba hacia la Plaza Mayor y la Puerta del Sol. Mueran los franceses! ¡Muera Napoleón! El pueblo entero de Madrid se había arrojado a las calles en un levantamiento repentino, inesperado y devastador. [...] Luego fue el furor y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas. Reinaba, en todo Madrid, la atmósfera de los grandes cataclismos, de las revoluciones telúricas en un inmenso clamor de Dies Irae... (CARPENTIER, 1985, p. 356-7).

Los desastres constituem, simultaneamente, uma sátira amarga e uma denúncia potente sobre a invasão da Espanha por Bonaparte. E Carpentier arremata a novela com o desaparecimento de Sofía e Esteban na multidão que investe contra os soldados franceses, em diálogo direto com o quadro de Goya sobre o 2 de maio. O mais surpreendente nas estampas de Goya, diz o crítico de arte Gombrich (1999, p. 488), é a sua originalidade e capacidade de registro do factual: “Muchas de ellas son visiones fantásticas y otras son consideradas como acusaciones contra los poderes de la estupidez y la reacción, de la

opresión y la crueldad humana que observó en España.” O crítico considera o conjunto das produções goyescas que expressam os acontecimentos vívidos do trecho final da vida do artista como um dos estratagemas que resultaram em uma ruptura com a tradição: “Los artistas pasaron a sentirse en libertad de plasmar sus visiones como sólo los poetas habían hecho hasta entonces” (GOMBRICH, 1999, p. 488).

4 AS EPÍGRAFES E O CONTEXTO DA OBRA

Listamos e analisamos, a seguir, seis dos 13 títulos de gravuras transformadas por Carpentier em epígrafes de aberturas de tópicos de capítulos – na estrutura desse romance de seis capítulos, há vários segmentos curtos de ações. Os mais longos são o primeiro e o segundo com, respectivamente, 10 e 11 subdivisões (ou tópicos). As frases de Goya foram incorporadas ao romance por critérios do escritor - não há cronologia ou seguimento da sequência imposta por Goya às gravuras originais. Destacamos em negrito aquelas que analisamos a seguir.

1. **Siempre sucede (p. 29)**
2. **Qué alboroto es éste? (p. 82)**
3. Sanos y enfermos (p. 95)
4. Fuerte cosa es (p. 119)
5. **Estragos de la Guerra (p. 134)**
6. **Extraña Devoción (p. 146)**
7. Se aprovechan (p. 177)
8. Las Camas de la Muerte (p. 217)
9. Fiero Monstruo (p. 235)
10. **Con razón o sin ella (p. 257)**
11. No hay que dar voces (p. 265)
12. Amarga presencia (p. 289)
13. **Así sucedió (p. 352)**

Também reproduziremos cada uma das gravuras com a respectiva interpretação no âmbito da crítica de arte, encontradas ora em comentadores da

obra ou disponibilizadas no site da Fundação Goya (Aragão, Espanha). Em seguida serão apresentados trechos do romance antecidos pela epígrafe goyesca, promovendo-se o vínculo significante entre a referência pictórica e sua incorporação à narrativa literária. Em análise dessas gravuras, escreve Todorov:

En *Los desastres de la guerra* se observa que Goya conocía bien a la tradición de la pintura cristiana. [...] Estos desastres remiten no a un orden superior; sino a su ausencia. No tienen nada que ver con sacrificios purificadores (suponiendo que los haya), sino con masacres que generan otras masacres. La guerra y la concatenación de atrocidades que deriva de ella ya no pueden servir a un objetivo noble, y sólo muestran la violencia a la que pueden llegar los hombres (y algunas veces las mujeres). Es del todo inútil buscar quién ha empezado, quién defiende ideales superiores o quién tiene un objetivo más sagrado que el otro, porque, en la violencia, los enemigos que creían que nada tenían en común en realidad se parecen. (TODOROV, 2011, p. 135)

4.1. Siempre sucede



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 02 fev. 2024.

