

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“DOS CONFIGURACIONES DE LA CIUDAD DE LA HABANA EN DOS TEXTOS:
EL ENSAYO “LA CIUDAD DE LAS COLUMNAS” DE ALEJO CARPENTIER-
PAOLO GASPARINI Y LA NOVELA *ESTHER EN ALGUNA PARTE O EL ROMANCE
DE LINO Y LARRY PO* DE ELISEO ALBERTO DE DIEGO”

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

PATRICIA ELENA GONZÁLEZ KARG DE JUAMBELZ

DIRECTORA DOCTORA GLORIA MARÍA PRADO GARDUÑO

LECTORAS: DOCTORA YOLANDA LUZ MARÍA MEDINA HARO

DOCTORA DORA GEORGINA SALMAN ROCHA

Ciudad de México

2019

Esta historia sobre La Habana comenzó contigo Olga de Juambelz y Horcasitas. Tus viajes se convirtieron en leyendas, tus relatos de vida en ficciones, y tus personajes preferidos en personajes literarios.

Con Patricio descubrí el arte y la cultura, y re-descubrí a José Antonio Méndez que tanto le gustaba a mi papá, en ese templo de la música, que es El Gato Tuerto.

Contigo Olga, [y con Marina en camino] la recorrimos de la mano, de la avalancha metafórica de Carpentier, del ojo y la lente de Paolo Gasparini y con la escritura de la nostalgia de Eliseo Alberto de Diego .

Índice

Introducción	10
Capítulo 1: Marco Teórico	17
1.1. Propuestas sobre texto y escritura en dos obras de Paul Ricoeur: <i>Freud :una interpretación de la cultura</i> , y “La triple mimesis” en <i>Tiempo y Narración I</i>	17
1.2. Transtextualidad según Gerard Genette en <i>Palimpsestos</i>	20
1.3. Ensayo y novela.	24
1.3.1. El ensayo.	22
1.3.2. La novela.....	30
1.4. <i>El espacio en la ficción</i> : Luz Aurora Pimentel.....	34
1.5. Lugares y <i>Los no lugares. Espacios del anonimato</i> de Marc Augé.	38
1.6. Diferentes comprensiones de ciudad de acuerdo a distintos enfoques: “referente” y “referido”: Noé Jitrik. “Ciudad extratextual y textual” según Luz Aurora Pimentel, y “Referente global imaginario” de Greimas citado por Pimentel.	44
1.7. Algunas notas sobre la fotografía: Barthes, Sontag y Benjamin.	50
Capítulo 2: La literatura cubana como configuración de la ciudad textual, La Habana.	58
2.1. La ciudad criolla: la novela <i>Cecilia Valdés</i> de Cirilo Villaverde (1839), y otros textos fundacionales.....	60
2.2. La ciudad impura: la mujer como protagonista en las novelas <i>Las honradas</i> (1918) y <i>Las impuras</i> (1919) de Miguel de Carrión.....	62
2.3. El “tercer estilo” de Alejo Carpentier. La ciudad monumental.....	65
2.4. La ciudad secreta: <i>Paradiso</i> , de José Lezama Lima, y el grupo Orígenes.	70
2.5. La ciudad dislocada: Guillermo Cabrera Infante y sus <i>Tres tristes tigres</i> , Virgilio Piñera, y otros autores.	76
2.6. La ciudad revisitada: Severo Sarduy, y Reinaldo Arenas	85

Capítulo 3: La ciudad de La Habana en algunas obras de Alejo Carpentier y Eliseo Alberto ..95	
3.1. La ciudad de La Habana en textos de Alejo Carpentier	95
3.1.1. <i>Concierto barroco</i> (1974).	95
3.1.2. <i>El siglo de las luces</i> (1963).	96
3.1.3. <i>El acoso</i> (1956).	98
3.1.4. <i>La consagración de la primavera</i> (1978).	100
3.1.5. <i>El amor a la ciudad</i> (1996).	103
3.2. La ciudad de La Habana en textos de Eliseo Alberto	107
3.2.1. <i>Informe contra mí mismo</i> (1978).	108
3.2.2. <i>Caracol Beach</i> (1998).	111
3.2.3. <i>La fábula de José</i> (2000).	113
3.2.4. <i>El retablo del conde Eros</i> (2008).	115
3.2.5. <i>Dos Cubalibres</i> (2006).	118
Capítulo 4: Análisis literario y aproximación hermenéutica al ensayo de Alejo Carpentier-Paolo Gasparini y la novela de Eliseo Alberto de Diego.	125
4.1. El ensayo “La ciudad de las columnas” de Alejo Carpentier, con fotografías de Paolo Gasparini	126
4.1.1. Estructura	127
4.1.2. Configuración y Lenguaje.....	137
4.1.3. Ensayo y algunos apuntes sobre las fotografías.....	144
4.1.4 La biblia de papel y la biblia de piedra	149
4.1.5. Dialogo entre el texto de Alejo Carpentier y las fotografías Paolo Gasparini.	154
4.2. La novela de Eliseo Alberto <i>Esther en alguna parte ó el romance de Lino y Larry Po</i> (2005).....	168
4.2.1 Estructura externa	170
4.2.2. Punto de vista de los narradores y personajes.....	173
4.2.3.Secuencia narrativa	178
4.2.4. La intertextualidad, la metatextualidad, referencias y soportes simbólicos.....	191

Conclusiones	197
Bibliografía	208
Anexos	222
<p>Puntos de la ciudad textual en el recorrido de los personajes en el orden de texto.</p> <p>El recorrido de los personajes de <i>Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po</i> sobre un mapa de la ciudad de La Habana referida en el texto.</p>	
Entrevista a Paolo Gasparini con fotografías del texto editado en Italia <i>La città delle colonne.</i>	
<i>La casa está en la calle</i>	230
Biobibliografías de autores	244
Adenda sobre Arroyo Naranjo	266
Edición facsimilar de la revista <i>Orígenes</i> número 35 de 1954	270

Abierta, como la poesía, a un espacio cada vez más metafórico, más reticente a la inocencia del lenguaje 'natural', la ciudad va a tratar de imaginarse a sí misma en tanto que lugar humano, va a instaurar en su cuerpo recorridos fáciles, orientados, va a tratar de ser, a pesar de todo, legible.

Severo Sarduy

Pues la Fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.

Roland Barthes

Introducción

El objeto de esta investigación es realizar un análisis literario y una aproximación hermenéutica a dos textos: el ensayo “La ciudad de las columnas” de Alejo Carpentier, acompañado con fotografías de Paolo Gasparini, y la novela de Eliseo Alberto de Diego *Esther en alguna parte* o *El romance de Lino y Larry Po*.

Las obras escogidas de dos autores cubanos y un fotógrafo ítalo-venezolano configuran una ciudad literaria y artística cuyo referente extratextual es la Ciudad de La Habana.

Ni la historia de la arquitectura ni la descripción estilística de un edificio tendrán el poder evocador de la imagen creada por la literatura. El espacio habitado, así como lo descrito y representado en las obras escogidas son parte ineludible de la configuración de una ciudad referida y de las historias e imágenes que en ellas se incluyen.

Alejo Carpentier y Paolo Gasparini configuran “La ciudad de las columnas” que ha pasado a ser una definición artística sinecdótica de la Ciudad de La Habana; y la novela de Eliseo Alberto de Diego configura una ciudad literaria cargada de nostalgia y vivencias, cuyo referente es La Habana referida, a lo largo de un periodo de cincuenta años de intensos cambios sociales y políticos que rodean la vida de dos personajes comunes que “transitan a la orilla de la epopeya”.

¿Por qué elegí un ensayo con fotografías, y una novela? ¿Por qué la elección de diversos géneros?, ¿Por qué escritores cubanos? Mi elección es la ciudad de La Habana, y no es aleatoria, es literaria, arquitectónica, y fotográfica.

Empiezo como se hace con un ensayo, en primera persona, porque quiero entablar un diálogo con ustedes mis lectores, porque el ensayo tiene un carácter dialógico, porque el lazo que une al ensayista y al lector es un diálogo íntimo. Porque en La Habana, como en el ensayo, fondo y forma son inseparables, y la reflexión es la experiencia vital del ensayista, el ensayista interpreta lo que ya existe.

Quiero recorrer La Habana, fascinante, hermosa, decadente (¿demasiados adjetivos, epítetos heroicos?), y cuando digo todo esto estoy juzgando: el juicio es un valor en el ensayo; mi acervo

cultural y mi bagaje me acompañan, así como todo lo visto y vivido. Mi percepción es subjetiva, y la realidad que percibo no es necesariamente “la verdad”, y por lo mismo quiero recorrer la ciudad de La Habana de la mano de un ensayista-poeta, un novelista-exiliado, y un fotógrafo-viajero.

Para el desarrollo de mi investigación acudí a un marco teórico relacionado en primer lugar con la comprensión de textos, tal como plantea Paul Ricoeur en *Tiempo y narración I*. El acto configurador (Mímesis II) es el que crea la composición poética e instituye la literaturidad de la obra literaria. Es la mediación entre la prefiguración del mundo del autor (Mímesis I) y la refiguración operada por la lectura de los textos (Mímesis III). En este proceso de la “la triple mimesis”, el centro del presente trabajo será Mímesis II.

Otra parte del marco teórico está constituido por el texto de Emma Álvarez-Tabío, *La invención de La Habana*, y las propuestas de Luz Aurora Pimentel en *El espacio en la ficción*. Asimismo la obra de Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato*, me permitió dar cuenta de la configuración ficcional cuyo referente es la Ciudad de La Habana.

Debido a que en el ensayo de Alejo Carpentier “La ciudad de las columnas”, la fotografía tiene un lugar, acudí a algunos conceptos de Roland Barthes en *La cámara lúcida* acerca de la fotografía, al que añadí las aportaciones que en este campo realizan Susan Sontag y Walter Benjamin.

A lo anterior hube de sumar el tratamiento que hace Noé Jitrik en *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, acerca del referente extratextual y el referido intratextual.

En lo que concierne a la estructura de la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto, me resultaron reveladores y de pertinente aplicación los presupuestos que Gerard Genette plantea en su obra *Palimpsestos*, especialmente el de la transtextualidad, o ‘trascendencia textual del texto’ como, ‘todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos’.

Con respecto a la metodología para abordar la novela de Eliseo Alberto *Esther en alguna parte...* me acogí al proceder hermenéutico como filosofía reflexiva de Paul Ricoeur, sistematizado por Gloria Prado, en su libro *Creación, recepción y efecto*.

Dicha aproximación incluye cinco niveles que fundamentalmente son:

Primer nivel. Lectura y análisis del texto. El análisis estructural (no estructuralista) y/o léxico, fonético, gramatical, retórico, semántico o semiótico, no necesariamente todos estos, del texto literal o manifiesto, y el tipo de análisis que el texto exija.

Segundo nivel. Interpretación o exégesis. La interpretación o exégesis de lo que se dice de manera implícita o evocada, en el texto latente. Mi objetivo es descubrir, a través de los contenidos explícitos, los implícitos.

Tercer nivel. Reflexión hermenéutica El siguiente paso será la reflexión propiamente hermenéutica en torno a la interpretación realizada, tomando en cuenta tanto el texto manifiesto como el texto latente, y poner en tela de juicio tal interpretación por medio de la reflexión.

Cuarto nivel. Apropiación de la reflexión La apropiación de la reflexión, es decir, asumir y validar la reflexión propia sobre la interpretación realizada y lo interpretado, todo ello dirigido al texto manifiesto, al contenido latente, a la exégesis o interpretación y a la propia reflexión, y con ello, alcanzar una comprensión.

Quinto nivel. Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia. ¿Por qué interpreté como interpreté?

En el Capítulo 1 me propuse estudiar y desplegar el marco teórico por el que se encamina el presente trabajo de investigación.

En *Freud: una interpretación de la cultura*, Ricoeur analizó el concepto de interpretación a la luz de una tradición procedente de la exégesis bíblica, donde la hermenéutica es la ciencia de las reglas de la exégesis como la interpretación particular de un texto. Esta tradición ofrece, según Ricoeur, un punto de partida para establecer el concepto de interpretación mas no regulada como ocurre en la Teología, el Derecho y otras disciplinas que se inscriben en la hermenéutica dado que la noción de texto rebasa la de escritura. “Esta noción de ‘texto’-liberada así de la ‘escritura’- es interesante: Freud recurre a ella a menudo cuando compara el trabajo del análisis con la traducción de una lengua a otra; el relato del sueño es un texto ininteligible, que el análisis sustituye por otro texto más inteligible. Comprender es hacer esa sustitución” (26).

Más adelante, Ricoeur comenta que Freud se sitúa en una de las corrientes exegéticas tradicionales ya que “con él no es sólo ‘escritura’ lo que se ofrece a la interpretación, sino todo conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar; así, pues, tanto un sueño, un síntoma neurótico, como un rito, un mito, una obra de arte o una creencia” (27).

En *Palimpsestos*, Gerard Genette me ofreció la posibilidad de analizar la transtextualidad en la novela *Esther en alguna parte*.

El ensayo *Entre el paraíso y el infierno* y *Pensar el ensayo*, de Liliana Weinberg, *Teoría del ensayo*, de José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo* y “Ensayo sobre el ensayo”, de Eduardo Nicol, me proporcionaron la plataforma teórica para referirme al ensayo como género de discurso.

Mijail Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, así como Óscar Tacca en *Las voces de la novela*, constituyeron la base para la comprensión de este género literario novela.

Luz Aurora Pimentel, en el ya citado texto *El espacio en la ficción*, introduce a un nuevo espacio el espacio diegético individualizado, en este caso aplicado a la Ciudad de La Habana, configurada artísticamente en los textos estudiados. Si nombrar es importante, como lo afirma Luz Aurora Pimentel, la “ciudad extratextual y textual” es una clasificación pertinente para nombrar a esa ciudad de La Habana, que no es sólo la de la novela, ni siquiera la del ensayo. La Habana, un nombre: “referente” y “referido” en la terminología de Noé Jitrik; y “referente global imaginario” de Greimas (en Pimentel), son las denominaciones diversas que le podríamos atribuir, sin que esta nomenclatura sea exhaustiva, simple y sencillamente estamos nombrando.

Los no lugares. Espacios del anonimato, texto de Marc Augé, refiere a esos lugares que no existían en el pasado, y que hoy son lugares de paso, como la sala de espera en un aeropuerto, el tren, el metro, sin verdadera personalidad e identidad a pesar de la firma de su autor, el arquitecto o el constructor. Marc Augé, como antropólogo y etnólogo, enfatiza su trabajo sobre estos lugares de paso que son “no lugares”. En el caso del malecón de La Habana, de acuerdo con la clasificación de Augé, un “no lugar”, se convirtió en un lugar ya que es un punto de reunión de los habitantes de la ciudad de La Habana.

Los conceptos sobre la fotografía son otro apoyo de este trabajo de investigación, debido a que así se requieren para mostrar esa diversa forma de escritura: “escritura de luz”. Tales conceptos en esta tesis son Roland Barthes en *La cámara lúcida*, Susan Sontag con *La fotografía* y Walter Benjamin con *Apuntes sobre la fotografía*.

La invención de la Habana, de Emma Álvarez-Tabío, se aborda en el Capítulo 2. El valor de este texto es que a través del recorrido por cada “invención” como sinónimo de ficcionalización de la ciudad de La Habana en sus textos fundacionales, nos lleva de la mano por su literatura, historia y arquitectura. La ciudad de La Habana configurada en los textos va ligada a un momento histórico determinado, y cada “invención” nos muestra el contexto en donde nace y se manifiesta la literatura cubana.

En el Capítulo 3 se aborda la importancia de la ciudad de La Habana en algunas obras de Alejo Carpentier y Eliseo Alberto de Diego.

De Alejo Carpentier *Concierto barroco*, *El siglo de las luces*, *El acoso*, *La consagración de la primavera*, *El amor a la ciudad*.

De Eliseo Alberto: *informe contra mí mismo*, *Caracol Beach*, *La fábula de José*, *El retablo del Conde Eros*, *Dos Cubalibres*.

El Capítulo 4 se cifra en el análisis literario y la aproximación hermenéutica a las obras objeto de esta investigación: el ensayo “La ciudad de las columnas”, de Alejo Carpentier, con fotografías de Paolo Gasparini, y la novela de Eliseo Alberto *Esther en alguna parte*. Dentro de los anexos se incluye la entrevista con el fotógrafo Paolo Gasparini, quien es el único sobreviviente de ese binomio que es “La ciudad de las columnas”. También se incluyen la semblanza de Virgilio Piñera, inspiración y modelo dramático en la novela de Eliseo Alberto, el recorrido de los personajes de *Esther en alguna parte* sobre el mapa de la ciudad de La Habana: lugares en el orden de aparición en la novela y recorridos sobre un mapa de 1951 de la ciudad de La Habana. El objeto de este recorrido es mostrar cómo un “texto que propone modelos-reflejo tiende a estar inscrito en espacios ‘reconocibles’ con un alto grado de referencialidad (Pimentel 10).

Así mismo en los anexos se encuentran los datos biobibliográficos de los autores mencionados y referidos en la novela, una adenda sobre el pueblo de Arroyo Naranjo, referente y referido en la novela, así como un facsimilar de la revista *Orígenes*, “talismán” del personaje Lino Catalá.

Capítulo 1: Marco Teórico

Como se adelantó en la introducción, el marco teórico de la presente investigación está constituido por conceptos y propuestas de hermenéutica reflexiva de Paul Ricoeur.

También se usarán los planteamientos que Gerard Genette elabora en *Palimpsestos*, en donde brinda una definición de transtextualidad, misma que será muy pertinente para el análisis y la aproximación hermenéutica a los dos textos en estudio que constituyen el objeto de mi investigación.

Así mismo acudí a propuestas de Luz Aurora Pimentel en las que define el espacio de la ficción, y al abordar la ciudad lo hace enfocándola desde dos perspectivas: la ciudad real que ella denomina extratextual y la textual que es la configurada por la ficción. Pimentel señala que “la insistencia obsesiva en los nombres de calles y monumentos constituye una invitación tácita al lector para que salga del texto, una invitación a que se construya aquel ‘referente global imaginario’ del que ha hablado Greimas” (*El espacio* 191).

Marc Augé, por su parte, divide los lugares en dos categorías: lugares y “los no lugares”, división que he tomado en cuenta para aprehender La Habana extratextual a partir de la ciudad textual. De manera semejante, lo he hecho con diferentes comprensiones de ciudad: la ciudad “referente” y la ciudad “referido”, tal como lo propone Noé Jitrick.

1.1. Texto y escritura en *Freud : una interpretación de la cultura, La metáfora viva* y “La triple mimesis” en *Tiempo y narración 1* de Paul Ricoeur

En *Freud: una interpretación de la cultura* (1999), Ricoeur explora en la tradición de la exégesis bíblica: “no es sólo ‘escritura’ lo que se ofrece a la interpretación, sino todo conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar”, así apela a Freud, que propone una noción más amplia de “‘texto’-liberada así de la ‘escritura’-” con los sueños, ritos, mitos, etcétera (26-27).

En *La metáfora viva* (1975) se encuentra esta afirmación con la que abre un espectro más amplio. La escritura no es el único rasgo distintivo de la textualidad.