A primeira epígrafe escrita por Goya aparece à página 29 do romance, na quarta parte do primeiro capítulo. Nessa gravura, como se vê acima, é representada uma cena de ataque ou fuga de membros da guarda imperial francesa, soldados da cavalaria: “Es probable que en esa estampa el pintor aragonés haya reflejado de manera genérica el modo en que tenía lugar el paso de los militares galos por las ciudades puesto que parece ser que las

atravesaban a galope, de manera sorpresiva”.² Para Rodríguez (1972, p. 257), a gravura e a frase que a acompanha constituem autênticos recursos de ambientação histórica e psicológica, “como puede observarse en el sentido diáfano premonitório y fatalista” da sentença.

No romance, é o momento em que Carlos, Sofía e Esteban veem a Víctor Hugues pela primeira vez, a princípio com desconfiança, sobretudo Sofía. O visitante alega buscar pelo pai deles para tratar de negócios – sabedor do falecimento, discorre sobre suas aventuras: “Narró cómo había ido de la Pointe-à-Pitree a Santo Domingo con el objeto de abrir un comercio, estableciéndose finalmente en Port-au-Prince, donde tenía un próspero almacén, un almacén con muchas mercancías” (CARPENTIER, 1985, p. 34). Se percebe a sedução do visitante sobre os jovens. Daí o vínculo com a ideia de que *siempre sucede* de alguém aproveitar-se do outro em uma dada situação ou circunstância.

4.2. *¿Qué alboroto es éste?*



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 02 fev. 2024.

A segunda epígrafe utilizada por Carpentier aparece à página 82 de *El siglo*. Na produção do artista, há diversas explicações para o significado dessa gravura, conforme se lê em texto disponibilizado pela Fundação Goya (Aragão, Espanha):

² Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/siempre-sucede/730>>. Acesso em: 02 fev. 2024.

Para Enrique Lafuente es la transición entre los grabados que reflejan los horrores de la guerra y los *Caprichos enfáticos* en los que Goya realiza una crítica de la sociedad española y del panorama político tras la guerra. Las mujeres se llevan las manos a la cabeza porque, según Lafuente, están recibiendo la noticia de su ruina, decretada por el invasor que tomó diversas medidas para despojar a la población de sus cosechas o de su dinero y obtener, de esta manera, un apoyo para el ejército. Jerusa Vega, por su parte, relaciona la escena con la salida de los franceses de Madrid.³

A narrativa de Carpentier incorpora plenamente, nessa passagem, o sentido de um “alboroto” de grande impacto para os desdobramentos da história. Ao desembarcarem no porto de Santiago [de Cuba], Sofía, Esteban, Víctor e Ogé, se encontram em meio a um grande alvoroço de barcos. Logo, se inteiram das razões para o intenso fluxo migratório das ilhas vizinhas: três semanas antes se havia iniciado uma revolta de negros em Porto Príncipe [Haiti]: “El levantamiento se había generalizado. La ciudad estaba llena de colonos refugiados. Se hablaba de terribles matanzas de blancos, de incendios y crueldades, de horrosas violaciones. El país estaba entregado al exterminio, el pillaje y la lubricidad” (CARPENTIER, 1985, p. 82).

Havia refugiados por toda parte e escassez de comida e alojamento, forçando o grupo a permanecer no barco que, durante a noite, concentrava um “gran *alboroto* de borrachos” (CARPENTIER, 1985, p. 84, grifo nosso). Outro grande alvoroço se produz no francês ao conhecer as novidades trazidas de Paris, àquela altura entregue ao frêmito revolucionário. “Se estaba asistiendo, allá, al nacimiento de una nueva humanidad...” (CARPENTIER, 1985, p. 90).

O uso dessa epígrafe é particularmente articulado à história narrada por Carpentier. Depois do alvoroço causado pela revolta de Porto Príncipe, viriam outros, como nos situa Sánchez (2015, p. 52): “alborotos de refugiados franceses en Santiago, de los dos personajes que ahora viajaban a bordo del buque, se dirigían al encuentro de otros alborotos que aún no se imaginaban, que cambiarían el rumbo de sus vidas de una manera drástica”.

³ Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/que-alboroto-es-este/832>> Acesso em: 02 fev. 2024.

4.5. Estragos de la guerra



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 02 fev. 2024.

Nessa gravura, encontramos a imagem paradigmática de conflitos bélicos produzindo o caos. Cadáveres de homens, mulheres e crianças aparecem como que flutuando em um ambiente tão caótico que parece haver perdido qualquer noção de disposição linear, seja dos corpos ou das coisas ao redor. No meio dos mortos, vemos uma poltrona e outros objetos, indícios materiais de uma destruição maciça e em grande escala: “¿Es efecto de un cañonazo que ha caído en la casa? La imagen del caos resultante nada tiene que envidiar al *Guernica* de Picasso y forma un símbolo inolvidable de la destrucción de la guerra. Se masacra no sólo a los seres humanos, sino también el espacio en el que han vivido” (TODOROV, 2011, p. 137). O relato das cenas cotidianas de guerra é de uma crueza única, como aponta o crítico:

Quizá por primera vez en la historia de la pintura, la guerra está desprovista de todo brillo, de toda seducción. Es la puesta en escena de una masacre inmundada, no de un espectáculo heroico. En Goya no hay la menor tentación estetizante. Esos cuerpos desmembrados, esas mujeres violadas y esos colgados no son bellos [...] Goya tiene un solo objetivo: mostrar la verdad de la guerra, la violencia humana que se desata en ella y la destrucción de todos los valores de las relaciones en tiempos de paz. (TODOROV, 2011, p. 136)

É a gravura mais visual dentro do relato de Carpentier. A esquadra de embarcações finalmente chega à ilha de Guadalupe, após uma espera de quatro

dias por notícias do conflito em Porto Príncipe. O Exército da República tinha ganhado a batalha. A aparente tranquilidade foi rompida dias depois por novos bombardeios, dessa vez a cargo dos ingleses: “El terror se apoderó de la población, bajo los proyectiles caídos del cielo que a todas horas martillaban al azar, hundiendo techos, atravesando pisos, haciendo volar los tejados [...] antes de rodar con fragores de truenos hacia algo derribable, una columna, una baranda, un hombre”. (CARPENTIER, 1985, p. 137). O relato do ataque à cidade se assemelha à visão do morticínio plasmada nessa gravura por Goya.

As descrições seguintes do escritor elevam ainda mais a vividez desses estragos de guerra. Carpentier descreve os tormentos sofridos pela população da capital em metade das seis páginas do segmento aberto por essa epígrafe goyesca. Sequer os mortos foram poupados: “Cayendo sobre el Cementerio Viejo, las balas habían sacado huesos a la luz, dispersándolos entre lápidas hundidas y cruces arrancadas”. (CARPENTIER, 1985, p. 139).

4.6. Extraña devoción



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 02 mar. 2024.

No centro dessa gravura, um burro carrega um ataúde ou caixão no qual se pode ver um corpo inanimado que, “posiblemente, tal y como apunta Jerusa Vega, sea la beata Mariana de Jesús, por la que el pueblo de Madrid sentía una importante devoción. A su paso los fieles se postran agachando sus cabezas y

reconociendo la importancia de la imagen.”⁴ O estranhamento do título derivaria do fato de o burro acreditar que a multidão estava saudando a sua passagem, não a do féretro. Segundo análise disponibilizada na já referida página dessa gravura (<https://fundaciongoyaenaragon.es>), Goya critica a população que atribui poder e distinção a personagens de pouca relevância. O contexto político é o restabelecimento de antigos privilégios da nobreza e da Igreja por parte de Fernando VII.

A estampa foi interpretada como uma sátira moral sobre a vaidade – e também se especula sobre a imagem do burro, tradicionalmente associado à ignorância, como figura central. Por outro lado, a gravura não constitui “una representación real de un acontecimiento religioso. No hay señal de estandartes, penitentes o algún otro elemento de una procesión que acompañe al cadáver. El asno, unos cuantos circunstantes y los observadores de la izquierda se hallan fuera de este posible contexto” (SAYRE et al. 1988, p. 432).