Por texto, no entiendo solo ni principalmente la escritura, aunque esta plantea por sí misma problemas originales que interesan directamente a la referencia; entiendo, prioritariamente, la producción del discurso como una obra. Con la obra, como la palabra indica, nuevas categorías, esencialmente prácticas, surgen en el campo del discurso, categorías de la producción y del trabajo. (291)

Basándome en la noción de texto ampliado que explora Ricoeur específicamente en *Freud: una interpretación de la cultura* y *La metáfora viva*, trabajaré con las dos obras y las fotografías seleccionadas para esta tesis.

Será relevante en la teoría narrativa de Ricoeur el énfasis puesto en la configuración del tiempo de la trama narrativa (Mímesis II), refigurado por la operación de la lectura de los textos (Mímesis III), y la posibilidad de la prefiguración del mundo del autor (Mímesis I).

Ricoeur afirma que la semiótica del texto, como ciencia del texto, “puede establecerse en la sola abstracción de Mímesis II” y tener en cuenta solo las leyes internas de la obra literaria. Sin embargo, “la metáfora requiere un tratamiento hermenéutico y no un mero análisis retórico o semántico” (*La metáfora viva* 297-298).

Incumbe a la hermenéutica, agrega Ricoeur, “reconstruir el conjunto de las operaciones por los que una obra se levanta sobre el fondo opaco del vivir” (*Tiempo y narración I* 114), y no se limita, sostiene el autor, a colocar Mímesis II entre Mímesis I y III. En esencia, su característica será su función de mediadora.

En su propuesta hermenéutica de aproximación al texto literario en *Creación, recepción y efecto* (1992), Gloria Prado señala que el texto se presenta como un enigma por descifrar, en el que participan de un mismo acto creador el autor del texto y el receptor.

Estará en mi competencia abordar el texto desde una perspectiva hermenéutica. Es decir, realizar la interpretación al buscar espacios de indeterminación y vacíos, abordar la polisemia del

texto y elaborar juicios críticos de mi interpretación, pero siempre anclada en el texto. De esta forma se efectuará el movimiento en espiral o rizo hermenéutico, con el cual transitaré de Mímesis I a Mímesis III, para actualizar la configuración textual (20). En el mundo configurado por el autor se expresará “el significado de la realidad del portador” (25), siendo la hermenéutica aquello que lo posibilita a través del acto exegético, con el objetivo de “pasar del saber al comprender y del comprender al autocomprenderse” (37).

Del trabajo de Prado en *Creación, recepción y efecto*, tomaré prestados los conceptos de Ingarden, citados por ella, en donde define la obra de arte literaria: “un objeto puramente 'intencional' o 'imaginacional' cuya fuente de existencia son los actos creativos del autor pero a la vez tiene cierta base óptica, un fundamento físico” (22). Sin embargo, como señala Prado, Ingarden no toca directamente la naturaleza del lenguaje poético y el de su referencialidad, lo que Ricoeur sí hace, según la autora, “un imperativo ineludible abordar estas dos dimensiones de la obra literaria” (24). Esto me lleva a subrayar “que el lenguaje por lo que crea, por las nuevas configuraciones que expresan el significado de la realidad del portador, y por medio de ellas se introducen nuevas formas de ser en el mundo” (25).

He defendido continuamente en los últimos años que lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios. En *La metáfora viva* he sostenido que la poesía, por su *mythos*, *re-describe* el mundo. De igual modo, diré en esta obra (*Tiempo y narración I*) que el hacer narrativo resignifica el mundo en su dimensión temporal, en la medida que narrar, recitar, es rehacer la acción según la invitación del poema. (153)

Según Gloria Prado, cuando Ricoeur señala “que por texto entiende 'la producción del discurso como una obra'" (27), se refiere a la pertenencia a diferentes géneros de discurso. El ensayo "La ciudad de las columnas" de Alejo Carpentier; las fotografías de Paolo Gasparini, y la novela *Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po*, de Eliseo Alberto, por ejemplo, nos despliegan la forma singular de cada creador, al redescibir la realidad, “a partir de su doble

referencialidad: la referencia literal y la de segundo grado, que es la propiamente poética [o literaria]”(30).

Mi tarea estará en “interpretar, o reconstruir”, a partir de lo que las obras sugieren por un lado y por la otra de sus “prejuicios’, o juicios previos, como Gadamer indica, o precomprensión, como lo llama Ricoeur. En una palabra, mediante la triple mimesis puesta en acción”, según Prado (31).

Recapitulo la síntesis de la “Triple mimesis” de Ricoeur en *Creación, recepción y efecto*: Mimesis I: prefiguración del autor, constituida por todos los sistemas de sentido dominantes: sociales, políticos, económicos, religiosos, artísticos, culturales en una palabra; la historia personal, la literatura precedente y el momento histórico desde el que vive aun cuando la diégesis ocurra en otros. Mimesis II: configuración, la obra misma; y Mimesis III: la refiguración que hace el receptor quien parte de su propia prefiguración o mimesis. (176)

Como sostiene Gloria Prado en *Creación, recepción y efecto*: “la aproximación al texto literario no se reduce a un análisis sólo formal o estructural, sino que incide ambiciosamente en otros niveles a los que apunta el discurso mismo, como son la interpretación de los hechos o acciones, de las condiciones del contexto..., es decir a su referencialidad” (180).

Prefiguración, configuración, y refiguración son las palabras claves para acercarnos a *La Ciudad de las columnas*, escrita, descrita y fotografiada, y a la búsqueda de esa metáfora llamada *Esther en alguna parte* que todos los cubanos llevan dentro.

1.2. Transtextualidad en la obra *Palimpsestos*, de Gerard Genette

Gerard Genette reformula el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva. Esta lingüista había acuñado dicho concepto en su artículo “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” (1967), publicado en la revista francesa *Critique*.

Por su parte, Genette explica la transtextualidad o "trascendencia textual del texto", como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos": “La transtextualidad

sobrepasa ahora e incluye la architextualidad y algunos tipos más de relaciones transtextuales, de las que sólo una nos ocupará directamente aquí...Hoy (1981) me parece percibir cinco tipos de relaciones transtextuales ” (*Palimpsestos* 9-10).

“El primero ha sido explorado desde hace algunos años por Julia Kristeva con el nombre de intertextualidad ,y esta denominación nos sirvió de base para nuestro paradigma terminológico” (10). Genette la define como la “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro”, sus formas más frecuentes son: la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); el plagio (en Lautremont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal: la alusión, es decir un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptibles de otro modo.

El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.

“El tercer tipo de trascendencia textual, que llamo metatextualidad, es la relación -generalmente denominada «comentario» - que une un texto que habla de él sin citarlo- (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo. [...] La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (13).

El cuarto tipo, la transtextualidad, es lo que Gerard Genette “rebautiza” como hipertextualidad: “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto), y como ejemplos simples estarán *La Eneida* y el *Ulysses*, que en grados distintos, son dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *la Odisea*”. Es de este tipo de transtextualidad

en el que profundizará con la advertencia de que no hay clases estancas. Su enfoque está en la hipertextualidad en su aspecto más definido citado anteriormente, “declarada de una manera más o menos oficial” (19).

El quinto tipo, el más abstracto y el más implícito, es la architextualidad. En un estudio previo a *Palimpsestos*, Genette explicó que el interés de la poética literaria no es el texto singular, sino el architexto, o la architextualidad del texto que se equipara al estudio de la literariedad de la literatura.

En la novela *Esther en alguna parte* y en el ensayo de Alejo Carpentier se encuentran ejemplos de lo que Gerard Genette designa como transtextualidad: epígrafes, citas, alusiones, letras de canciones, un diario, el cuaderno de tapas rojas, dichos populares, nombres, la revista *Orígenes*, diálogos de Virgilio, el *Granma*, el lenguaje cubano, cursivas, citas entrecomilladas, comillas francesas, etcétera.

Al abrir la novela *Esther en alguna parte*, me encuentro que el título contiene una suerte de subtítulo: *o el romance de Lino y Larry Po*. ¿Para qué? ¿Para que yo elija alguno? ¿Es acaso un acertijo? Es aquí en donde empieza el camino de la transtextualidad.

En la primera página aparece la dedicatoria del autor para su madre, hermanos e hija; más abajo, un fragmento de un poema de su padre, el poeta Eliseo Diego. Y al pasar la página una lista de personajes, como si fuera una obra de teatro, no en orden de aparición sino por orden alfabético. Aquí empieza el primer acto con un epígrafe, la línea de una obra de Virgilio Piñera. No es casualidad que el texto se divida en dos actos y un epílogo (que contiene la página 46 del Cuaderno de tapas rojas), todos con epígrafes de Virgilio.

En esta introducción a la novela encuentro lo que Genette llama paratexto. Me adelanto a utilizar la palabra 'novela', que el mismo autor utilizará dentro del espacio diegético de la misma.

A continuación presento algunos ejemplos de *Esther en alguna parte*, autoría de Eliseo Alberto de Diego (las cursivas son de los textos):

a. “Este cuaderno de tapas rojas es el expediente de mi demencia. Aquí registro datos precisos de los amores para no olvidar de quién he sido” (25).

b. "...decía Maruja entre estrofas de boleros sumisos. *Ódiame por piedad yo te lo pido... Dame más. Dame duro, que me duela. Ódiame sin medida ni clemencia... Odio quiero más que indiferencia porque el rencor hiere menos que el olvido*" (22).

c. "Déjame leerte algo que escribí en mi cuaderno... *Yo soy en verdad Arístides Antúnez, un actor sin suerte, extra de la televisión, Don Juan de pura sangre, viejo verde y cursi. Nací y crecí en el pueblo de Arroyo Naranjo, allá en las afueras de La Habana*" (27).

d. "*Un día hubo una fiesta aquí en la prisión, la orquesta de los presos empezó a tocar, tocaron rock and roll y todo se animó...*" (29).

e. "*Perdóname conciencia, querida amiga mía...*" (31).

f. "*...la muchacha de trenzas leía ahora la revista Bohemia*" (36).

g. "Por cierto hablando de inodoros... *Los inodoros antiguos son más altos que los modernos. La tendencia en los fabricantes de inodoros es que cada vez sean más bajos. Un día*" (42).

h. "Larry leyó en voz alta un poema de Eliseo Diego: 'El gato mira con sus ojos de oro, pero no dice nada/ El perro en cambio aúlla incansable/La muerte acaricia al gato y le concede siete dones/ Al perro lo enloquece con un gesto'" (122).

i. "Como un peregrino de Santiago" (106).

j. Los cuadros de René Portocarrero, José María Mijares, Víctor Manuel [cuadros que estaban en casa de Piñera]... algunas ediciones de la imprenta Úcar y García ... *Por los extraños pueblos de Eliseo Diego, Las miradas perdidas de Fina García Marruz...* Desde el óvalo de un pequeño marco, lo observaba el rostro de águila de Virgilio Piñera, en un retrato recortado de alguna revista (108).

k. "*Cuaderno Nota a pie de página: A la media noche, luego de consumadas las calistenias del amor, le dije que iba por unos cigarros y nunca regresé*" (126).

l. "Palacio de la Bulla" (123).

m. "Soy Ismael. Perdónenme esta irrupción, pocas páginas antes de que termine la novela" (171).

1.3. Ensayo y Novela

1.3.1. El ensayo

¿Por qué llamó Alfonso Reyes al ensayo el “centauro de los géneros”?

“[Este] centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos sino a la curva abierta, al proceso en marcha, al etcétera contado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía” (Reyes 403).

Alfonso Reyes utilizó la metáfora del centauro para definir este género. Como se sabe, en la mitología griega el centauro es una criatura con cabeza, brazos y torso de humano, y con cuerpo y patas de caballo. Así representaba la hibridez del género que asume elementos propios de otros y se concreta en un texto *sui generis* con identidad propia.

El centauro simboliza la posibilidad de enlace y de síntesis de mundos diversos; simboliza el vínculo entre tradición y creación; simboliza por lo tanto la posibilidad de renovación sin ruptura y de encuentro de lo nuevo siempre a partir de lo clásico. Si el ensayo es el centauro de los géneros cumple todas estas condiciones y, a su vez, las despliega en su propio quehacer: deja su lugar marginal o ancilar, para convertirse en centro y clave de toda la dinámica cultural, en herramienta de intervención cultural. (Weinberg, *Pensar el ensayo* 86)

Al analizar este concepto de Reyes, el escritor Gabriel Zaid señala que “un ensayo no es un informe de investigaciones realizadas en el laboratorio: es el laboratorio mismo, donde se ensaya la vida en un texto, donde se despliega la imaginación, creatividad, experimentación, sentido crítico, del autor” (Zaid, “La carretilla alfonsina”).

En opinión de Aldous Huxley, uno de los artífices del género, “el ensayo es un artificio literario que sirve para hablar de casi todo diciéndolo casi todo”. El ensayo no es artificial o ficticio, no es pura literatura como la novela. Con el casi de la definición se puede tratar cualquier tema, pero no un tema cualquiera, y del tema, el ensayista no tiene la libertad de tratar todo. El ensayo se encuentra entre la pura literatura y la pura filosofía. Un híbrido que tiene un compromiso con

la verdad. "Porque el artificio es literario, pero el producto no es artificial o ficticio, no es pura literatura como la novela". El ensayo es un género y un artificio, y siempre debe haber o debería una consonancia entre forma y fondo de un género y el carácter de los lectores. Nicol explica que el género delimita el campo de sus lectores, dirigido a "la generalidad de los cultos", y a éstos corresponde "la generalidad de los temas" en estilo de ensayo, y la generalidad en el estilo mismo del tratamiento. Nicol agrega que la lectura de un ensayo no requiere especialización alguna, indistintamente de la especialidad del lector. Fondo y forma son inseparables en el ensayo que tiene su propio *ethos*, y éste existe cuando hay norma (Nicol 211-212). Continúa:

[Una] sonata no es lo mismo que una sonatina, una sinfonía lo mismo que *eine kleine Nachtmusik*. ...el compositor no puede incluir en ella el registro de valores musicales que caben en una pieza mayor. El género limita formalmente el contenido de la expresión. También condiciona el estilo. Las piezas menores acogen más propiciamente las cualidades exquisitas, refinadas, afiligranadas. (219)

Fue Montaigne quien acuñó el término *essais* para denominar sus libros, pero el ensayo con otros nombres ya estaba presente en la Antigüedad entre los escritores griegos y latinos. Los orígenes del ensayo deben comenzar con Montaigne, sus *essais* muestran esa voluntad de ensayarse, de poner en primer plano el "yo" en su creación artística: "Si mi alma pudiera tomar pie, no me sentaría, me resolvería; mas constantemente se mantiene en prueba y aprendizaje" (*Ensayos*, III, ii "Del arrepentimiento" 181).

Del ensayo como género se han dicho, entre otras cosas, que sí es un género fronterizo, pero al igual que otros géneros literarios no se ha salvado de los intentos de clasificación.

En su *Teoría del ensayo*, José Luis Gómez Martínez muestra la clasificación que hacen Ángel del Río y José Bernardete en su clásico libro *El concepto contemporáneo de España. Antología de ensayos* en el que los autores reconocen tres grandes grupos: a) "El ensayo puro", b) "El ensayo poético-descriptivo, y c) "El ensayo crítico-erudito"¹. Pero para Gómez Martínez sólo "el

1

De la edición digital

ensayo puro" podría incluir lo que en *Teoría del ensayo* el autor ha denominado ensayo. A través de este texto analizará las características más importantes del mismo, lo subjetivo en el ensayo, su extensión, su carácter dialogal, la voluntad de estilo, sus orígenes, la carencia de una estructura rígida, formas, intentos de clasificación, formas de expresión afines, pero se centrará en el ensayo como género literario. Gómez Martínez sostiene que lo que atrae a los lectores a un ensayo no es el tema, generalmente, sino el lector implícito que reflexiona sobre sí mismo.

En el ensayo como composición literaria, el autor que importa es el autor implícito; es decir, el autor que el lector usa para identificar el texto como producción artística y reflexión 'del otro' en el puente dialógico que incita el texto mismo. De todas las manifestaciones literarias, la ensayística se destaca, precisamente, por establecer de modo explícito este proceso. (Gómez 36)

En el ensayo, más que en ningún otro género literario, el estilo es el hombre, y será tanto más meritorio cuanto con más exactitud represente "al hombre de carne y hueso que palpita en sus páginas" (Gómez, "La Voluntad de Estilo en el Ensayo" 95). Este hombre de "carne y hueso" pertenece a un grupo o clase social de edad específica, a un género, con determinadas preferencias sexuales, culturales, y políticas, tiene una nacionalidad, raza, y religión. Y al decir que todo ensayo lleva la firma de un autor se subraya un nombre y su trayectoria.

En *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, Weinberg considera que para una mejor comprensión del ensayo hispanoamericano, "el ensayista porta, a través de su nombre, la referencia al lugar geográfico y social del cual proviene, y de ese modo se ha visto obligado, desde el origen mismo de esta forma discursiva, a hacer necesariamente de su nombre, y de su lucha con el propio nombre, uno de los puntos nodales del ensayo" (41).

Cuando Arturo Souto, en su texto *El ensayo*, se refiere a la relación entre ciencia y literatura como una característica más, nota que: "El ensayo comparte con la ciencia uno de sus propósitos esenciales: explotar más a fondo la realidad, aproximarse a la 'verdad' de las cosas. Con el arte, sin embargo, comparte la originalidad, la intensidad y la belleza de la expresión" (13).

Sobre la verdad del ensayista comenta Gómez Martínez, no es un conocimiento científico ni filosófico, sino que se presenta bajo la perspectiva subjetivista del autor y el carácter circunstancial de la época.

En la siguiente cita de Weinberg del texto anteriormente citado encuentro lo ineludible del nombre propio del ensayista como punto nodal en el ensayo:

Soy José Martí, cubano nacido en condiciones de colonialidad', nos dice más de una vez Martí, quien en su genial intuición de un nuevo nombre para la región, 'Nuestra América', procuró desenmascarar como cuestión de poder una asignación que se nos daba como destino, a la vez que superarla a través de un nuevo nombre que la convirtiera en destino elegido, vivido, consensuado. Martí retratará su condición como una lucha entre 'Cuba y la noche', entre un destino diurno que se quisiera auroral, pero que implica compromiso y batalla, decisión de hacer verso sencillo y urgente para una nación que recibió su nombre de España y su condición de una relación colonial, y la tentación de hundirse en el nocturno seno materno, en la noche de la creación pura y originaria, en el verso secreto e intransferible. (42)

Después de esta cita, Weinberg explica que para comprender el proceso del ensayo en nuestra región hay que comprender el proceso del yo-aquí-ahora que se convierte en el nosotros de una comunidad cultural, a la que muchos autores llamarán con distintos términos. En el capítulo “Dialéctica Entre el Yo y el Espacio Público”, de este mismo texto de Weinberg, un tema medular del ensayo hispanoamericano es la dialéctica entre socialidad y comunidad. El ensayista reflexiona sobre una comunidad histórica y socialmente situable. “En el momento mismo de pronunciar su estancia en el mundo, la deixis se encuentra ligada a una hexis o habitus (denominada así por Pierre Bordieu, y es la clasificación social a que fui asignado desde mi nacimiento), a una serie de marcas culturales ya internalizadas” (45).

Para finalizar su texto, Weinberg afirma que "hay cosas que sólo el ensayo, con sus medios específicos nos puede dar. El ensayo lleva una firma...El ensayo es una puesta en valor...El ensayo es interpretación...El ensayo es ejercicio de memoria y de imaginación" (103).

Así mismo, en *Pensar el ensayo*, Weinberg elige abordar otro acercamiento al ensayo desde el mito de Prometeo que se manifiesta hoy como uno de los "grandes mitos contemporáneos", en la relación del hombre con la historia, la cultura y el sentido. La autora dice que ya no trabajará en "las interpretaciones de la forma del ensayo que la asimilan a la figura de Proteo en sus aspecto cambiante, inasible, movedizo, en su extrema plasticidad, en su permanente capacidad de transformación", sino desde su carácter prometeico "o, para decirlo con Antonio Machado, en su esencial heterogeneidad, en su capacidad mediadora entre mundos y articuladora de experiencias" (10). Pero incluso hay otra forma de pensar el ensayo, sobre todo en su carácter prometeico:

El ensayo retrabaja conceptos y símbolos tomados de distintas esferas del quehacer cultural; reexamina valores; recrea las "palabras de la tribu"; repiensa términos neutralizados y vuelve a dotarlos de valencia: hace de todo segmento de significación un vector de sentido. (14)

A partir de los mitos clásicos de Prometeo y Proteo, Weinberg señala las dos principales características del ensayo como género literario. Por un lado, Proteo representa la multiplicidad de formas en las que se puede expresar el ensayo. Por el otro está Prometeo, el que robó el fuego de los dioses y se lo entregó a los seres humanos, abriendo las puertas a la civilización, representa la función iluminadora y trascendente del ensayo.

Esta interpretación que lleva a cabo del ensayo nos conduce a su *más allá*. El contexto en el que surge el ensayo hace que el texto se alimente de él, así como en el horizonte de valores compartidos por una comunidad, con su visión del mundo y su "poética del pensar", en un continuo acto interpretativo sin cuya consideración resultaría imposible su comprensión como dotación de sentido. El *más allá* y el *más acá* del texto está dado por la "poética del pensar propia del ensayo y por la inscripción del texto en un mundo social de sentido"(15).

El ensayo predica sobre el mundo desde el punto de vista del autor, el autor reflexiona, juzga e interpreta. "Configuración del entender", "escucha las voces del mundo", "el rumor de la calle" (20). El ensayo articula "saberes, decires, tradiciones" de una cultura inmersa en el mundo de su autor. Es a la vez interpretación y explicación. Es así como el ensayista inscribe en la literatura

su “estilo de decir”, su “estilo de mirar” (20). “Otro ingrediente fundamental: el ensayo lleva una firma, y es por lo tanto un ejercicio radical de responsabilidad por lo dicho y por el modo de decirlo” (21).

El comienzo en un ensayo es clave para su comprensión. Esta clave puede aparecer en el elemento paratextual que es “el título del ensayo”, así es en el caso que me ocupa "La ciudad de las columnas" . En el ensayo se parte de la forma de enunciación como rasgo definitorio, es decir, en donde “el acto enunciativo es desencadenado por el intérprete...El ensayista se comporta como narrador-intérprete autodiegético que cuenta su propia historia [y lo hace en] el momento mismo en la que está performando” (44).

El autor nos remite al presente de la enunciación, al aquí y ahora, pero también a la subjetividad de la experiencia vivida. “Alcanzar una configuración siempre abierta al filo del presente: se trata de la paradójica tarea de poner límite, cierre, estructura, marco temporal y espacial a algo que es por naturaleza ilimitado, abierto, informe, presente y referido a una situacionalidad pura” (50).

¿Qué es el ensayo? "Forma en prosa no ficcional que representa la perspectiva particular de un autor-intérprete dedicado al examen de las más diversas clases de asuntos. Se dará también la primera ley constitutiva del género: el que piensa escribe" (125). En otras palabras,

[Todo] texto se inserta en una red de enunciados, apelaciones, debates, discusiones, tomas de posición simbólicas, con su propia especificidad y organización, y cuya comprensión permite a su vez enriquecer el sentido del texto originario: es éste el alcance más radical del concepto de intertextualidad planteado por Bajtín. (100)

Así, el que piensa escribe. Lo hace de "buena fe" y "firma un contrato de lectura, de interpretación, de veridicción" (40). Lo importante en el texto es "qué se dice y cómo se dice". Y el autor lo hace en primera persona. Al configurar un texto nuevo, éste retoma, actualiza y reinterpreta un tema, y su interpretación será personal y subjetiva. "Pensar y decir, aquí y ahora. [Para] el ensayo, el acto enunciativo es desencadenado por el intérprete" (43). En el texto hay un orden argumentativo, "más acá de la experiencia" y "más allá" del sentido" (49).

Para Alfonso Reyes el ensayo es el centauro, para Huxley una "especie literaria", para Montaigne "ensayo y viaje" (62) son pares, para Woolf "el placer del texto", y por último, Lukács asegura que "los ensayos no se escriben para probar nada" (67). "El ensayo es la escritura de una lectura y la lectura de una escritura" (108). "El ensayo es, en su más alta expresión, trabajo artístico sobre el lenguaje, voluntad de estilo, poética del pensar" (121). Todo esto y más es el ensayo.

1.3.2. La novela

Novella en italiano se denomina al relato de ficción intermedio entre el cuento y el romance o narración extensa. La palabra "novela" en el castellano del Siglo de Oro mantuvo su acepción original de relato breve, y es en este sentido como Cervantes la utiliza en el título de sus novelas ejemplares. "Pero algo ocurrió con Cervantes en algún momento de la escritura del *Quijote*, cuando el hidalgo loco se confronta con el escudero Sancho". Algo nuevo que nunca antes había sucedido, rompiendo "los límites de la forma en el interior de la novela" que había empezado a escribir. En un ensayo reciente publicado (*El País*, el 29 de diciembre del 2012), Antonio Muñoz Molina refiere a otro ensayo titulado "Las Improvisaciones en el Quijote", de Roberto González Echevarría publicado en *Letras Libres* (no. 135, diciembre 2012), quien rastrea en el *Quijote* "las huellas del arrebato inesperado" de Cervantes.

Si Cervantes pensaba, señala Muñoz Molina, que escribiría una novela ejemplar, Marcel Proust se encontraba a la mitad de un ensayo crítico sobre Saint-Beuve cuando decidió entregar el resto de su vida a algo llamado *En busca del tiempo perdido*, y Joyce casi al mismo tiempo, a la escritura de un nuevo cuento que acabaría siendo el *Ulises*, obra que le tomó dieciséis años de su vida.

Don Quijote de la Mancha es descrito por la crítica como la primera narrativa moderna. Cervantes empieza su novela parodiando el género de los libros de caballerías, que mostraba ya su completa decadencia. Una sucesión itinerante de varias peripecias, múltiples impresiones, diversidad de perspectivas, personajes, juegos y narradores de metaficción—salen fuera del marco de la novela—, personajes desarrollados, situaciones realistas y cosmovisión ambigua.

El gran cambio con respecto a la novela realista/naturalista del siglo XIX, a partir del siglo XX, se da en las técnicas narrativas relacionadas con el tratamiento de la secuencia temporal, la ruptura del orden interno de la historia, los análisis de los distintos estados y estratos de la conciencia y del inconsciente, el entrecruzamiento de diversos niveles del lenguaje, y el uso de técnicas procedentes del cine y de la estructura musical, lo que marca el antes y el después de la novela contemporánea. Algunos de los representantes de esta transformación han sido: James Joyce, William Faulkner, Marcel Proust, Franz Kafka, Virginia Woolf, Juan Carlos Onetti y continuará hasta ahora en el siglo XXI.

En múltiples entrevistas, Julio Cortázar comparó a la novela con el cine, y al cuento con la fotografía; también Adorno habló del cine como una mezcla de drama, novela, y novela épica. No habló de su iconicidad, sino de un símil literario.

Al referirse a su proyecto de *Comedia humana*, Balzac la comparaba con “una vasta catedral, en la que arcos y dovelas, triglifos y metopas, acabarían por realizar la unidad del conjunto”. Estas palabras me muestran que es aquí donde el lenguaje puede ser intercambiable. Arquitectura, fotografía, ensayo, y novela. Todo resulta un conjunto de signos, “conjunto de signos susceptible de ser considerado como texto por descifrar” (Ricoeur, *Freud* 27).

En *Las voces de la novela*, Óscar Tacca menciona lo ya dicho hasta el cansancio sobre el mundo de la novela, la perspectiva de la novela, la novela como espejo, y subraya que “más que un mundo, la novela es un complejo y sutil juego de voces. La novela, más que espejo es registro” (16):

La novela es la imagen depurada de una cierta dimensión del mundo: la que está dada por lo que el hombre *sabe* por sí, y por los otros, y especialmente de lo que sabe que no sabe, de sí y de los otros...una suerte de recomposición del mundo operada por el lector, a partir de una limitada cantidad de información hábilmente repartida entre autor, narrador y personajes. (16)

En *Teoría y estética de la novela*, Mijail Bajtin afirma que: “la novela es el único género en proceso de formación, todavía no cristalizado”. Se refiere a otros géneros acabados, “envejecidos”,

como la epopeya, y a otros géneros esenciales entre los que incluye—con ciertas reservas—a la tragedia. La existencia de esos géneros que conocemos es histórica, su estructura es firme y poco maleable. Todos esos géneros, o sus principales elementos, son mucho más antiguos que el libro y la escritura, lo que alude a su naturaleza real y sonora. Sin embargo, continúa, la novela es más joven que la escritura y el libro, y sólo ella se adapta orgánicamente a nuevas formas de recepción “muda, es decir, a la lectura” (449).

Cada género existente tiene un modelo “que actúa en la literatura como fuerza histórica real”. Bajtin subraya que lo más importante es que la novela no cuenta con tales modelos, y sólo determinados modelos son “históricamente duraderos; pero no el canon del género como tal” (449-450).

La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo. (453)

Bajtin afirma que no va a “formular una definición del modelo de novela que actúa en la literatura (en su historia) como sistema de rasgos estructurales del más plástico de los géneros”. Sin embargo, sí distingue y compara lo que no y lo que sí es en relación con otros géneros. En 1941 sostenía: “el proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase” (485).

Por otra parte, me interesa su concepto de cronotopo (lo que en traducción literal significa tiempo-espacio) a “la conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas a la literatura”. Me interesa en particular:

El cronotopo, como materialización principal del tiempo en el espacio, constituye para la novela un centro de concreción plástica de encarnación... Todos los elementos abstractos de

la novela...tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística. Esa es la significación figurativa del cronotopo. (401)

El cronotopo del autor y del oyente-lector es, de los múltiples cronotopos estudiados por Mijail Bajtín, en el que yo pondré el acento para hablar del espacio-tiempo en la novela de Eliseo Alberto titulada *Esther en alguna parte*. ¿Por qué? Porque, como se analizará más adelante, en esta obra el tiempo y el espacio de los personajes y la ciudad de La Habana están estrechamente relacionados.

“El material de la obra no es inerte, sino hablante, significativo (o semiótico)” (Bajtín 403). Nos da un texto fijado en algún material inerte desde piedra, manuscrito hasta un libro, y que ocupa un lugar en un tiempo-espacio real. El hombre real que lo ha creado y los oyentes-lectores se pueden encontrar en tiempos y espacios diferentes, separados por siglos y distancias. El mundo del texto es un mundo representado, un mundo que está creando el texto, y todos los involucrados con el texto (autores, intérpretes, oyentes-lectores) participan del mundo representado en el texto. “De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y creados, del mundo representado en la obra (en el texto)” (404).

Existe una “frontera clara y esencial” entre el mundo real creador y el representado, sin embargo no dejan de existir ingenuos transgresores, por ejemplo: en el “realismo ingenuo”; en “el dogmatismo en la concepción y en la valoración”. Aunque sea imposible la fusión de estos mundos (representado y creador) existe una permanente interacción: en el cronotopo creador se da ese “intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra” (404).

El autor-creador de la obra está fuera de los cronotopos representados: encontramos los de la fase oral (cantante, canciones épicas antiguas, narración de cuentos). En los tiempos modernos y posmodernos, se toman en cuenta también los cronotopos del mundo representado, como los de los lectores y creadores. Toda obra como “acontecimiento unitario, pero complejo”, que acontece en tiempos y lugares diferentes tiene un comienzo y un final que nosotros percibimos íntegra e

indivisiblemente. También de la realidad material exterior, del mundo representado en ella, del autor-creador y de nosotros como oyente-lector.

El autor-creador se desplaza libremente en el tiempo de la obra, no sólo está fuera del mundo por él representado sino que avanza en la tangente de esos cronotopos (406).

Puede representar el mundo de la obra desde diferentes puntos de vista: narrador, autor testafarro, como si fuese testigo, como protagonista .

“El mundo representado, por muy realista y verídico que sea, no puede nunca ser idéntico, desde el punto de vista cronotópico, al mundo real que representa, al mundo donde se halla el autor-creador de esa representación”, dice Bajtín (407).

A pesar de todas las búsquedas del oyente-lector (renovador), el autor-creador no puede incorporarse al entramado de la obra. La obra literaria está orientada al exterior.

En las fronteras del análisis cronotópico, los elementos semánticos (como tales) no se supeditan a determinaciones temporales y espaciales, son objeto de nuestro pensamiento abstracto (en las matemáticas, en el estudio científico de fenómenos concretos); pero todo fenómeno al ser interpretado por nosotros es incluido en la esfera espacio-temporal, y en la esfera semántica. En esta interpretación encontramos la valoración puramente filosófica, que no es nuestro objeto de estudio. Lo importante, dice Bajtín, es la “entrada completa en la esfera de los sentidos”, que “sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotopos”, cuya “evolución posterior de la ciencia literaria podrá establecer lo viable y productivo” de este trabajo (los años 1937-1938).

En *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto, objeto de estudio de esta investigación, el espacio y el tiempo juegan un papel determinante. Se inscribe en los postulados teóricos de Bajtín como parte del proceso evolutivo de un género relativamente joven y desde el punto de vista de su expresión cronotópica.

1.4. *El espacio en la ficción* según Luz Aurora Pimentel

Cuando Pimentel, refiriéndose al *Ulises* de Joyce, señala que:

Nombrar las calles, monumentos, iglesias, parques, y cantinas es un acto que, más allá de evocar a la ciudad la invoca...podríamos incluso hablar de una verdadera relación intertextual cuyo punto de anclaje es el espacio diegético construido, y cuyo disparadero inicial es el

nombre propio. Es por eso que nombrar una ciudad, aún sin describirla, es suficiente para proyectarla, ya que el nombre propio, es, en sí mismo, una descripción en potencia...(*El espacio en la ficción* 188)

Eso mismo sucede con los narradores de *Esther en alguna parte*, quienes re-construyen La Habana, evocándola e invocándola. Según la propia Pimentel, la noción de “ciudad de Dublín”:

En tanto que objeto visual y visualizable, ya ha sido instaurada por otros discursos: desde el cartográfico y fotográfico, hasta el literario. A este complejo discursivo también remite el nombre de una ciudad en un texto ficcional. La ciudad se convierte así en lo que Greimas ha llamado 'referente global imaginario'. (189)

La autora utiliza los términos de diégesis y diegético en el sentido que les ha dado Gérard Genette: “la diégesis es el universo espacio-temporal designado por el relato”; “diegético”, designa “aquello que se relaciona o pertenece a la historia”. Lo que subraya Genette es que “la narración (predominante temporal) está subordinada a la descripción (predominantemente espacial)”(8).

Pimentel señala que cuando “semas idénticos e idénticas configuraciones descriptivas atraviesan repetidamente el mismo nombre propio y parecen fijarse en él, surge un espacio diegético individualizado...si la ciudad ficcional nombrada mira siempre en dirección de su alter ego real, la descrita mira, como el dios Jano, en dos direcciones simultáneamente” (47).

La Habana es el nombre de una ciudad real, como ocurre con Londres que, “por ser el nombre de una ciudad en el mundo real, no es sólo 'una entidad semántica estable'...síntesis de sus partes constitutivas y del cúmulo de significaciones que se le han ido adhiriendo al correr de los tiempos". Pimentel la define como “una entidad plena” (47). Todo esto es aplicable a La Habana tal como se presenta en la novela de Eliseo Alberto. Hay un nombre propio, una entidad semántica estable, un cúmulo de significaciones que se le han ido añadiendo desde su fundación hasta la actualidad. Es, como dice Pimentel, citando a Barthes, un “signo voluminoso, eternamente henchido de un frondoso sentido” (47).

La Habana configurada literariamente es la referencia a códigos culturales que constituyen el instrumento de verosimilización que genera “esa ilusión de perfecta adecuación entre el universo diegético y el mundo real” (68).

Según Pimentel, las descripciones en los textos de Carpentier, que se juzgan “rebuscadas”, “artísticas” o “poéticas”, “no ocultan su ser de artificio sino que lo despliegan en un alarde de virtuosismo...y no pretenden “reflejar” la realidad solamente, sino deleitarse con los nombres que la pueblan y disfrutar del reto que constituye esa construcción textual a contrapelo de la sucesividad que es la descripción” (69).

No será la misma Habana la de Cabrera Infante, aquella que reza :“La Habana quién no la ve no la ama”, que la barroca de ese tercer estilo de Carpentier, o que “esa Habana, caminable de bolsillo” de Eliseo Alberto, porque cada autor configura su versión.

“El nombre propio, ya sea de un personaje o de un lugar, funciona como el campo de imantación de los semas, como el crisol donde se forjan los valores ideológicos de un relato”, afirma Pimentel (47). El nombre propio de Electra Garrigó, en *Esther en alguna parte*, al igual que muchos de los nombres de tantos personajes de Virgilio Piñera, da cuerpo, junto con los nombres de calles, monumentos o edificios, al universo diegético de la novela, al espacio diegético construido por la descripción. Así, “la descripción, al hacerlos suyos, los enuncia para hacer patente la adecuación entre ficción y realidad” (47).

El nombre de Electra no sólo alude a la de Eurípides, y a la obra de teatro de Virgilio Piñera. Eliseo Alberto ironiza con el personaje de una negra que baila al son de la Guantanamera, actualizando así “valores contradictorios”, del “texto cultural” y del texto de ficción.

La configuración descriptiva en *Esther en alguna parte* coincide con la forma urbana de la ciudad real, y podría declararse, como afirma Pimentel, como “modelo original” y “verdadero” referente de la ciudad de ficción. El escritor es libre de narrar la ciudad imaginada, a partir de “coordenadas y contenidos puramente subjetivos” (51). La narración proyecta un espacio urbano semejante, en la terminología de Pimentel. La proyección de los lugares nombrados, sobre el mapa

de La Habana, articulan no sólo recorridos urbanos, sino significaciones simbólicas e ideológicas. En el análisis correspondiente a la novela de Eliseo Alberto se mostrará la significación que tienen estos lugares en el curso de la narración.

Pimentel ejemplifica el episodio de las “Rocas Flotantes”, en el *Ulises* de James Joyce, cómo el “ir desenredando sobre el mapa, more Ariadna, el hilo de las calles nombradas, descubrimos algo que bien podríamos llamar la “ideografía” del *Ulises*” (192).

El recorrido por las calles de La Habana de los personajes de Eliseo Alberto conllevan no sólo una carga semántica, sino simbólica e ideológica. Es la “ideografía” de Eliseo Alberto de Diego también, su paraíso perdido y su ciudad natal.

La Habana, la de los escritores que pueblan este trabajo, es una ciudad inscrita en el imaginario popular. Como diría Pimentel: “la ciudad ficcional es producto de la referencia; todo el complejo de significación ya inscrito en el ‘texto’ cultural” (188).