Em *El siglo de las luces*, é o momento em que os franceses recuperam o poder na ilha de Guadalupe e, “por una prudente medida, la guillotina no había salido del cuarto cerrado con llave donde, ya montada y aceiteada, esperaba a que Monsieur Anse, antiguo verdugo del Tribunal de Rochefort [...] hiciera funcionar el fiel mecanismo inventado por un factor de clavicordios” (CARPENTIER, 1985, p. 146). Chamado ao escritório de Víctor Hugues, Esteban o encontra lendo jornais franceses recém-chegados. Interessado, também os folheia para descobrir, estupefato, sobre uma certa celebração em honra ao “Ser Supremo y, lo que era más desconcertante aún, de la condena del ateísmo como actitud inmoral, y por consiguiente, aristocrática e contrarrevolucionaria. Los ateos, de repente, eran considerados como enemigos de la República”. (CARPENTIER, 1985, p. 147). Esteban reage com risos e é prontamente repreendido por Hugues. Referindo-se em tom devocional a Robespierre, identificado nesse trecho da narrativa pelo apodo de “el incorruptible”, reage ao francês: “Un hombre como El [sic] no puede equivocarse” (CARPENTIER, 1985, p. 148).

No marco dessa modalidade de devoção ao líder revolucionário jacobino, Esteban ainda confronta Hugues quanto ao sarcasmo por ele demonstrado

⁴ Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/extrana-devocion/833#analisis>> Acesso em: 02 mar. 2024.

frente “a las ‘mascaradas salomónicas’ de los masones” (CARPENTIER, 1985, p. 148), mas é solenemente ignorado. Assim como Goya critica o culto cego à religião, Carpentier investe nesse trecho contra a cegueira revolucionária que não percebe as contradições no interior desse processo. O trecho finaliza com a entrada em funcionamento da guilhotina e a decapitação de 30 prisioneiros. Outros tantos seriam fuzilados na mesma noite pela pressa em eliminar os opositores.

4.10. *Con razón o sin ella*



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 02 fev. 2024.

Essa gravura, cuja epígrafe é encontrada na página 257, traz a marca da ambivalência ou do duplo sentido. Nela, dois soldados espanhóis enfrentam três franceses, alinhados como um pelotão de fuzilamento. Um segura uma adaga nas mãos e levanta o rosto com expressão desafiadora. O outro empunha uma lança e nos mira. Ao fundo, uma luta encarniçada de um grupo, talvez para evitar o mesmo destino dos espanhóis: “Goya presenta a los verdugos de espaldas al espectador, con sus rostros ocultos. Es probable que sea una manera de aludir al carácter universal de la violencia, más allá de cualquier aspecto que sirva para identificar a quien la infringe.”⁵

Essa epígrafe abre o quinto capítulo de *El siglo de las luces*. Esteban está de volta à casa de sua prima Sofía, depois de longa ausência pautada pelo esforço em converter-se em um títere revolucionário nas Antilhas, “como un Sir

⁵ Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/con-razon-o-sin-ella/722>>. Acesso em: 04 mar. 2024.

Guillhermo de Mandeville de la Revolución” (CARPENTIER, 1985, p. 265). A leitura da epígrafe, além de explicitar as arbitrariedades da guerra, se relaciona diretamente com o enunciado: se nos deixamos levar pela razão ou pela desrazão, de toda maneira podemos incorrer em infortúnios e atrocidades. Outra interpretação é a ausência de lógica (ou de razão) em buscar o giro revolucionário por meio da crua violência.

4.13. *Así sucedió*



Fonte: <<https://fundaciongoyaenaragon.es>>

Acesso em: 04 mar. 2024.

A última epígrafe reproduzida no romance de Carpentier é catártica para a história concebida pelo escritor. Corresponde à participação de dois personagens centrais – Sofía e Esteban – na grande revolta popular nas ruas de Madri. A gravura trata de um roubo, como descrevem os analistas da Fundação Goya:

En un ambiente oscuro en el que podemos distinguir un arco, que quizá se trate de la sacristía de una iglesia, varios soldados franceses se disponen a huir tras haber robado algunos objetos de valor. Uno de ellos, el que se encuentra en primer término y del que no podemos ver su rostro, lleva consigo una imagen de la Virgen, una cruz procesional y cuatro candelabros. Los ladrones dejan tras de sí a un fraile, posiblemente un franciscano, gravemente herido, que se arrodilla en un gesto de extremo dolor. Parece aferrarse a un puñal que no podemos ver porque está oculto entre sus manos.⁶