Eliseo Alberto de Diego nombra, no describe. Por ejemplo: Prado y Neptuno “la esquina del pecado”. Carpentier sí describe y por lo general no nombra en “La ciudad de las columnas”: “emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita”.

En ambos casos los autores reconfiguran lugares y espacios como el dios Jano que mira simultáneamente en dos direcciones hacia un sitio específico y a la vez hacia una representación metafórica.

Eliseo Alberto escribe: “Recorrían calles poco transitadas, San Francisco, Valle, Oquendo, Basarrate, Concordia, Soledad (*Esther* 53) o “Lino caminó por la calle Zapata hasta los viveros de Paseo, donde se detuvo a descansar” (38).

Por su parte Carpentier dice: “Y por lo mismo que la calle cubana es parlera, indiscreta, fisgona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores” (“La ciudad de las columnas” 66).

1.5. Lugares y *Los no lugares. Espacios del anonimato* de Marc Augé.

No es por azar que nacemos en un sitio y no en otro, sino para dar testimonio. A lo que Dios me dio en herencia he atendido tan intensamente como pude; a los colores y sombras de mi patria; a las costumbres de sus familias; a la manera en que se dicen las cosas; y a las cosas mismas –oscuras a veces, y a veces leves –. (Eliseo Diego 39)

Este epígrafe de Eliseo Diego me ubica en el sitio que he elegido. Me refiero al espacio diegético de la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto, el ensayo "La ciudad de las columnas", de Alejo Carpentier, y las fotografías de Paolo Gasparini.

Para el urbanista-arquitecto la ciudad es paisaje, para el fotógrafo, es la imagen que congeló el instante. El poeta, al nombrar las cosas, despierta el torbellino en nuestra imaginación y nos lleva a lugares comunes, a lugares sagrados, a lugares y a no lugares, a ese “sitio donde gustamos las costumbres, las distracciones y demoras de la suerte, y el sabor breve por más que sea denso”, refiere Eliseo Diego en "El sitio en que tan bien se está", incluido en *Poesía y prosa selectas* (26).

Lugares y no lugares

Conceptos	Marc Augé Antropólogo
Espacio	El espacio es en sí mismo más abstracto que el lugar. El término de espacio se aplica indistintamente a una extensión, distancia entre dos puntos, dimensión temporal.
Lugar	Es el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico...es necesario que este sentido sea puesto en práctica, que el lugar se anime y que los recorridos se efectúen, y nada prohíbe hablar de espacio para describir este movimiento (87).
No Lugar	Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, lo contrario definirá un no lugar (83). Un no lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura (84).

El antropólogo Marc Augé hace una propuesta acerca de *los no lugares*, espacios del anonimato. Espacios que no existían en el pasado, en donde confluye la masa de seres, de pasajeros en tránsito esperando el tren, el avión, el metro, y cuyos caminos se cruzan sin apenas un intercambio de miradas. Tal vez en la ciudad de La Habana no se pueda hablar de una “antropología de la sobremodernidad”, término que utiliza Augé, como esa soledad a la que se enfrenta el hombre contemporáneo cuando transita por aeropuertos, supermercados, estaciones aeroespaciales. En la ciudad de La Habana el tiempo parece haberse detenido y la veo, como esas fotografías en blanco y negro que contemplamos de los lugares que habitaron nuestros abuelos. La Habana que atisbo es aquella que Paolo Gasparini fijó para "La ciudad de las columnas", y que puedo ver en blanco negro todavía como “la posibilidad de una polifonía en la que el entrecruzamiento virtualmente infinito de los destinos, de los actos, de los pensamientos, de las reminiscencias puede reposar sobre un bajo continuo que emita las horas del día terrestre y que marque el lugar que en ella ocupaba (que podría aún ocupar) el antiguo ritual” (Jean Starobinski citado por Augé 81).

Para poder entender lo que es un lugar y un no lugar, el autor parte de la antropología como ciencia que siempre ha sido “del aquí y del ahora”. Señala que el etnólogo en ejercicio está en el campo, es el testigo directo, en su aquí del momento, describe lo que observa y lo que oye en ese mismo momento, sin embargo siempre se puede cuestionar la calidad de su observación (16).

El lugar antropológico es el lugar común al etnólogo. El lugar es el que ocupan aquellos a los que estudia, sus costumbres, ritos, “la geografía íntima”, sus fronteras, las huellas de su pasado. El etnólogo se “vanagloria” de descifrar a través de la organización del lugar “(la frontera siempre postulada y balizada entre naturaleza salvaje y naturaleza cultivada)” en suma, la geografía económica, social, política y religiosa del grupo (49).

“Reservaré el término ‘lugar antropológico’ para esta construcción concreta y simbólica del espacio que no podría por sí sola dar cuenta de las vicisitudes y contradicciones de la vida social pero a la cual se refieren todos aquellos a quienes ella les asigna un lugar, por modesto o humilde que sea” (57-58). El lugar antropológico es de “escala variable”, y “es al mismo tiempo principio de sentido para aquellos que los habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (58).

Estos lugares tienen por lo menos tres rasgos comunes: identificatorios, relacionales e históricos, y de prohibiciones cuyo contenido es a la vez espacial y social (58-59). El habitante del lugar antropológico “vive en la historia no hace historia”. Este lugar es para ellos, “histórico en la exacta medida en que escapa a la historia como ciencia” (60).

El lugar antropológico ante todo es algo geométrico a partir de tres formas espaciales simples que son formas elementales del espacio social. En términos geométricos, línea, intersección de líneas y punto de intersección. Concretamente en la geografía familiar, ejes, itinerarios, caminos que van de un lugar a otro, trazados por los hombres, encrucijadas, donde los hombres se cruzan, se encuentran y se reúnen. Mercados, centros más o menos monumentales, religiosos o políticos, contruidos por ciertos hombres que definen espacio y fronteras y a otros con respecto a diversos centros y espacios (62). La relación y la identidad constituyen el núcleo de todos los dispositivos espaciales estudiados clásicamente por la antropología. La historia también. Todas las relaciones inscritas en el espacio se inscriben también en la duración ... en y por el tiempo (64). El mercado, el monumento, memoria que se vincula a ciertos lugares sagrados. “Curiosamente, una serie de rupturas y de discontinuidades en el espacio es lo que representa la continuidad temporal”, la construcción espacial y el cuerpo humano concebido como porción de espacio, pensado como territorio (66). La identificación del poder con el lugar en el cual se ejerce o con el monumento que alberga a sus representantes es la regla constante en el discurso político de los Estados modernos. La Casa Blanca y el Kremlin (69), los centros de la ciudad (70-71).

Augé habla del espacio urbano en las ciudades francesas, sin embargo también en las ciudades de América Latina y el Caribe encontramos un centro de la ciudad:

Donde están agrupados, uno al lado del otro, los monumentos que simbolizan uno la autoridad religiosa (la iglesia), el otro la autoridad civil (el ayuntamiento, la subprefectura o la prefectura). Y siempre en las proximidades de este centro encontramos monumentos a los héroes, a los muertos. Estos centros son lugares activos, que se animan en determinados días, por el mercado, el tianguis, lugares animados producidos por una historia más antigua y más lenta, donde los itinerarios individuales se cruzan y se mezclan, el atrio de la iglesia, el mostrador del café. (70)

Pareciera que las ciudades que no han entrado en la vorágine de la modernidad reivindican su historia. La Habana es el terruño, es todavía el lugar en donde los ritos no cristianos se realizan, en donde la gente sigue bailando en la calle, en la acera. La música para el cubano no se ha acabado, el intenso sol los lanza a la calle a buscar el fresco, a deambular y socializar.

Augé continúa con su recorrido por el espacio urbano y pueblerino francés, señalando la dimensión histórica de un lugar mediante el uso de nombres de las calles. Los nombres de calles en La Habana también aluden a una historia, y en ocasiones, a pesar del cambio de nombre por el régimen comunista, la gente las sigue llamando como anteriormente se llamaban. Y dice el antropólogo que “si fuera necesario hacer la exégesis de todos los nombres de calles de una metrópoli como París, habría que reescribir toda la historia de Francia” (74).

En la literatura cubana que presenta a la ciudad de La Habana como protagonista encontramos ese apego a lugares, a nombres de calles, a recorridos, a viejas costumbres, y a paraísos perdidos. El desplazamiento de los centros de poder en la historia de La Habana es interesante en muchas formas espaciales. Cuando triunfó la Revolución, los combatientes se alojaron en casas de campaña fuera del centro histórico, y el nuevo régimen se instaló en edificios que simbolizaban otra etapa en la historia cubana.

Agrega el francés:

El lugar se cumple por la palabra...Vincent Descombes escribe, así, a propósito de la Françoise de Proust, que ésta comparte y define un territorio ‘retórico’ con todos aquellos que son capaces de entrar en sus razones, con todos aquellos cuyos aforismos, cuyos vocabulario y tipos de argumentación componen una ‘cosmología’, ...‘la filosofía de Combray’. (83)

El lugar y el no lugar, señala Augé, “son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y la relación” (84).

Para Augé los no lugares son la medida de la época que se pueden cuantificar después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia que son: las vías aéreas, ferroviarias, autopistas y los medios de transporte como aviones, trenes y automóviles, los aeropuertos y estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación. El término espacio se aplica a un sin número de propósitos, espacio aéreo, jurisdiccional, publicitario, compra de espacio, de ocio, verde, a los asientos de avión “Espace 2000”, a los automóviles Renault “Espacio”, y todo esto:

[Da] testimonio a la vez de los motivos temáticos que pueblan la época contemporánea (la publicidad, la imagen, el ocio, la libertad, el desplazamiento) y de la abstracción que los corroe y los amenaza, como si los consumidores de espacio contemporáneo fuesen ante todo invitados a contentarse con palabras vanas. (89)

Existen lugares que están sobrecargados de sentido, que valen ayer lo mismo que hoy. Esto lo explica Augé refiriéndose al viaje de Chateaubriand en *Itinerario de París a Jerusalén*: "Seré quizás el último francés salido de mi país para viajar a Tierra Santa, con las ideas, el objeto y los sentimientos de un antiguo peregrino", pero “Chateaubriand no cumplió un peregrinaje. El lugar elevado en el que finalizó el peregrinaje está por definición sobrecargado de sentido. El sentido que se viene aquí a buscar vale para hoy como valía ayer, para cada peregrino” (94).

Para Augé, una de las características más importantes de la “sobremodernidad”, término que él mismo propone, es la proliferación de los no lugares. Y por no lugar designamos los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios (los individuos viajan, compran, descansan). “Los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solidaria” (98). El no lugar es el que crea la identidad compartida del pasajero, de la clientela, o de los conductores del domingo. El usuario está en una relación contractual gracias al boleto que ha comprado, el del peaje, el pasaporte, la tarjeta de embarque. El contrato tiene relación con la identidad individual,

pero una vez mostrado el documento de identidad, adquirirá su derecho al anonimato (105). Este “control a priori o a posteriori...coloca el espacio del consumo contemporáneo bajo el signo de no lugar” (106). “El espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud”. Y como los no lugares se recorren, se miden en unidades de tiempo, a la derecha del avión se puede ver la ciudad de Lisboa [La Habana], por ejemplo. “De hecho no se percibe nada: el espectáculo, una vez más sólo es una idea, una palabra” (107). En suma, es como si el espacio estuviese atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia más que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente" (108).

Los consumidores de espacios catalogados como no lugares por Augé se encuentran atrapados en un cosmos de imágenes y textos, “objetivamente universal, a diferencia de aquellos que tradicionalmente estudiaban los etnólogos y, al mismo tiempo, familiar y prestigiosa” (109).

“Cuando los individuos se acercan, hacen lo social y disponen los lugares”. Esta frase de Augé me regresa a la ciudad de La Habana, en la que encontramos un aeropuerto, una estación de tren, de camiones, y unos cuantos vehículos de los años 40 y 50, que constituyen un espectáculo para el turista. Recorrer sus calles y avenidas se convierte en un ejercicio catastral. Encontramos plazas, parques, edificios, casas y mansiones por los que el tiempo parece haberse detenido. Recorremos la extensa franja del Malecón habanero, rompiente monumental, en la cual los individuos disponen los lugares de recreación, ocio, danza, reunión y tantas otras costumbres. Fue Sigfried Giedion, en *Espacio, tiempo y arquitectura* (1968), quien aportó una cuarta dimensión en la arquitectura que se sumó al espacio como la unidad “espacio-tiempo”, similar al cronotopo de Mijail Bajtín.

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. (Bajtín 237-250)

1.6. Diferentes comprensiones de ciudad de acuerdo a distintos enfoques: “referente” y “referido”: Noé Jitrik. “Ciudad extratextual y textual” según Luz Aurora Pimentel, y “Referente global imaginario” de Greimas citado por Pimentel.

Noé Jitrik emplea los términos “referente” y “referido” dentro del discurso de la novela histórica. El “referente dicho sumariamente es aquello que se retoma de un discurso establecido o desde donde se parte; referido es lo que ha sido construido con el material retomado o desde donde se partió, mediante ciertos procedimientos propios de la narración novelística” (*Historia e imaginación literaria* 53).

El referente, en este caso la ciudad de La Habana, es una imagen autónoma. La Habana en la novela *Esther en alguna parte*, será el referido que organiza otra nueva imagen en la que aquella, el referente, transformada, persiste y se reconoce.

“Nombrar es conjurar”, afirma Luz Aurora Pimentel, en *El espacios en la ficción*: “De todos los elementos lingüísticos que se reúnen para crear una ilusión de realidad, el nombre propio es quizás el de más alto valor referencial” (29).

En la Habana ciudad, “la ciudad” es ese espacio proyectado que tiene un referente extratextual para espacios diegéticos que ostentan el nombre propio de entidades en el mundo real (43). Virgilio Piñera dramaturgo; José Lezama Lima poeta; René Portocarrero y José María Mijares pintores; La fuente de la india Habana y el Parque de la Fraternidad, todos son referentes extratextuales que se insertan dentro del espacio diegético de los textos, son referentes y referidos.

El proceso de transformación que en principio es uno solo, señala Noé Jitrik, ya que responde a las exigencias retóricas de la novela, se va modificando según procedimientos escriturarios en general y novelísticos en particular. Así, continúa Jitrik en *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, el referente se va modificando en la medida que se le construye para “consagrarlo como tal, de que sirva como tal” (53). Pero si el referente hace problema, ya que no es inerte y debe ser construido, también hay un problema del referido. La construcción del referido se hace por separado, regido por las reglas de la novela a las que se apela en cada caso. Este proceso novelesco va cambiando en función de dos vectores (epocal y personal), “así como la del referido,

en función a la modificación de las reglas o concepciones narrativas” (54). Todo esto con relación a la novela histórica.

La idea de referente, que en el esquema saussureano se articula con su complementario referido, “conlleva una marca inherente a toda la tradición occidental de la narración”, es decir, a la representación. Recapitulando lo anterior, referente es algo “que existe previa y autónomamente fuera, residente en el discurso histórico, y que pasa, mediante mecanismos de ‘representación’, que consideramos propios de una relación simbólica con las cosas, a ser ‘referido’” (55).

Sin embargo, afirma Jitrik, la palabra "representación" no puede ser mencionada sin consecuencias, y refiere a la novela histórica como una de “las encarnaciones más necesarias y éticas de la representación como idea continente o límite o sistema operatorio” , y es:

[En] la medida en que el referente es de hechos históricos y sociales, no sólo indudablemente trascendentes y en los que una comunidad se reconoce porque definen el curso y el sentido de su historia, sino porque, lejanos, tendrían la compacta presencia de ‘hechos’ indiscutibles y, por ello representables sin vacilaciones, la novela histórica parece un coagulado fundamental de la representación, casi su concreción histórica...un modelo de ‘lo que se debe hacer’, sería lo más inteligible en materia de representación...el mejor vehículo para entender realidad empírica y realidad simbólica. (55)

Sostiene Jitrik, a título de hipótesis, que las cosas se pueden ver de otro modo, ya que la representación no es manifestación de una naturaleza, es solo un modo entre otros existentes de entablar esa relación con las cosas, la representación se construye, aunque la primera representación que nos hacemos de las cosas para poder dominarlas es un "objeto ideológico", y afirma que es a través de diversas variaciones el único mecanismo para vincular palabra con cosa o con realidad (56). Después de lo anterior recorre otras formas de representación, como en el arte, acentuando que “narrar es un universal, representar no”. Concluye que la novela histórica sería un momento privilegiado de la representación.

“En un sentido amplio... ‘representación’ es lo que resulta de un traslado a determinado código de un conjunto -organizado o en desorden- de hechos empíricos o de hechos de conocimiento de existencia verificable por medios que no pertenecen a ese código”(58). En el teatro, la palabra “representar”, en sentido amplio, es poner en escena, y la pintura [la fotografía] es el código al que se traslada, en forma de retrato, la figura de una persona, pero en literatura “es más difícil percibir la representación porque la idea, un tanto mecánica, de traslado, no funciona sino a través de innumerables mediaciones y lo que resulta –una imagen- posee una índole totalmente diferente a lo que ha sido representado” (58).

El referido es el resultado del acto de representar, quien aparece en forma de una imagen, no como la materia representada o sea el *representamen*. Y, continúa Jitrik, el referido puede ser visto en el orden constructivo, es lo novelístico, el campo del proceso de transformación y lo necesario para llevar a cabo el proceso, la imagen, siendo lo que trasciende de la transformación operada, se sitúa en el campo de la significación e instaura otro nivel de lectura. Estas afirmaciones convocan a dos líneas de reflexión, una concierne a la interpretación parcial que pueda hacerse, otra de lectura total, lo que supondría “relacionar las implicaciones de la transformación en imagen con campos mayores”, concernientes a la cultura, en diversos “planos que interactúan, todos los cuales implican a su vez discursos en el campo de lo que llamamos ‘interdiscursividad’” (61). “¿Qué tiene que ver el sentido que puede advertirse en un texto en particular –o sea un proceso de transformación de un ‘representamen’ que produce una imagen- con el sentido que puede ser propio de, o ser atribuido a, una cultura en determinado momento?”, a lo que Jitrik responde: “se trataría sobre todo de reconocer reciprocidades y modificaciones, lo que tendría consecuencias acaso más dialécticas” (61).

Verosimilización e inverosimilización son los procedimientos dentro de la ficción en que puede ser construido el *representamen*. El término inverosimilización, aunque suene “contra natura en la perspectiva verosimilizante...”, sirve para pensar en una acentuación del referido y, por derivación, de la imagen” (62).

Pero también puede haber compromisos buscados, de índole ‘estética’. En un texto como *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier, esto es claro y evidente: la verosimilización –ritos, costumbres, modalidades, psicologías–exalta un referente curioso, original, obtenido por observación o por investigación documental; la inverosimilización–en el plano argumental o de resolución de situaciones, como la licantropía, por ejemplo–indica una voluntad de acentuar el referido y la imagen, y si en este caso digo ‘voluntad’ es porque ronda en esa operación inverosimilizante un eco surrealista. (63)

La ficción es un artefacto creado *para* “determinados fines, que reproduce excepcionalmente un conjunto complejo, una materia perceptiva, emotiva, pulsional, cognitiva”. “Y puesto que como artefacto persigue ‘determinados fines’ se la podría entender como un sistema cognoscitivo: al emplearla se conoce metafóricamente un aspecto de lo real o se ordena determinado desorden parcial de lo real”(65).

El contexto es un lugar común en el análisis de un texto literario, pero también se ha establecido que “contexto” es una noción de dos alcances posibles, uno genérico: “realidad”; el segundo, específico: “todo aquello que rodea a un texto en particular y que hay que tener en cuenta para entenderlo porque ha establecido con él una interacción indudable” (66). “La “realidad no sólo es necesariamente expresada por un texto sino que le da sentido”. Pero la noción de “realidad” resulta demasiado amplia, señala Jitrik. “La realidad informa el texto, en el doble sentido de introducirse en él o de hacerlo inteligible”, y como ejemplo para estas nociones (contexto, cotexto, realidad) escoge *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, cuyo “contexto” referencial es un momento de la historia de Haití, en una trama que incluye la Revolución francesa, la explotación colonial, la liberación de los esclavos, el comercio colonial y los sucesos posteriores a la Independencia. Para el cotexto, continúa Jitrik, “es preciso considerar lo que gravitaba sobre el autor en el momento de iniciar su empresa de escritura: la dictadura cubana, la guerra mundial, el exilio en Venezuela, la experiencia surrealista todavía resonante, el viaje a Haití con la compañía de Jovet, etcétera”.

La conclusión a la que llega Jitrik cuando se habla de contextos me resulta útil, ya que, como él sostiene, “cuanto temporalmente más cerca está el referente más posibilidades existen de que su contexto comparta el contexto de la escritura” (67-68).

Jitrik hace una aclaración cuando expresa que “no estamos obedeciendo al viejo esquema saussureano de “significante”, sino sólo por reminiscencia.

Se trata de otro paradigma para constituir el cual hacemos intervenir, como ya se ha enunciado, una idea de “construcción”: no solo el “referido” es construido en la escritura, tal como se podría pensar a causa del peso y la importancia que tiene la transformación en todo acto de representación; en mi perspectiva, tanto el referido como el referente lo son en el ámbito de la novela histórica. (71)

Concluye Jitrik ante la idea de una construcción en todos los niveles que el ingreso en un texto sería por la vía de la deconstrucción mediante el análisis de todas las operaciones, incluyendo las de lectura para encontrar la doble construcción que ha sido llevada a cabo.

Y se pregunta “¿qué es construir en literatura? Desde luego, es ‘escribir’, pero construir en literatura es ante todo seleccionar lo que puede ser pertinente y/o congruente con los objetivos” (72).

El referente, escribe Jitrik, es un saber que está ahí, preexistente, disponible, casi siempre ordenado y normativizado, después de su legitimización adquiere un valor histórico. El novelista histórico, reproduce, retoma el saber del referente o lo matiza, lo actualiza. Y todo el saber del que dispone oculto, semi-descubierto, o descubierto, es lo que define la posibilidad de las conductas de la construcción.

La construcción del referido, comienza “cuando ha concluido la del referente pero, también, en la construcción del referente”. Es aquí como Jitrik recorre paso a paso la construcción del referido. En este recorrido sólo recogeré lo que a mi análisis pueda ser de utilidad, ya que no estamos hablando de novela histórica específicamente.

En la construcción del referido, Noé Jitrik subdivide el tema en ocho incisos en los que profundiza en el trabajo dentro de la novela histórica.

a. Cada propuesta de escritura “decide” en relación con determinados paradigmas a los que puede confirmar (tradicción) o rechazar (vanguardismo), o situarse en zonas intermedias entre aceptación y rechazo (innovación).

b. En segundo lugar, los paradigmas en curso u otras fuentes. Paradigma traducido a forma, y que en el siglo XIX, debido a la gran expansión del género se impuso canónicamente. La relación entre un referente de hechos históricos y un referido entendido en el orden de la narración no altera la unidad fundamental. La narración es lo fundamental sea siglo XIX o XX. “En *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier, la noción de ‘real maravilloso’, que proviene de experiencias surrealistas, implica una modificación de los criterios novelísticos tradicionales, en la medida que sienta una de las premisas de la recuperación del barroco” (Jitrick 77).

c. El trabajo que se lleva a cabo desde la lengua de uso sobre la lengua del referente son fundamentales para la construcción del referente. No se puede escribir como cubano sin ser cubano.

d. “Toda decisión de escribir establece un proyecto de naturaleza social que se impregna, como es obvio, de lo ideológico-político que alimenta todo el conjunto de prácticas sociales”(78).

e. De las relaciones “actanciales”, la relación entre personajes, y cómo elegir la “principalidad” o “secundariedad”. Aquí Jitrik se refiere al enorme peso del referente dentro de la novela histórica. En esta investigación hay referentes con mucho peso dentro de la cultura cubana y no cubana, aunque no necesariamente se trate de mi objeto de estudio de una novela histórica.

f. La funcionalidad de los actores resulta de gran importancia para la acción, como en el caso de Fray Servando en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, y otros casos, para la narración y para la escritura.

g. El “enfoque narrativo” es otro recurso que corresponde a la organización del material, cuyos términos en la novela del XIX son muy claros, por ejemplo: “explicitando”, “expandiendo”, y “distanciando o alejando”. Sin embargo, en el siglo XX los enfoques narrativos son muy diversos y se combinan: los usos de la tercera persona, el de la primera, etcétera.

En realidad, Jitrik postula como conclusión que la construcción del referido es en realidad un proceso de referenciación, término que cubre toda la actividad del referir y que, como tal, recurre a determinados instrumentos. Uno de ellos...el de la ficción; otro...el de la inverosimilización... interacciones procedentes de experiencias de vanguardia...como en *El mundo alucinante*, de Reinaldo Arenas.

1.7. Algunas notas sobre la fotografía: Barthes, Sontag, Benjamin

La fotografía es un medio de expresión, desde luego, igual que la música o la poesía. Es mi medio de expresión y también *mi* oficio. Pero también es, además, el medio que nos permite, a través de nuestras imágenes, *dar testimonio...*

Henri Cartier-Bresson

La Fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan solo y sin duda alguna *lo que ha sido*. Tal sutileza es decisiva. Roland Barthes

La fotografía implica que sabemos algo del mundo si lo aceptamos tal como la cámara lo registra. Pero esto es lo opuesto a la comprensión, que empieza cuando uno no acepta el mundo por su apariencia.

Susan Sontag



La mejor imagen que conservo de mi infancia es una foto de Paolo Gasparini, tomada en 1962. Es una composición de fuertes líneas diagonales. A la izquierda, dos autobuses. A la derecha, el borde de la calle, y la gente. En los autobuses hay hombres que parten a la zafra. En la acera están los curiosos y la gente que despide a los hombres de los autobuses. Hay un hombre con un niño cargado. Desde que vi esa foto por primera vez, quise imaginar que ese hombre era mi padre. Aunque en mi infancia me tocó verlo partir más de una vez en esos autobuses, ahora, por una de esas trampas de la memoria, prefiero verlo despidiendo a los que parten. El niño en sus brazos no puedo ser yo, por una simple cuestión cronológica. Pero pudiera ser uno de mis hermanos...Mi vínculo afectivo con esta fotografía es mucho más fuerte que con cualquiera de las que se hicieron en Cuba durante esa época y los años posteriores...Tiene que ver con mi propia historia, paradójicamente con la historia que no viví. ¿Cómo se ha convertido en mía la historia que me precedió? Precisamente gracias a otros recuerdos, gracias a otros relatos, gracias a otras fotografías...Tiene que haber algo que no recuerdo, y que esta foto me hace reconocer, aunque no recordar. Reconozco que he olvidado algo, y trato de suplirlo con esa foto.

Barthes leyó la ciudad como red de signos, la fotografía como lugar del duelo y la autobiografía como necrológica. Nora Catelli

Barthes explica que además de los signos lingüísticos existen signos culturales como los gestos, la ropa, las actitudes, entre otros. Todos los signos ocupan un lugar determinado en la estructura del lenguaje, y estas actitudes, imágenes, causan un efecto, porque todo es referente a los signos, y todo sistema semiótico tiene que ver con el lenguaje.

Es importante señalar que cuando Barthes habla del lenguaje, se refiere así mismo al lenguaje de la fotografía, al conjunto de imágenes plasmadas fotográficamente.

El francés no pretende hacer una filosofía de la fotografía, sólo ensaya con ella. Así lo haré yo a la luz de propuestas de teóricos como Susan Sontag y Walter Benjamin.

Barthes fue uno de los principales teóricos sobre la escritura, sobre la frontera entre la no ficción (filosofía) y la ficción (literatura). *La cámara lúcida* tenía la intención de ser un experimento, un tipo de escritura que se ubica entre las dos, sin ser un ensayo filosófico sobre la fotografía, ni tampoco un relato personal ficticio (Elkins 122).

En *La cámara lúcida*, Barthes considera a la fotografía como un conjunto de signos que pueden leerse de forma subjetiva por quienes la contemplan.

Esa nueva luz "fotográfica" que convierte a las cosas en signos de sí mismas y sepulta su materialidad bajo una capa espesa de significaciones retóricas, connotativas, bajo una densidad de códigos enredados de una poética compleja que revela (también en el sentido fotográfico de la expresión) que ellas también están habitadas por el lenguaje y también escriben el texto del cual nuestro cuerpo mismo forma parte. (Pardo, *Un sujeto incierto*)

En su célebre ensayo *Sobre la fotografía*, Walter Benjamin atribuyó a la aparición de la fotografía tradicional—de la posibilidad de reproductibilidad técnica—nada menos que la

desaparición del aura de las obras pictóricas. Barthes señala que “la Fotografía ha estado, está todavía, atormentada por el fantasma de la pintura” (Barthes, *La cámara lúcida* 48).

En la fotografía tradicional había siempre un lapso de oscuridad, de fermentación secreta de la imagen, antes de que ésta emergiese como fotograma, es decir, curiosamente, como “escritura de luz”. De algún modo, se podría decir que a lo que nos entregábamos en esta forma era a cierta restitución del tiempo, a un fragmento desolado de memoria, un instante retenido del flujo imparabable al cual, por su hipóstasis, y por cierto juego de retrasos, conservaba por entero en su vértice.

En este lapso interpuesto en que tardaba en fraguarse la imagen, esta adquiriría una consistencia extraña, una heterogeneidad o impertinencia en la que arraigaría, en cierto modo, su condición aurática. La imagen no era ya, entonces, un doble inmediato, un reflejo despojado de pérdida o de secreto, sino un rencuentro precipitado, una sorpresa, un hallazgo en el que se nos forzaba a reconsiderar la trama entera del tiempo perdido o suspendido en ella, que mientras tanto había sido el hueco en el que ella había podido aflorar. La fotografía tradicional o analógica (la impresión fotolumínica sobre papel sensible) mantiene una relación esencial con el tiempo. Sin embargo, es posible que a partir del contraste con la fotografía digital (la codificación digital de información abstracta) se alcancen a adivinar ciertas cualidades auráticas que tenía la fotografía tradicional, aquella que aniquiló lo aurático, pero que antes de la emergencia del contraste y el desplazamiento resultaban todavía irreconocibles o, en todo caso, ilegibles.

Esta dimensión aurática de la fotografía tradicional (en tanto que forma de la experiencia o forma de vinculación de la experiencia) tendría que ver sobre todo con una particular relación que establecería dicha forma, o más bien: que se establecería en dicha forma con el tiempo.

Las fotografías de Gasparini y las trabajadas en esta investigación son analógicas y no digitales. Por tanto mantienen esa condición aurática.

Señala Sontag en *Sobre la fotografía* (2006) que:

[Las] ideas de Benjamin son dignas de mención porque fue él el crítico más importante y original de la fotografía—a pesar de (y a causa de) la contradicción interna de su disquisición sobre la fotografía, consecuencia del desafío planteado por su sensibilidad surrealista a

sus principios marxistas y brechtianos—y porque el propio proyecto ideal de Benjamin se entiende como una versión sublimada de la actividad del fotógrafo. (114)

Cualquier fotografía parece tener una relación visible, más inocente, más adecuada y la más realista, de las artes miméticas. La industrialización de la tecnología nos ha traído la promesa inherente a la fotografía al democratizar toda la experiencia y traducirla en imágenes. “*As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure*” (Sontag 9).

“La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular” que brilla, tocado por un *pathos*, continúa Sontag. Pero el objeto también puede ser dignificado por la atención del fotógrafo, ya que “todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa” (Sontag 200), pues una fotografía es al mismo tiempo, una pseudo-presencia y un signo de ausencia (Sontag 33). De la cámara se ha dicho todo; como falo, a lo sumo, una variante más de la metáfora... o como una sublimación del arma...(13). Fotografiar personas es violarlas, verlas como nunca se han visto a sí mismas, conocerlas con una forma de conocimiento que ellas nunca tendrán de sí mismas; al convertir a las personas en objetos podemos simbólicamente poseerlos.

Las fotografías de Paolo Gasparini que acompañan al texto de Carpentier están compuestas fundamentalmente por columnas, rejas, portones, celosías, y otros elementos arquitectónicos. Casi no se incluyen fotos de personas y grupos humanos del paisaje de la ciudad en el momento histórico que inspiró la obra de ambos creadores.

“Any photograph has multiple meanings; indeed, to see something in the form of a photograph is to encounter a potential object of fascination” (Sontag 23). “Placer de fascinación”, diría Barthes.

Es la *fotografía unaria* la que tiene todo para ser trivial, siendo la unidad de la composición la primera regla de la retórica vulgar. Estas fotos “no me dicen nada”, señala Barthes, “no me

gustan", "El espectáculo me interesa, pero no me 'punza'"..."Por fulgurante que sea, el *punctum* tiene, más o menos virtualmente, una fuerza de expansión. Esta fuerza es a menudo metonímica" (63).

Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno (68)...Pero sucede algunas veces que puedo conocer mejor una foto que recuerdo que otra que estoy viendo, como si la visión directa orientase mal el lenguaje, induciéndolo a un esfuerzo de descripción que siempre dejará escapar el punto del efecto, el *punctum*. (71)

A este respecto es oportuno señalar que en la portada de *La novela de mi padre*, escrita de manera póstuma por Eliseo Alberto, se reproduce una fotografía del autor con sus dos hermanos cuando eran niños. Aquí se aprecia el *punctum* del que habla Barthes. Esta fotografía puede punzar porque evoca los momentos felices de Eliseo Alberto de Diego cuando era niño.

En Villa Berta:"...aquella casona de Arroyo Naranjo, la suya, mía, nuestra, de La Habana

*Más allá de las tablas y los plátanos,
al otro lado recio de la tierra,
está la noche desvelada y pura.
Y es el humo de la casa lo que vieron*

*¿Acaso es el humo de casa lo que estaba viendo?
¿Eso era!*

Por los extraños pueblos.

Eliseo Diego.



Volviendo a Barthes, diré una última cosa sobre el *punctum*. Se distinga o no, "es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella". Acaso el campo ciego en el cine no es el escondite del personaje que sale, y sin embargo en la foto en que hay *punctum*, se crea (intuye) un campo ciego (Barthes 72), porque no todas las fotografías, ni cualquier fotografía resulta justa, ni mediadora de una verdad.

En este sentido, los tres autores objeto de esta investigación tienen como elemento común la incorporación de la imagen fotográfica en sus textos, convirtiéndola en mediadoras de una verdad.

Así Alejo Carpentier, para sustentar visualmente su ensayo sobre "La ciudad de las columnas", se apoya en el trabajo fotográfico de Paolo Gasparini, quien a su vez recrea la visión no sólo del paisaje urbano sino del ambiente de la época.



Por otra parte, Eliseo Alberto también incorpora alguna fotografía como la expresión del *punctum* al que se refiere Barthes, por ejemplo cuando Lino reconoce en el librero de Larry Po los tesoros del actor entre los que se encuentra un retrato de Virgilio Piñera: "Desde el óvalo de un pequeño marco, lo observaba el rostro de águila" del famoso dramaturgo (*Esther* 108).

¿Acaso Virgilio Piñera, que ha estado presente a lo largo de toda la novela, no estará mirando desde esa referencia visual, al propio escritor Eliseo Alberto?

Capítulo 2. La literatura cubana como configuración de la ciudad textual, La Habana

En este capítulo haré un breve recorrido por algunos de los textos más significativos en los que aparece La Habana como ciudad referida y referente desde del punto de vista literario y arquitectónico. Para estos fines me apoyaré en el texto *La invención de La Habana* (2000), de Emma Álvarez-Tabío. La importancia de este texto radica en que el ensayo de Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, trata sobre la arquitectura de la ciudad de La Habana, lo mismo que las fotografías de Paolo Gasparini. En la novela de *Esther en alguna parte*, Eliseo Alberto recorre la ciudad en el espacio y en el tiempo de toda la narración.

Emma Álvarez-Tabío Albo (La Habana, 1962) es arquitecta y ensayista. Se graduó en la Facultad de Arquitectura de La Habana y ha cursado estudios en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. En ambos centros docentes ha impartido varios cursos. Ha realizado diversos proyectos de construcción en Cuba y es autora de numerosos textos de crítica e historia de la arquitectura. En 1990 publicó *Vida, mansión y muerte de la burguesía cubana*. Sus ensayos aparecen en revistas de América Latina y Europa, como *Arquitectura Cuba*, *Archipiélago*, *3ZU*, *Ambiente y Décoration Internationale*.

La obra de Álvarez-Tabío recorre la ciudad de La Habana a través de la literatura, la arquitectura, la imagen y la historia de la ciudad a través del relato de los escritores, los historiadores y una serie de ilustraciones ejemplificados en textos literarios significativos. La autora clasifica la evolución de la ciudad en seis invenciones: la ciudad criolla, la ciudad impura, la ciudad monumental, la ciudad secreta, la ciudad dislocada y, por último, la ciudad campamento.

En *La invención de La Habana*, Álvarez-Tabío afirma que la ciudad "ha cautivado la imaginación occidental desde sus fuentes y textos originales [...] ocupando el centro de la escena y comportándose como otro personaje" (15). Es decir, la ciudad no solo es escrita, sino también leída. La autora habla de ella como el *locus* y sujeto de la modernidad, y sostiene que para los escritores del siglo XIX y principios del XX, la ciudad "conformaba un sistema de signos, un código

sintáctico, más que una construcción física con ciertos contornos definidos" (16). Su propuesta es imaginar la ciudad como texto, ya que la ciudad es "leída y escrita" en un proceso circular donde se encuentran tantas interpretaciones como lectores. La ensayista justifica el proceso circular de una lectura que genera una escritura y que aspira a otra lectura, y así sucesivamente.

"Cada construcción textual del lugar, implica, en gran medida, la representación simbólica de un territorio interior. Por eso, no vale la pena intentar comparar un lugar real con su representación textual porque, literalmente, no hay lugar, para otra cosa que no sea una interpretación subjetiva"(21). Su visión de esta operación es que la ciudad "es *leída* a través de las distintas *escrituras*":

El recorrido de esta "invención" de La Habana parte de la "fundación" textual de la ciudad en las primeras novelas de Villaverde, atraviesa "la tristeza de fin de siglo" que embarga a Casal y que contagia a Miguel de Carrión, se detiene en los textos constituyentes de Carpentier y Lezama, se tambalea en los "bordes" de la disolución presentida por Piñera, antes de deslizarse hacia la fragmentación anunciada por los textos de Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas (21).