A gravura reflete os chamados crimes de guerra, que incluíam saques, roubos em série, estupros e outras violências adotadas historicamente contra

⁶ Disponível em: <<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/asi-sucedio/796>>. Acesso em: 05 mar. 2024.

povos subjugados: “Iglesias, conventos y casas fueron sistemáticamente saqueados el principio de la guerra. Manifiestos hablaban acerca de ‘las salvajadas francesas’, con su ‘inaudita y brutal violación del honor del sexo débil’, ‘la religión profanada, las riquezas de la iglesia pilladas” (SAYRE et al, 1988, p. 308). Carpentier utiliza essa epígrafe de maneira muito pertinente. Além de essa última parte colocar um ponto final na história – tendo ficado pelo caminho Víctor Hugues, Ogé e outros personagens eventuais da trama – é o momento em que Carlos recolhe os despojos da irmã Sofía e do primo Esteban, que submergem e desaparecem na multidão que tomou as ruas de Madri no dia 2 de maio de 1808.

Nesse dia, relata Carpentier no trecho final do romance, Esteban e Sofía se encontravam na biblioteca da casa que ocupavam na capital espanhola, finalmente juntos depois da imersão dele nas tramas da revolução e da contra-revolução, e dela nas idas e vindas ou imobilizações das mulheres do seu tempo. Contrariamente ao mentor das primeiras páginas do romance, que ficou para trás imerso em suas práticas hodiernas, o casal volta ao entusiasmo combativo ao assistir a mobilização popular. Observam pela janela os grupos de populares surgindo maciçamente nas esquinas, conjurando contra os franceses. Sofía quer juntar-se à multidão mas é contida por Esteban. Ela reage: “¡Quédate si quieres! ¡Yo voy! ¿Y vas a pelear por quién? ¡Por los que se echaron a la calle! ¡Hay que hacer algo! ¿Qué? ¡Algo! [...] Luego fue y el estruendo, la turbamulta y el caos de las convulsiones colectivas” (CARPENTIER, 1985, p. 357).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Encontramos nas gravuras de Goya, às quais nos referimos neste artigo, parte de um conjunto de epígrafes utilizadas por Carpentier no romance *El siglo de las luces*, uma clara alegoria sobre o pior que pode resultar de uma guerra. As epígrafes tornam-se importantes na estrutura do romance e dialogam com o contexto da narrativa. No entanto, os acontecimentos históricos de que Carpentier trata em seu romance são anteriores à produção das gravuras goyescas (1810-1815). Assim, pode-se deduzir que as inscrições de Goya dialogam com as teses do autor cubano sobre o impacto e as consequências dos confrontos que convulsionam as sociedades.

Observamos neste estudo que os temas das gravuras de Goya funcionam em diferentes níveis na obra de Carpentier. O significado de uma epígrafe varia dependendo de como a vemos: como uma afirmação convencional que salva o fundo romanesco violento e brutal, ou diretamente relacionada à expressão do desenho goyaesco. As imagens metaforizadas no texto do escritor cubano aumentam o alcance das cenas registradas pelo pintor e gravurista espanhol, estabelecendo um diálogo que desafia o leitor a buscar e ampliar o sentido dessa conexão histórico-estética.

INTERTEXTUALITY IN *EL SIGLO DE LAS LUCES*: DIALOGUES BETWEEN CARPENTIER AND GOYA

The presence of other voices in a novel is a characteristic of the New Historical Novel (NNH), according to Menton (1993). In *El siglo de las luces* (1962), by the Cuban writer Alejo Carpentier, the external voices that are heard promote an important and thought-provoking dialog between literature and the visual arts. The existence of this dialog within a novel arises within the framework of the literary theory of Mikhail Bakhtin, who uses the terms dialogism and ambivalence to deal with the layers that overlap in the making of a literary work. This dialogic process in the novel can be read from the point of view of intertextuality, a term proposed by Julia Kristeva (1981). The most powerful intertextuality in this novel is the one that Carpentier establishes with a series of engravings by Goya, *Los desastres de la guerra* (1810-1815). The writer takes from the artist the written dimension of his engravings, using them throughout the narrative to make an imaginary counterpoint with the contexts and situations experienced by the characters.