Sobre La Habana se fijan dos miradas de fascinación, añade Álvarez-Tabío, para propios y extraños. La mirada desde el interior con "esa nostalgia casi obsesiva de la ciudad que padece la cultura cubana de fin de siglo", y desde el exterior con esa "curiosidad casi morbosa que provoca la destrucción de la ciudad misma". Y es así como La Habana finisecular, al menos en ciertas áreas culturales se eleva a la categoría de "mito literario" (16).

Esta ciudad se convierte en mito cuando, en 1754, se construye una columna conmemorativa de tres caras coronada por una imagen de Nuestra Señora del Pilar, donde, según la tradición, en ese lugar se había celebrado la primera misa en el año de 1519 como la Villa de San Cristóbal de La Habana. Después, ya en 1827, en ese mismo lugar se edificó El Templete, primera construcción de estilo neoclásico. En la cara oriental de la columna "se labró un relieve de la primitiva ceiba", árbol legendario y ampliamente mencionado en la literatura cubana. Sin embargo, las investigaciones de Álvarez-Tabío no la llevan a encontrar ninguna mención de dicha ceiba "anterior a la fecha de

erección de la columna, ni siquiera en las actas capitulares del Ayuntamiento de La Habana, que se conservan desde 1550" (25). En una nota a pie de página la autora remite al texto de Emilio Roig de Leuchsenring, *La Habana. Apuntes históricos* (27). En éste, el historiador explica que la fundación de San Cristóbal de La Habana en 1515, originalmente asentada en la costa sur de la isla cerca de la desembocadura del río Onicajinal, llamado hoy Mayabeque, cambió su ubicación debido a la insalubridad de la zona, a la costa norte, en la desembocadura del río Casiguaguas, hoy Almendares, junto al puerto de Carenas, actual puerto de La Habana. Así se convierte en el punto de enlace para las rutas comerciales entre España y América.

Este Templete, con sus pinturas que "recrean, con más imaginación que exactitud, sucesos que sólo la tradición respalda" (27), es para mí un primer rastro de la escritura en piedra que nos guía para poder leer la ciudad.

2.1. La ciudad criolla: la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde (1839), y otros textos fundacionales.

De acuerdo con Álvarez-Tabío, la novela decimonónica *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, es la que inaugura "el protagonismo decisivo de la ciudad" (54), sumado así al protagonismo primitivo de la mulata, el gran mito, "arquetipo decididamente urbano" (47), la cual es "fácil", "fatal" y toda sexo (50). De la mano de esta mulata, Villaverde introduce al lector en La Habana de la primera mitad del siglo XIX. Dos personajes importantes de la novela son Cecilia e Isabel, la mujer blanca, quienes nos muestran dos itinerarios por la ciudad. El de Cecilia es un "vagabundeo por las animadas calles y plazas de la ciudad"; el de Isabel es un "vía crucis" (56):

[En] el seno de esta ciudad bulliciosa y multicolor, subyacen violentos conflictos, simbolizados por sus propias edificaciones y espacios, todavía dominados por la rígida estructura impuesta a las ciudades americanas por las Leyes de Indias: contradicciones entre el espacio público y el privado, entre las instituciones coloniales, que preservan el orden establecido, y los lugares de intercambio social, que favorecen la interpenetración y el mestizaje .(56)

“Villaverde compuso, desde el exilio en Estados Unidos, el mito de una ciudad, La Habana, y de un personaje, la mulata Cecilia Valdés que trascenderían el plano literario para incorporarse al imaginario popular” (79). Esta novela es para Álvarez-Tabío una evocación tan detallada que puede “constituir un tejido urbano capaz de sustentar la ciudad entera” (79). Y es esta ciudad a la que la autora llama la ciudad criolla. Villaverde explicita, en la novela cubana, la distinción entre criollo y peninsular (42). “Desde la primera mitad del siglo XIX, las familias criollas habían comenzado a instalarse fuera del recinto de las murallas, en barrios menos congestionados... cediendo la ciudad intramuros a los peninsulares, que la compartirán con los edificios que acogen las diversas funciones públicas y con las clases bajas” (44).

Este movimiento de los criollos hacia afuera de la ciudad intramuros promueve un proceso de “dispersión urbana” que disuelve y anula “la estructura simbólica de la ciudad”. El templete de estilo neoclásico es la primera edificación asumida por los criollos como “seña de progreso” frente a la arquitectura del siglo XVIII. “El Templete representaba, precisamente, la voluntad de los habaneros de comenzar a escribir su historia” (30), es decir, la creación de un estilo criollo dentro de la ciudad (45).

Una lectura de la famosa obra de Cirilo Villaverde me confirma la opinión de Raimundo Lazo quien afirma que *Cecilia Valdés* "es la novelización dramática de vidas humanas encerradas y atormentadas en una injusta estructura social de ignorancia y de miserias para los ciervos de las clases superiores" (*Estudio crítico: Raimundo Lazo* XLI).

Se trata de un gran fresco de la época, los personajes y las costumbres cubanas en el contexto de la ciudad de La Habana. La configuración de la ciudad textual se observa a lo largo de toda la obra, un ejemplo de lo cual se puede encontrar al inicio del capítulo VIII: "Miró el estudiante en dirección de la plaza Vieja por la calle de San Ignacio. En la esquina de la del Sol tropezó con otros dos estudiantes, poco más o menos de su edad, que en toda apariencia esperaban su llegada" (Álvarez-Tabío 52). Como se observa, la acción novelesca se ubica en espacios concretos localizados incluso hasta el día de hoy en una parte específica de la ciudad de La Habana referente y referida. La descripción y la nominación es una estrategia textual privilegiada en Villaverde.

No es mi intención seguir paso a paso el texto de Álvarez-Tabío, quien va recorriendo, de la mano de los autores más importantes dentro de la novelística cubana, el despertar y desarrollo de esta ciudad. Sin embargo, algunos hitos dentro de la historia y surgimiento de la literatura cubana son muy importantes para entender a La Habana como un personaje relevante de la cultura cubana de fin del siglo XX. Al final del capítulo “La Ciudad Criolla”, la autora señala que La Habana de Villaverde “aún podía describirse como una unidad abarcable y comprensible...todavía una ciudad legible” con la “posibilidad de narrarse de una manera coherente”, y que después de *Cecilia Valdés*, “los escritores cubanos sólo podrán ofrecer visiones fragmentarias de La Habana”(79).

Existen dos perspectivas de La Habana: desde la exterioridad y desde la interioridad, contrapunto entre los de la isla y los del exilio. Entre ellas se encuentran María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlín, (La Habana 1789-1852) quien realizó su célebre viaje en 1840 y cuyas cartas se convertirán en *Viaje a La Habana*, y la de Alejo Carpentier, miradas clasificadas por la autora como exteriores: "Ambos habaneros de visita en La Habana, como los turistas contemporáneos" (17).

2.2. La ciudad impura: la mujer como protagonista en las novelas *Las honradas* (1918) y *Las impuras* (1919) de Miguel de Carrión.

El paso de la ciudad criolla en *La invención de La Habana* como la capital de una colonia española en la que persistía la esclavitud a la ciudad impura, capital de un país independiente, todavía plagado de prejuicios raciales y sociales, se muestra en los textos de Miguel de Carrión *Las honradas* y *Las impuras*. Álvarez-Tabío recorre la ciudad de La Habana a través de estas novelas, y pasa del escenario de la ciudad intramuros que vemos en *Cecilia Valdés*, al surgimiento de la expansión urbana. Del colonialismo español al neocolonialismo estadounidense, de la “sacarocracia” (dominio de los grandes empresarios azucareros) al surgimiento de los "nuevos ricos". La importancia de este recorrido es que muestra no solo costumbres, sino el reflejo en la creación de espacios acordes a esta nueva sociedad.

En sus textos *Las honradas* y *Las impuras*, Miguel de Carrión nos muestra una ciudad en donde el protagonismo exterior es cedido al interior de la vivienda, y el desarrollo de la ciudad es el reflejo de la sociedad de la época, “dispersión y transformación urbana” (Álvarez-Tabío 96). Vemos entonces una clara denuncia sobre la mujer, los prejuicios raciales, sociales, y el surgimiento de los nuevos ricos con la construcción de sus casonas. “Entre la residencia con balcón a la calle que todavía dialoga con la ciudad y la residencia aislada en medio de un vasto jardín, transcurre la relectura de las prioridades de la nueva burguesía republicana” (112).

La ciudad que se permea en *Las honradas*, asegura Álvarez-Tabío, “es un personaje más ubicuo aunque pasivo. Raramente se describe, sino que comparece cuando es convocada por los otros personajes” (114). En *Las impuras*, en cambio, el lector recorre la ciudad, conducido por Rogelio, quien tiene libertad de movimiento por su marginalidad y quien nos muestra “su particular visión de La Habana” (125).

Los paseos de la burguesía cubana por el Paseo del Prado dan pie a una nueva y “dudosa población flotante”(123). Como consecuencia del enclaustramiento en estas grandes casonas, la "ciudad impura" "... parece haber caído en manos de los marginales, únicos capaces de poseerla y disfrutarla”(127).

En *Las honradas* Miguel de Carrión presenta a Victoria, una mujer sometida a las convenciones mojigatas predominantes en la familia cubana de la época. Victoria somete a juicio el concepto de honradez o de mujer honrada conforme a la moral burguesa, y frente al marco social realiza una profunda introspección psicológica de la situación de la mujer. Por otra parte en *Las Impuras* el autor vuelve a adentrarse en la psicología y los conflictos de la mujer arrastrada por la pasión amorosa en medio de las contradicciones sociales. Teresa, la protagonista de la novela, confronta su rectitud moral frente a la necesidad de su liberación, retratando la hipocresía social, el ambiente puritano, la infidelidad, la prostitución y su condición subordinada.

Los títulos de ambas novelas se refieren, irónicamente, al hecho de que la sociedad cubana considera honrada a la mujer sometida a la moral prevaleciente, mientras que las impuras son las mujeres que se prostituyen, son amantes de hombres casados, o simplemente las que no llegan vírgenes al matrimonio. En *Las honradas*, Victoria se pregunta :

¿Qué otra cosa podía hacer? Para vivir es necesario crearse un ambiente interior real o ficticio, donde el alma pueda respirar cuando la asfixian las emanaciones externas. En nosotras la conformidad es un guía que nos conduce fácilmente al fatalismo. Con gran parte de esa arcilla moral amasamos la estatua del deber. ¿Qué sería de las mujeres si no tuviéramos la facultad de adaptarnos a todo, mucho más voluntariamente que los hombres? ¿Y qué premio el de la virtud, sin al paso que experimentamos la áspera voluptuosidad de ofrecer nuestros pequeños dolores en holocausto a las conveniencias, no nos sintiéramos sublimados por ellos y a un codo, por lo menos, más altas que las infelices que no tuvieron la dicha de sufrirlos? Tal es la razón y la recompensa del martirio soportado por todas las causas (Carrión 119-120).

Miguel de Carrión profundizó su crítica de la sociedad y en particular de la condición de las mujeres en su novela *Las honradas*. Allí, Victoria analiza los sacrificios que hacen las mujeres para ser consideradas honradas y respetadas frente a la mentalidad patriarcal que las condena.

En *Las impuras*, Teresa va más allá que Victoria en busca de una liberación. Al final, sin embargo, no logra alcanzar dicha libertad y se somete a la figura masculina de su amante. La protagonista se ve obligada a prostituirse para sobrevivir y salvar la vida de la hija legítima de su amante, se sumerge en los bajos fondos habaneros. La descripción de ese ambiente corrupto y violento constituye un estudio sociológico de la prostitución en La Habana de ese entonces. Teresa no puede escapar de los convencionalismos pero desea resolver su situación:

Después que haya resuelto el problema de los niños, seré libre como el aire y viviré no sé todavía cómo... Soy una rebelde, a quien usted no conoce bien, una histérica, como solía decir mi señor hermano en la dichosa época en que vivíamos juntos...No puedo soportar otros yugos que los que voluntariamente me impongo y hasta el dinero me pesaría como una cadena, soy una criatura rara que nací antes o después de su época y que no encaja bien en los moldes de esta sociedad (Carrión 332).

En ambas novelas se analiza la situación de la mujer con respecto a las presiones sociales y a su necesidad de transgredir las normas para su plena realización personal.

La ciudad impura, como la califica Álvarez-Tabío, no se refiere tanto al espacio exterior donde se desarrolla la trama novelesca, sino al espacio interior que condiciona el comportamiento de los personajes en el marco de una época y una ciudad de La Habana. El recurso literario que destaca es la narración en primera persona, lo que le permite al autor ahondar en la introspección y en los rasgos psicológicos de sus personajes. Así mismo, se utiliza con frecuencia la pregunta retórica que cuestiona los sentimientos y juicios de los personajes e induce a la reflexión crítica de los lectores. También aparece la descripción de una parte de la ciudad diferente a la presentada en novelas anteriores, esto es, los barrios marginales y los lugares para el ejercicio de la prostitución. El espacio para la reflexión de Victoria es una gran mansión en la zona del Vedado, el sitio de su enclaustramiento. Esto contrasta con la pequeña habitación que tiene que rentar Teresa cuando se decide a abandonar a su familia para poder convivir con su amante en condiciones precarias.

2.3 La ciudad monumental. El 'tercer estilo', según Alejo Carpentier

La ciudad monumental es la de las grandes edificaciones del *boom* de la industria azucarera y constructiva. Al respecto, Álvarez-Tabío se refiere a la construcción del Capitolio de La Habana, con su elevada cúpula, “que hubo de ser demolida, una vez terminada...que dio origen a la leyenda de que se había reconstruido para que fuera más alta que la del Capitolio de Washington" (179), y de su linterna, "imitada de los Inválidos de París”.

Como eje central de este capítulo tenemos a Alejo Carpentier, miembro “destacado” de la generación de entreguerras, y su “perspectiva cosmopolita desde la *exterioridad*” (135).

Estamos en la década de 1920, la de búsqueda de los intelectuales por rescatar la figura de José Martí, y la reivindicación de los aportes culturales de los negros africanos. Coexisten un discurso "blanco" y un discurso "negro". Los ritmos e instrumentos negros se introducen en *La música en Cuba* (1946), texto de Alejo Carpentier que “puede leerse como su versión sobre

la constitución de la identidad nacional”. Dentro del ámbito de la poesía, es Nicolás Guillén, por su condición de mestizo, quien “devuelve al negro, condenado por la literatura finisecular a estar "junto al cañaveral", su derecho a ocupar las parcelas que le corresponden en la ciudad, por marginales que sean” (140-141).

En *¡Ecué-Yambá-O!* (1933), su primera novela, Alejo Carpentier aborda el tema del negro. Es su época de búsqueda para encontrar más adelante lo singular americano “desde la perspectiva transculturada de la *exterioridad*”, pero tendrán que pasar otros diez años. Carpentier regresó a La Habana en 1939, pero en palabras de la autora, no estaba todavía preparado para “sacar provecho de sus intuiciones americanas, y necesitaría otros diez años para asimilar literariamente la singularidad de este mundo”. Su segunda novela, *El reino de este mundo*, publicada en 1949, es "el inicio de mi ciclo novelístico americano", pero es en *Los pasos perdidos* (1953) en donde se encuentra con el verdadero continente americano, con la selva amazónica. Y todo esto como preludeo para abandonar “los territorios más o menos exóticos...para instalarse en la ciudad” (158-161). Dice Alejo Carpentier en su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana":

Y acaso nuestras ciudades, por no haber entrado aún en la literatura, son más difíciles de manejar que las selvas o las montañas...Al ver cuán pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la esencia de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos. (*Obras completas. Ensayos* 11)

Carpentier “tiene la revelación” desde su estancia en Venezuela, comenta Álvarez-Tabío, que el modelo urbano de la modernidad europea asociado con París, iconográficamente, estaba agotado, y que sólo “situándose en el territorio de la ciudad, conseguirá enunciar la universalidad americana” (161).

Existe la necesidad de nombrar el mundo americano. En *El arpa y la sombra*, Carpentier nos remite a la preocupación que tendría Colón al llegar a América, cita Álvarez-Tabío:

Había que describir esta tierra nueva. Pero al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas-cosas que deben

tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola no muestra la cosa, si la cosa no es de antes conocida. (115)

Es interesante observar que Tzvetan Todorov, en *La conquista de América*, plantea el problema del otro, y afirma que:

El primer gesto que hace Colón al entrar en contacto con las tierras recién descubiertas (el primerísimo contacto entre Europa y lo que habrá de ser América) es una especie de nominación extendido: Se trata de la declaración según la cual esas tierras forman parte, desde entonces, del reino de España...El que éste sea el primerísimo acto realizado por Colón en América nos dice mucho sobre la importancia que tenían para él las ceremonias de nominación (36-37).

Estrategias recurrentes en Carpentier serán, aparte de nombrar, “la de identificar el paisaje con la ciudad, y la naturaleza con la arquitectura” (Álvarez-Tabío 166). Carpentier renunció a su papel de "explorador" en otros textos para dar paso al "turista" urbano. Así lo expresa la autora:

Carpentier colocó una a una las columnas de La Habana que no existían antes de que él las enumerara, como no existía la niebla del *dark London* antes de que Dickens la describiera, ni los *boulevards* de la *Cité Lumière* antes de que Baudelaire los celebrara. Aunque su comportamiento urbano está más cerca del *flâneur* de Baudelaire (171).

La Habana de Carpentier a la que regresa en 1939 no será ya "*La ciudad estúpida*" como a la que él y sus amigos llamaban, imitando a los personajes de Miguel de Carrión en *Las impuras*. “La Habana vista por un turista cubano” le ofrece al lector de Carpentier, afirma la autora, “una especie de guía urbana en la que se suministran los elementos básicos que le permiten tener la ilusión de haber aprendido “la esencia de La Habana”. La eficacia del texto de Carpentier se comprueba en el arraigo popular de su construcción de “la ciudad de las columnas” (172).

El recurso del método es la novela que constituye entre otros aspectos el relato de la construcción del Capitolio de La Habana, iniciado en 1910, y concluido hasta 1929. Este texto es la historia de un dictador arquetípico de un país latinoamericano que coincide con hechos de la vida que Carpentier siguió muy de cerca en La Habana durante los años veinte. Este dictador, llamado Primer Magistrado, tiene una de sus referencias en el dictador Gerardo Machado. Así mismo, en el país imaginario de la novela, la construcción del Capitolio Nacional es el resultado de su referente habanero:

El afán de ostentación llevaba a los arquitectos de la época a olvidarse del hombre que habría de habitar el edificio. Se pensaba en la fachada, en el rigor de la reconstrucción, en las características del estilo. Si el interior del edificio resultaba de una incomodidad exasperante, nadie podía enojarse: era una incomodidad a lo Bramante o a lo Borromini. Una incomodidad ilustre, cultivada, erudita, que debía soportarse, como soportaban las mujeres de su época las implacables ballenas del corset (Carpentier, *El recurso del método* 46).

En esta novela destacan los dos espacios arquetípicos de Carpentier: América-Europa. Dos culturas, dos naturalezas, cuyas diferencias se van acentuando, y a lo que el autor ha llamado los "contextos".

En la introducción a la novela *El recurso del método*, de la edición de la editorial Cátedra, el crítico Salvador Arias señala lo siguiente:

Una de las complejidades carpenterianas que más deslumbran—y que puede sorprender a algunos lectores poco avisados—es su intertextualización de hechos, figuras y obras de la cultura y la historia universal. El caudal de conocimientos e información que atesoraba Carpentier sin duda era extraordinaria y estas intertextualizaciones constituyen sello distintivo de sus construcciones novelescas (49).

Aquí un ejemplo de cómo funcionan en Carpentier las intertextualizaciones, los contextos y sus dos polos identitarios. En la novela se encuentra este discurso del primer Magistrado en la inauguración del Capitolio Nacional, emblema y lectura en piedra:

Y quienes esperaban, con oculta ironía, sus habituales floreos verbales, sus rebuscados epítetos, sus relumbrantes vocativos, quedaron admirados de verlo pasar de la epopeya sobriamente evocada...Y contemplando e invitando a contemplar este magno edificio donde ahora nos hallábamos, cristalización en piedra, en mármol, en bronce, de los órdenes clásicos de la arquitectura -Vitruvio, Viñola, Bramante...- grecolatina, aceleró su ritmo el Primer Magistrado (250).

En *La invención de La Habana*, Álvarez-Tabío señala que Carpentier no podía identificarse con la construcción especulativa, ni con los grandes conjuntos creados por la revolución, “ya que esta arquitectura traicionaba” lo que le habían enseñado en su breve paso por la universidad, “incapaz de narrar la 'ciudad revolucionaria' ...Carpentier profesó un culto inequívoco, aunque a ratos atormentado y culpable, a La Habana mítica y legendaria” (184).

Conocedor de los principios del urbanismo moderno, Carpentier puede juzgar los Planes Directores proyectados para La Habana durante la primera mitad del siglo XX: el de Jean Claude Nicolas Forestier, y el de José Luis Sert, que pretendía “una Metrópoli del juego, muy superior, en incitaciones” (Carpentier, *La consagración de la primavera* 418).

Después de una larga cita contenida en “La ciudad de las columnas”, de Carpentier, en la que nombra ese estilo sin estilo como una constante que distingue a La Habana de otras ciudades del continente, rescato otra cita del mismo autor que aparece en “La problemática de la actual novela latinoamericana”: “*el tercer estilo*, por lo mismo que desafía todo aquello que se ha tenido... por *buen estilo* y *mal estilo*- sinónimo de buen *gusto* y *mal gusto*- suele ser ignorado por quienes lo contemplan cada día, hasta que un escritor, y un fotógrafo mañoso, proceda a su revelación” (*Obras completas. Ensayos* 21). Según Álvarez-Tabío: “Consciente de la utilidad y potencia de la imagen gráfica, se asocia con el fotógrafo Paolo Gasparini. El resultado de esta colaboración será

el cuaderno *La ciudad de las columnas* (1964) en donde, ilustradas por ciento veinte fotografías de Paolo Gasparini, Carpentier postula las "'constantes' del estilo habanero" (186).

2.4. La ciudad secreta: *Paradiso*, de José Lezama Lima, y el grupo *Orígenes*

La evocación del *Paradiso* (1966) en José Lezama Lima, la invención de la Orplid como símbolo de la tierra prometida, la tradición origenista a partir de la revista *Orígenes*, la aportación de Eliseo Diego *En la calzada de Jesús del Monte* (1949), son textos fundamentales para configurar la ciudad secreta, como la llama Emma Álvarez-Tabío.

En el texto *Los poetas de Orígenes*, Jorge Luis Arcos señala lo siguiente:

Los llamados poetas de Orígenes, reconocidos así por la ya legendaria revista homónima, conforman uno de los grupos poéticos más importantes del idioma en cualquier época... podrían ser comparados con la llamada generación del 27 o con los que, animaron el grupo *Contemporáneos*, o con el movimiento intelectual en torno a la revista *Sur* o a la revista de *Occidente*. Sin embargo, a ellos los distingue una singularidad: cualquiera que haya sido la manifestación genérica desde donde se expresaban, lo hacían siempre desde la confianza en la poesía como una forma omnicomprendiva, irreductible de conocimiento de la realidad, desde la que pudo destilar un poderoso pensamiento poético mediante el cual podían abarcarla en su totalidad (7).

Entre 1933 y 1952 los jóvenes intelectuales, hartos de la corrupción política y la descomposición, empezaron a vislumbrar que solo la cultura podía salvar al país. Con ésta se podría diseñar “una estrategia para recuperar la conciencia y la identidad nacionales”. Fueron estos intelectuales, “organizados en torno a las revistas culturales promovidas por José Lezama Lima (1910-1976)—que antecederán a la constitución del grupo Orígenes—, que pretendían ejercer una crítica básicamente poética” (Álvarez-Tabío 194).

Es *En la calzada de Jesús del Monte*, primer libro de Eliseo Diego, dónde sitúa la autora “su discurso intimista, menudo y agradecido, que celebra 'el sitio en que tan bien se está' y se va edificando en el espacio, entre las luces y las sombras, en una lenta asimilación del tiempo” (198).

"Por la calzada de Jesús del Monte, por esta vena de piedras he ascendido, ciego de realidad entrañable, hasta que me cogió el torbellino endemoniado de ficciones y la ciudad imaginó los incesantes fantasmas que me escoden" (Eliseo Alberto, *Poesía y prosa selectas* 4). Álvarez-Tabío afirma que fue a través de este texto como “el poeta se apropia de la ciudad”. Lezama pudo apreciar el aporte “a la construcción de la ciudad espiritual *origenista*”, dice la autora. Es la vocación "ecuménica" de Lezama la que “pretendía una integración de todas las artes en sus proyectos editoriales” (198-199).

Paso a paso la autora irá relatando los detalles de la creación de las revistas culturales y de la integración de los diferentes creadores. En especial, mi interés estará en los pintores René Portocarrero, Mijares, y otros, así como en el número 35 de la revista *Orígenes* (1954), con portada de Fayad Jamís. Este número de la revista *Orígenes* es citado en la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto.

El paisaje es el elemento seminal de la escritura de lo cubano, desde que Heredia lo convirtiera en metáfora nacionalista, y encuentra su sentido más profundo en la obra lezamiana, continúa Álvarez-Tabío. Su tesis es la siguiente:

Para Lezama el *paisaje* es una masa de objetos *que no han sido nombrados*...y que pueden identificarse con el 'espacio gnóstico' americano: 'el paisaje donde la naturaleza no es todavía cultura...el paisaje con nuevos sentidos fabulosos...en aquellos cronistas de Indias'. El acto de *nombrarlos*, que tanto preocupó a Carpentier, de ordenarlos y explicarlos, los integra en un discurso, es decir los convierte en *texto*... el hombre que *nombra* -el poeta-, se sitúa en el fiel entre la naturaleza y la ciudad...a diferencia de Carpentier, para quien todo era *contexto* -el paisaje y la ciudad intercambiando sus sentidos- [subraya Álvarez-Tabío] Lezama establece una distinción fundamental entre el *contexto* y el *texto*, entre el

paisaje y la *ciudad*...Mientras que la sólida ciudad *contextual* de Carpentier, amenazada por 'la Vegetación', a punto de confundirse con la naturaleza, la ciudad *textual* de Lezama conseguía dominar el 'espacio gnóstico' americano. (208-210, las cursivas son del texto)

En “Mitos y cansancio clásico”, Lezama identifica el paisaje con las "entidades naturales", la ciudad con las "entidades culturales". "Si digo piedra, estamos en los dominios de una entidad natural, pero si digo piedra donde lloró Mario las ruinas de Cartago, constituimos una entidad cultural de sólida gravitación" (Lezama, *La expresión americana* 11).

Frente a la perspectiva de la interioridad, en la construcción “de la ciudad mítica que constituye el sistema poético lezamiano, y "lo maravilloso natural", la autora opone la exterioridad de la mirada de Carpentier, y su tesis de "lo real maravilloso" (Álvarez-Tabío 216).

A la singular posición de "peregrino inmóvil" de Lezama, a quien “le hablaban las piedras de La Habana”, en palabras de Gastón Baquero, a Carpentier, “quizá ensordecido por el fragor de las piedras europeas, necesita inventarle una voz a la ciudad” (222-223).

La comparación que hace Álvarez-Tabío entre estos dos autores radica en el hecho de que Lezama opera en dirección contraria a Carpentier, quien se había propuesto insertar en La Habana los temas universales. Lezama, en cambio, "trata de insertar en los temas de cortesanía universal, derivaciones cubanas". Para Álvarez-Tabío, Carpentier es “pura operación matemática que funciona por el desbordamiento de la palabra y no de la imagen que cuestiona, precisamente, el lenguaje”(223).

La ciudad de Carpentier siempre se ve amenazada con “la posibilidad de la destrucción”. En cambio, Lezama “llega a condenarla a la desintegración”. Al proyecto urbano de Carpentier “la tradición se incorporaba con displicencia, de manera inocente y acaso banal”, pero en el proyecto de Lezama “la tradición constituye uno de los pilares fundamentales”. A pesar de las opiniones de la autora, “la ciudad, que para Lezama, al igual que para Carpentier, es un monumento a la creatividad humana, aniquila a su creador y lo absorbe como a un insecto, reduciéndolo a un componente anónimo de la muchedumbre urbana” (230).

A diferencia de la ciudad narrada en la novela cubana del siglo XIX, Lezama y los poetas de *Orígenes* la contemplaban desde la casa decimonónica: “las columnatas de medio punto, los extensos portales, los elevados puntales, los patios húmedos y recogidos, los suelos ajedrezados, los arabescos de las rejas, la luminosidad de los vitrales, las discretas mamparas y persianas o los muebles, algunos muy especializados, de maderas preciosas cubanas, rejilla o mimbre” (231).

A través de estos objetos—más del universo doméstico—se podría reconstruir el paisaje iconográfico. La idea de los poetas origenistas fue la reescritura del texto poético de lo cubano. Ambición un tanto ingenua, en palabras de esta autora, y a cuya síntesis se acercaron por la vía de la pintura Amelia Peláez, René Portocarrero y Mariano.

Más tarde, Alejo Carpentier enumerará muchas de éstas como las "constantes" del estilo habanero, “a manera de catálogo de la *habanidad*”.

La arquitecta Álvarez-Tabío señala que esta síntesis a la que aspiraban los poetas *origenistas* se logró en la nueva arquitectura que postuló el Movimiento Moderno como síntesis de modernidad y tradición. Todo esto se da después del "carnaval de estilos", “y el paréntesis de reflexión que supuso el Art Decó” (232). Sin embargo, señala que Lezama no se interesó por lo que estaba sucediendo en la arquitectura habanera: “Lezama condena a la ciudad y se encierra en su casa” (239). Pero reconoce que Carpentier fue capaz de construir “una ciudad nítida y visible”, basada en sus conocimientos urbanísticos y arquitectónicos.

La ciudad crece a partir de la bonanza económica que supone la Segunda Guerra Mundial, “las pequeñas viviendas de clase media pretenden imitar las grandes mansiones de El Vedado y Miramar” (235). Lezama contempla esa "tristeza de piedra" que emana de los grandes edificios coloniales, "destruidos por la impiedad de una cuartería que ha trasladado allí su jauría". Y mientras todo esto sucede en La Habana, Carpentier lo contempla desde su exilio voluntario en Venezuela (236).

Es a fines de la década de los cuarenta, cuando Lezama intenta recuperar el *Paradiso* perdido, la ciudad y los hábitos de su proyecto utópico, identificado con la ciudad decimonónica. El primer capítulo de esta novela aparece publicado en 1949, en los números 22 y 23 de *Orígenes*.

“*Paradiso* contiene la casa de la infancia y la catedral, el Paseo del Prado y la Colina Universitaria, la inocencia y el conocimiento, el día y la noche...La propia novela es, al mismo tiempo, la catedral, la *summa* del sistema poético lezamiano”. La Orplid es esa ciudad ideal en que se metamorfosea La Habana (241). Sin embargo, Lezama descubre que La Habana, “con su arbitraria superposición de funciones y de vocabularios arquitectónicos, representaba mejor la cultura cubana, que la Orplid” (254).

En el texto "José Lezama Lima *Paradiso*", Cintio Vitier menciona una nota de Lezama en donde éste explica:

La 'Orplid' En C (p.158) se afirma que Orplid es un 'continente legendario citado por Platón en Critias'. El continente en cuestión es la Atlántida y la confusión procede de que el texto dice 'como si aludiesen a la Orplid o a la Atlántida', lo cual no implica que sean la misma cosa. En respuesta a Gregory Rabassa, Lezama explica 'Orplid, especie de ciudad mágica donde se confunde lo real con lo irreal' La nota de C amplía: 'el autor la cita con frecuencia como una ciudad de estalactitas, donde la leyenda y la cercanía, lo real y lo irreal, lo estelar y lo telúrico, la obediencia y la realidad (?) forman un punto que vuela la línea de lo infinito (468).

Lezama era para Carpentier, según la autora, uno de esos "tipos extraordinarios", "que rara vez "se aventuran fuera de lo que sigue siendo, espiritualmente, el "intramuros", lo que se conoce hoy día como La Habana Vieja. En el "extramuros" sólo habitan personajes demoníacos como el tío Alberto y Foción de *Paradiso*. En contra de la noche que elogia Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* (1967), Lezama “quería creer...que la ciudad dormía a media noche”, lo cual contrasta con La Habana de los años cincuenta “-noctámbula y estridente-” (Álvarez-Tabío 243-244).

La autora recorre paso a paso la novela *Paradiso*, y señala que “la precisión con que se traza el itinerario y se nombran las locaciones, en vivo contraste con el carácter onírico de la experiencia”.

Lezama, al igual que Carpentier, también tiene un arquitecto personaje, que podría ser Abatón Awalobit de *Oppiano Licario* (1977), empeñado en rediseñar la casa familiar. Para Lezama, la casa (“incluso la que aparece en las pesadillas”), es protección frente a la ciudad y las puertas y ventanas son fundamentales del diálogo de la casa con la ciudad.

En *Escrito sobre un cuerpo* (1969), Severo Sarduy dedica un ensayo a Lezama, y detalla cómo el poeta “reinscribe el texto insular en la ciudad, en lo que llama 'el territorio substantivo de la poesía’” ... 'Lo cubano aparece así, en la violencia de ese encuentro de superficies, como adición y sorpresa de lo heterogéneo yuxtapuesto" (*Obras III* 90).

Lezama termina por reconocer que La Habana es la ciudad donde triunfa el "carnaval de estilos" de Carpentier, y cuentan, nos dice la Álvarez-Tabío, que en su cama de hospital antes de su muerte el 9 de agosto de 1976: "Cuando creían que había descendido a la mansión del Hades, me encuentran en Guanabacoa bailando una rumba" (255).

Álvarez-Tabío cierra este capítulo con unos versos de "El Pabellón del Vacío", poema final de 1976; así es como “Lezama irrumpe con 'una ronda de patinadores en el Prado', ...apuntando así en dirección a la ciudad real que discurre del otro lado de las paredes de su casa de la calle Trocadero 162, convertida en mansión universal” (256).

Para Eliseo Alberto de Diego, la casa de Lezama Lima “era una casa a pie de acera con un pequeño patio interior, dos cuartos enanos, una cocina manchada por los humos del kerosén, un oscuro comedor y una sala luminosa que se abría a los pregones de la calle por dos ventanas de hojas anchas” (*Dos Cubalibres* 226).

Y después agrega: “Lezama vivía en el ombligo del pecado” en una casa con columnas salomónicas en un edificio gris de principios del siglo XX. Por una “única ventana, se dice”, camino del Hospital Calixto García de La Habana, los enfermeros debieron sacar la camilla con el cuerpo del poeta, que no cabía por la puerta. “Había llegado La Hora o La Mudada, como a él le gustaba decir”. Estos versos elegidos por él mismo están tallados en el mármol sobre la losa de su tumba en el habanero cementerio de Colón: "El mar violeta añora el nacimiento de los dioses/ porque nacer es aquí una fiesta innumerable" (*Dos Cubalibres* 231).

2.5 La ciudad dislocada: Guillermo Cabrera Infante y sus *Tres tristes tigres*, Virgilio Piñera, y otros autores.

La ciudad de La Habana de la segunda mitad del siglo XX se devela en los textos de escritores como Guillermo Cabrera Infante, quien presenta al lector La Habana nocturna de los cabarets, el alcohol y el sexo, un aspecto poco tratado. Esto irá contra la ciudad diurna de Lezama Lima.

Tres tristes tigres es una de las novelas más audaces del llamado *boom* hispanoamericano de la década los sesenta del siglo XX. Publicada en 1967, coincide con *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. La novela de Cabrera Infante recrea el ambiente nocturno de La Habana a través de las andanzas de tres amigos en el transcurso de una noche. Existen diversos estudios en los que coinciden—incluyo a Octavio Paz en estos—, afirmaciones acerca de sus características rupturistas, no de una tradición literaria previa como en las vanguardias europeas, sino más como una necesidad de renovación. Cabrera Infante rompe abiertamente con la tradición novelística de Asturias, Rulfo, y Carpentier, a quien parodia en esta novela. Una de las características de la llamada ruptura en esta novela es la irrupción de lo oral en la escritura y del importante papel que desempeña el humor. En el prólogo de *Tres tristes tigres*, Cabrera Infante escribe:

El libro está en cubano. Es decir escrito en los diferentes dialectos del español que se habla en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden o creo que se funden en un solo lenguaje literario. Sin embargo, predomina como un acento el habla de los habaneros y en particular la jerga nocturna, que, como en todas las grandes ciudades, tiende a ser un idioma secreto (7).

Para Álvarez-Tabío la ciudad de Cabrera Infante es el negativo de la ciudad de Carpentier (*La invención de La Habana* 364). Es en 1959 cuando los “barbudos” entran en La Habana para convertirla en la ciudad campamento, y es “la entrada de Cristo” (Fidel) en *De donde son los cantantes*, de Sarduy (135), la que “salvará” a la ciudad del pecado. Esta ciudad del pecado solo

puede ser la "Nueva Jerusalén" de Cabrera Infante: "No es la Nueva Jerusalén, mi viejito, es Somorra. O si lo prefieres, Godoma"(*Tres tristes tigres* 542). Así, en oposición a la ciudad de Carpentier "la ciudad de las columnas", estará "la ciudad de las estalactitas" de Lezama.

En *Tres tristes tigres* (1967), Guillermo Cabrera Infante escribe:

-Es curioso -dijo Cué- cómo cambia el mundo de eje.

-¿Por qué?

-Hace tiempo que éste era el centro de La Habana nocturna y diurna. El anfiteatro, esta parte del Malecón, los parques de la Fuerza al Prado, la avenida de las Misiones.

-Era como si La Habana se acercara otra vez a los tiempos de *Cecilia Valdéz*.

-No, no es eso. Era que éste era el centro, sin más explicaciones. Después lo fue el Prado, como antes debió serlo la Plaza de la Catedral o la Plaza Vieja o el Ayuntamiento, con los años subió hasta Galiano y San Rafael y Neptuno y ahora está ya en La Rampa. Me pregunto a dónde irá a parar este centro ambulante que, cosa curiosa, se desplaza, como la ciudad y como el sol, de este a oeste (479).

Este desplazamiento de la ciudad se puede observar en un lugar emblemático como el "Tropicana, el cabaret MÁS fabuloso del mundo...está en un barrio alejado del centro de la ciudad. Es un cabaret casi en la selva", menciona Cabrera Infante (*Tres tristes tigres* 151).