Keywords: Intertextuality. *El siglo de las luces*. Carpentier. Goya.

REFERÊNCIAS

- AÍNSA, Fernando. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latinoamericana. **Cuadernos Americanos**. v. 4 n. 28. p. 13-31. Madrid, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BATICLE, Jeannine. Goya y el ámbito francés I final del Antiguo Régimen. In: MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). **Goya y el espíritu de la Ilustración**. Madrid: El Viso, 1988. pp. 55-72.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. São Paulo: Editora Imaginario, 1998.
- BRAND, Isabel. 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. **Presente y Pasado**, año 2, nº 21, Enero-Junio 2006, p. 119-137.
- CARPENTIER, Alejo. **El siglo de las luces**. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1985.
- CARRETER, Fernando Lázaro. **Cómo se comenta un texto literario**. México: Publicaciones Cultural, 1994.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAITH, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2014, p. 161-193.
- FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana**. México: Joaquín Mortiz, 1972.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cien años de soledad**. Barcelona: Mondadori, 1999.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: la literatura en segundo grado**. Madrid: Taurus, 1989.
- GOMBRICH, Ernest Hans. **La Historia del Arte**. Mexico: Editorial Diana, 1999.
- GONÇAL, Mayos. **La Ilustración**. Barcelona: Editorial UOC, 2007.
- HARSS, Luis. **Los Nuestros**. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1977.
- ITURROSPE, Gorka L. *de Munain*. **Los Caprichos de Goya: Estampas y textos contra el sueño de la razón**. *Revista Sans Soleil*, nº. 2, 2010, p.79-108.
- KRISTEVA, Julia. **Semiotica 1**. Traducción José Martín. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.

LEANTE, César. Confesiones sencillas de un escritor barroco. *In*: ARIAS, Salvador (Org.). **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. La Habana, Casa de las Américas, 1975, p. 57-70.

LICH, Fred. El moralismo del arte de Goya en el contexto de su época. *In*: MENA MARQUÉS, *Manuela B.* (ed.). **Goya y el espíritu de la Ilustración**. Madrid: El Viso, 1988, p. 89-98.

MARTÍN-ARTAJO, Rafael; DE LA CANCELA, Rosario; GUTIERREZ, Francisco. **La época barroca y el siglo de las luces**. Madrid: Santillana. 1992.

MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). **Goya y el espíritu de la Ilustración**. Madrid: El Viso, 1988.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992**. México DF, Fondo de Cultura Económica - FCE, 1993.

ORTEGA Y GASSET, José. **Goya**. 3ª ed. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1982.

QUINTERO TOBÓN, Carlos Andrés. La pintura y la explosión de los ideales en El Siglo de las Luces de Alejo Carpentier. **Estudios de Teoría Literaria**. Revista digital: artes, letras y humanidades, vol. 8, n° 17, Noviembre de 2019, p. 230-243.

REDÓN, Pedro Antonio. El ideario revolucionario: un intersticio entre *El siglo de las luces* y el claro-oscuro de la revolución. **Revista Co-herencia**, v.5, n.9. Medellín, July/Dec. 2008, p. 81-94.

RODRÍGUEZ, Alexis M. La técnica narrativa de Alejo Carpentier. *In*: ARIAS, Salvador. **Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier**. Habana, Casa de las Américas, 1975. p. 239-276.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAYRE, Eleanor; VEGA, Jerusa; STEPANEK, Stephanie. Goya: Notas a los dibujos y estampas. *In*: MENA MARQUÉS, *Manuela B.* (ed.). **Goya y el espíritu de la Ilustración**. Madrid: El Viso, 1988. p. 111-135.

STEINER, Wendy. La analogía entre la pintura y la literatura. *In*: **Literatura y pintura**. Antonio Monegal (org.). Madrid: Arco Libros, 2000.

TODOROV, Tzvetan. **Goya: A la sombra de las luces**. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2011.