Este edificio es para la ciudad de La Habana un referente. El arquitecto Max Borges Jr. (1918-2009), obtuvo en 1953 la Medalla de oro del Colegio de Arquitectos por el mismo.

Es un "proyecto en que se superponen dos vertientes arquitectónicas", afirma Álvarez-Tabío. El Salón Arcos de Cristal de Tropicana combina la espectacularidad lúdica con el rigor profesional, el kitsch con la "alta cultura", construido entre 1951 y 1952 (330). El proyecto de la mafia norteamericana era convertir a La Habana en Las Vegas del Caribe, donde además del juego se pudiera traficar libremente con la droga, atrayendo un volumen importante de recursos financieros. Todo esto fue recreado cinematográficamente en *El padrino II*, en 1974, por el director de cine Francis Ford Coppola, a partir de la novela de Mario Puzo.

En el Salón Arcos de Cristal de Tropicana. La Habana historia y arquitectura de una ciudad romántica (Lobo Montalvo 269).



Cuando Álvarez-Tabío señala que la ciudad de Cabrera Infante fue el negativo de la de Carpentier, sucede algo similar con su literatura. Son dos polos en apariencia opuestos pero que logran entrar de lleno en lo que Carpentier llamó los "temas universales" en su ensayo "Problemática de la actual novela latinoamericana":

[Cuán] pocas veces han dado los novelistas cubanos, hasta ahora, con la *esencia* de La Habana, me convenzo de que la gran tarea del novelista americano de hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal, olvidándose de tipicismos y costumbrismos...Hay que fijar la fisonomía de sus ciudades como fijó Joyce la de Dublín. ...y se fijarán en estilos que correspondan a sus esencias profundas...la novela empieza a ser gran novela (Proust, Kafka, Joyce) cuando deja de parecerse a una novela (Carpentier, *Obras completas* 18).

No es novedad el antagonismo entre estos dos escritores. Ejemplo de ello es esta novela en donde uno de los sujetos de la parodia es el mismo Carpentier, aunque están otros no menos importantes, como son José Martí, Lezama Lima, Virgilio Piñera, Lydia Cabrera, Lino Novás y Nicolás Guillén. Este fragmento, Cabrera Infante parodia abiertamente a la escritura de Carpentier:

Arrojó el cigarrillo hecho de papel de maíz porque supo inexplicablemente a polentas de infancia, a majaretos postreros, a tayuyos prandiales y santiagueros y vio cómo cayó el blanquecino, súbito proyectil junto a la verja artesanal forjada en hierros verticales, crasos, poliédricos, que trezaban en lo alto del varal primores barrocos entre deles simétricos, trazos de caligramas y orlas fileteadas al azar (*Tres tristes tigres* 194).

En una entrevista con el periodista Hernández Cuéllar en "Contacto Magazine", Cabrera Infante señala que Carpentier fue un "funcionario acomodaticio" y un "oportunista literario", "pero sus primeras novelas hasta *El siglo de las luces*, a pesar del lenguaje elitista y rancio, son obras maestras".

La ciudad de Alejo Carpentier está en *El siglo de las luces*, pero es "La ciudad de las columnas" la que fijará la imagen de La Habana diurna, en contraposición de la nocturna de Cabrera Infante. La ciudad de La Habana para Carpentier está escrita en la piedra, es el escenario de algunas de sus obras y es la que recorren los turistas. Es su arquitectura lo que nos muestra el escritor a través de su lenguaje culto y erudito. Por otro lado, "la cultura de los personajes de Cabrera Infante es la auténtica cultura *pop*, la que se ha adquirido en los cines de barrio y junto al ordinario aparato de televisión comprado a plazos. Es la cultura musical de los *juke-boxes*, de los *night-clubs*, del canto en las calles y veredas" (Rodríguez Monegal 117). Carpentier y Cabrera Infante tienen dos estéticas distintas, dos formas de escribir sobre una misma ciudad, de percibirla, recrearla y configurarla.

Lo que hace Alejo Carpentier es convertir a "La ciudad de las columnas" en una especie de mito universal. En cambio, Cabrera Infante parte de lo específicamente local, como es el ámbito estrecho de La Rampa (es una parte muy específica de la ciudad de La Habana, en el Vedado), para mostrarla como una manifestación de juego literario: "para mí [Cabrera Infante] la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico" (*Tres tristes tigres* 20). Lo que Cabrera Infante hace en forma similar a lo que Joyce hace con Dublín es describir los comportamientos cotidianos de los personajes en el contexto de las tabernas o centros

nocturnos de sus respectivas ciudades. Con esto, Cabrera Infante logra inscribir su literatura en un ámbito universal.

Por otra parte, la síntesis a la que aspiraba el grupo origenista en la literatura aparece en la pintura de Amelia Peláez y René Portocarrero, y en la arquitectura con “la nueva generación de arquitectos cubanos quienes, después de los excesos del 'carnaval de estilos'...la reflexión que supuso el *Art Decó*, estaban preparados para abordar, con todas las implicaciones éticas y estéticas, los postulados del Movimiento Moderno (Álvarez-Tabío, *La invención de La Habana* 232). “La imagen urbana de la modernidad en América Latina”, señala Álvarez-Tabío, se rediseña a partir de los años veinte, treinta y cuarenta “hasta alcanzar su imagen más representativa en los años cincuenta”. Los proyectos como el Plan Director de José Luis Sert para La Habana, que aplicaban los nuevos códigos arquitectónicos y urbanísticos racionalistas, comunes en América Latina, se interrumpen en enero de 1959 (318-319).

Álvarez-Tabío subraya que en la idea de la nacionalidad cubana subyace una dicotomía. Del discurso “heroico” representado por Cintio Vitier, y cuyo antecedente –“culminante e incuestionable de cualquier relato sobre la nacionalidad cubana”– se encuentra en algunos pasajes de los *Diarios* de José Martí, pasamos al discurso “irónico” representado por Virgilio Piñera (1912-1979). “En lugar del amor abstracto a la patria [...] el poeta proclama su amor a la ciudad [...] las columnatas habaneras en lugar de los palmares de Heredia” (261).

Entre 1942 y 1943, Virgilio Piñera publicó por su cuenta la revista *Poeta*, de existencia efímera, que antecede a la revista *Orígenes*, de la que también formó parte. Es en su ensayo “*Terribilia meditans*” (1942-1943) y en su poema *La isla en peso* (1943) en los que cuestionará y se burlará de todos los mitos nacionales, incluidos los *originistas*. En el prólogo a su *Teatro completo* (1960) escribe: “soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco” (9). En palabras de Reinaldo Arenas, en su texto *Antes que anochezca*: “Virgilio veía la Isla en su terrible claridad desoladora; su poema, 'La Isla en peso', es una de las obras maestras de nuestra literatura” (106).

Piñera representa “la rebelión sistemática”, “la esencia tragicómica del carácter cubano”. Escribe en *Electra Garrigó* (1941), que “en lugar de enmascarar sus contradicciones las exhibe como Electra”, señala Álvarez-Tabío (271).

En el prólogo a su *Teatro completo*, "Piñera Teatral", el autor escribe: "Siempre pensé asombrar al mundo con una salida teatral. Envidio al hombre que salió desnudo por la calle, envidio a ese otro que asombró a La Habana con sus bigotes de gato, envidio al que se hizo el muerto para burlar al sacerdote y, por supuesto, a Fidel Castro entrando en La Habana" (7).

En “Tema del Héroe y la Heroína”, Guillermo Cabrera Infante relata -clara alusión al “Tema del Déroe y el Traidor” de Jorge Luis Borges—cómo Virgilio fue...atrapado en la infamante Noche de las Tres Pes” (427) [prostitutas, proxenetas y pederastas], que se suponía tuviera lugar en el centro de la ciudad, alrededor del barrio de Colón, que era la zona roja, y donde siempre vivió Lezama. Virgilio Piñera estaba en su casa de la playa de Guanabo, lejos del centro, pero había sido señalado como “pederasta peligroso”. “Yo estaba...en el periódico *Revolución*” cuando Virgilio me llamó y me dijo: “Estoy preso” por “Paderewski, Pederawski. ¿Entiendes?...Virgilio estaba preso por pájaro, pato o pederasta...pero nunca me pregunté que diría Paderewski de su nombre usado como máscara sexual”(428).

Piñera y Arenas fueron dos hombres en los márgenes, dos hombres perseguidos, “dos hombres del subsuelo”, como el personaje de Dostoyevsky. A pesar de los veinte años de diferencia, surge un afinidad literaria entre ellos. Relata Arenas que cuando comenzaron a trabajar juntos, éste dijo: "No creas que hago esto por algún interés sexual; lo hago por pura honestidad intelectual" (*Antes que anochezca* 105), palabras de Piñera cuando decidió ejercer de maestro del joven Arenas. Fue después de presentar su segunda novela, *El mundo alucinante*, al concurso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), cuando Arenas conoció a Piñera, y éste le dijo:“Te quitaron el premio; la culpa la tuvieron Portuondo y Carpentier...Toma mi teléfono y llámame”. Arenas reconoció siempre a Piñera. Cuando Arenas publicó su primera novela en el extranjero titulado *El mundo alucinante* se la dedicó a su mentor literario.

En *Antes que anochezca* Arenas escribe:

Al llegar a la funeraria y no encontrar en ella el cadáver de Virgilio, sospeché que aquella muerte repentina podía haber sido un asesinato...Fidel Castro ha odiado siempre a los escritores...en el caso de Virgilio el odio era aún más enconado; quizá porque era homosexual y también porque su ironía era corrosiva y anticomunista y anticatólica. Representaba el eterno disidente, al inconforme constante, al rebelde incesante (294).

Arenas también relata que en la novela *Presiones y diamantes*, de Virgilio Piñera, se descubre la falsedad de un famoso diamante llamado Delfi que se lanza por el inodoro y desaparece por las cloacas de una ciudad de enormes rascacielos que construye Piñera, "en apariencia viva en realidad agonizante". Ese diamante se llama Delfi, Fidel al revés. "Era demasiado simbólico", y así fue como "Virgilio cayó en desgracia con Fidel Castro" (Arenas 294).

"Ya sabemos que mi personalidad está en el subsuelo", dice el protagonista de Piñera en *Pequeñas maniobras* (1963). Álvarez-Tabío sostiene que, como todos los personajes de Piñera, este personaje es un clásico dentro de la literatura del escritor. Un clásico antihéroe de la literatura moderna "siempre tentando los bordes de la disolución". "Inteligente y lúcido...capaz de despreciar a quienes le humillan...fascinado ante el poder que los demás tienen sobre él, se somete a una servidumbre cada vez más humillante para justificar su necesidad de reducirse a la mínima humanidad" (282). Este mecanismo de anulación de la individualidad en sus personajes lo elige para él mismo, expresa la Álvarez-Tabío. Así lo hace también Arenas. Sin embargo, los dos escritores se comportan de forma opuesta. Piñera era discreto, Arenas exhibicionista.

Otros escritores que declaran su deuda con Piñera son Severo Sarduy y Antón Arufat.

De los tres escritores exiliados—Piñera, Arenas y Sarduy—la experiencia de Piñera en Buenos Aires, de 1946 a 1958, se debe a su precaria situación económica, afirma Reinaldo Arenas: "¿quién renuncia a una querida costumbre?", "y allí pasó más de diez años ejerciendo pequeños trabajos burocráticos como un Kafka del subdesarrollo" (*Antes que anochezca* 106). La de Arenas ocurre con la salida del Mariel (1980), y termina en suicidio en Nueva York (1990). Sarduy parte a París

en 1959 y nunca regresa. Por el contrario, Antón Arufat, quien es el albacea literario de Piñera, permanece en Cuba donde es galardonado con el Premio Nacional de Literatura de Cuba en el año 2000 (Álvarez-Tabío 303).

Para este trabajo pondré el acento en tres obras de Piñera (*Electra Garrigó*, *Dos viejos pánicos*, y *Aire frío*) pues son claras las alusiones en el texto *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto de Diego.

En "Piñera Teatral", el propio autor se pregunta: "¿hay dos clases de teatralidad? ¿Una en la vida y otra en las letras? Dirán que aquel que la realiza en acto no puede realizarla en palabra. Pero ¿qué le importa? En el peor de los casos siempre será el héroe de sus hazañas, en tanto que el escritor nunca es el héroe de sus héroes. Sus personajes lo han superado" (Piñera, *Teatro completo* 8).

En el cuento *La carne*, de Virgilio Piñera, se encuentra el tema de la escasez de la "carne", la autofagia, la mutilación, y la autoaniquilación. En *Dos viejos pánicos*, se inscribe la "carne con miedo" como metáfora del sufrimiento, como él mismo expresaría en una reunión previa al Congreso de Escritores y Artistas, en 1961, presidida por Fidel Castro: "tengo miedo". En *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas relata que fue un acto heroico presentar en el concurso Casa de las Américas, en 1968, su obra teatral *Dos viejos pánicos*. "Reflejo supremo del terror y el miedo que se padecen bajo el régimen de Fidel Castro" (110).

Piñera y Arenas, dos ciudadanos que "vivieron y escribieron desde el centro de la ciudad, pero fueron obligados a situarse en el territorio de los marginales", señala Álvarez-Tabío. Personajes ellos mismos "dostoievskianos o kafkianos...protagonistas de sus textos...habitan en los pliegues y fisuras de la gran ciudad. En los *bordes* de la ciudad, como en los *bordes* del texto". Al respecto, Álvarez-Tabío compara el texto de Piñera "Cómo viví y cómo morí" (1956) con "una versión habanera de *La metamorfosis* en la que el personaje ni siquiera se convierte en cucaracha, sino que es devorado por ellas" (290).

Electra Garrigó será la pieza teatral más conocida y representada de Virgilio Piñera, estrenada el 23 de octubre de 1948, y de la cual el mismo autor señaló lo que algunos críticos

expresaron: "fue nuestra batalla de Hernani", queriendo compararla con la de Victor Hugo en la dramaturgia romántica. Fue José Lezama Lima, que estuvo presente esa noche, relata Álvarez-Tabío, quien en una carta fechada 1 noviembre 1948 le escribió a José Rodríguez Feo:

Virgilio Piñera estrenó una obra teatral: *Electra Garrigó*. Un detalle simpático: el coro griego está remplazado por una guajira en bata blanca que va glosando las peripecias del drama en décimas que buscan un sabor. La crítica, idiota y burguesa, le ha sido tremendamente hostil, cosa que a él le habrá agradado y hecho soñar en las protestas, chiflidos y zanahorias lanzados a los románticos, a los existencialistas y a todos los que desean un pequeño y sabroso escandalito. (130)

Las décimas a las que se refiere Lezama se cantan al son de la "Guantanamera", y son una clara referencia al repaso de la crónica roja que "hacía diariamente..., el cantante Joseíto, autor de la melodía, en un programa de la radio habanera" (Álvarez-Tabío 294).

Abilio Estévez, en *Inventario secreto de La Habana*, relata que "La Guantanamera", la emblemática guajira-son de Joseíto Fernández había servido de fondo en "un escalofriante programa radial, y que Piñera, tan sutil, tan perceptivo, había tomado a manera de coro griego para su brillante parodia *Electra Garrigó*, muchos años antes de que Pete Seeger la suavizara, 'civilizara' y santificara con los versos de José Martí" (228).

La escenografía de la obra escrita por Piñera consiste en: "Portal con seis columnas que sigue la línea de las antiguas casas coloniales. Piso de losas blancas y negras. Ningún mueble. El Coro (en este caso la Guantanamera) hará sus apariciones junto al proscenio. Luz amarilla violeta" (*Teatro completo* 36).

El coro se dirige al público que representa a la ciudad de La Habana. El portal, las columnas y el ajedrezado del suelo, parecen aludir a la *iconografía origenista* de lo cubano, a la arquitectura de las tres P (patio, portal y persiana) así como a ese "tercer estilo" que nombrara Carpentier.

"A diferencia de las columnas de Carpentier, que amparan y guían al transeúnte en su recorrido por la ciudad, las columnas que coloca Piñera en el escenario de *Electra Garrigó* se

constituyen en los *bordes*, en el límite que no se debe traspasar. Gran parte de la obra girará, precisamente, en torno a la posibilidad de atravesar las columnas”, señala Álvarez-Tabío (293).

2.6 La ciudad revisitada: Severo Sarduy, y Reinaldo Arenas.

De la ciudad dislocada de Piñera, pasamos a la ciudad revisitada, la que la revolución convirtió en campamento, lo que no es una metáfora. El centro de la ciudad entonces se abandona, hasta la restauración fragmentada y escenográfica de Eusebio Leal, Historiador de La Habana responsable del plan de dicha restauración.

La nueva generación de escritores tiene que practicar la negación de la precedente ante la “violenta transformación social”. En 1959 aparece *Poesía joven de Cuba*, compilada por Roberto Fernández Retamar (1930) y Fayad Jamís (1930-1988), en cuyo prólogo Fernández Retamar declara su voluntad de "humanizar la poesía...alejándola todo cuanto sea posible de las aventuras formales de la exquisitez o herméticas de la trascendencia", clara alusión a la poesía *origenista*. En este contexto no sólo se niega a la generación precedente, el Grupo Orígenes es sometido a un “linchamiento”, en particular Lezama, y será desde las páginas de *Lunes de Revolución* (1959-1961), suplemento cultural del periódico *Revolución* (1959-1965), que en 1965 se convierte en *Granma*, el "órgano oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba".

Lunes de Revolución fue dirigida por Guillermo Cabrera Infante, entre cuyos colaboradores se encontraban Calvert Casey (1924-1969), Antón Arufat (1935), Severo Sarduy y Virgilio Piñera, quien dirigió Ediciones R (1960-1964) de *Revolución*, y quien a pesar de haber pertenecido a la generación de *Orígenes*, fue aceptado por la nueva generación.

“En definitiva, a la negación o linchamiento de la generación de *Orígenes*, con la destrucción implícita de la ciudad ideal que había edificado, no sucede la construcción de un modelo alternativo y, a la larga, estos intelectuales 'revolucionarios' intentarán regresar a la misma ciudad que habían pretendido destruir” (Álvarez-Tabío 326).

Del nuevo contexto revolucionario surge un grupo de escritores jóvenes que niegan la “tradición encarnada por el grupo Orígenes”. Y sin poder mencionar a todos, es importante señalar lo que Álvarez-Tabío afirma acerca de este grupo, quienes “gozarían de fortuna desigual, como Heberto Padilla (1932), autor célebre por su “'autocrítica', conocido como el 'caso Padilla' que, en

cierto sentido, representaría el fin de la 'luna de miel' entre la intelectualidad progresista occidental y la revolución cubana (323).

En *bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, Enrico Maria Santí relata que cuando en La Habana de 1970 Padilla estuvo en la cima de su carrera de poeta, se desató una polémica en torno a *Fuera de Juego*, libro de poemas que criticaba la “llamada Revolución cubana”, obra por la cual fue enviado a prisión bajo cargos de “conspiración contra el Estado”, y tuvo que retractarse públicamente (385).

En esta etapa de intelectuales "revolucionarios" se plantea la relectura de escritores como Fernando Ortiz, así como la de Alejo Carpentier y Nicolás Guillén, quienes públicamente se comprometieron con la revolución.

Entre este grupo de jóvenes tan diverso, que provienen de variados orígenes sociales, culturales y geográficos, encontramos a Reinaldo Arenas, quien llegó a La Habana con los soldados de la guerrilla, según cuenta en *Antes que anochezca*:

Dejaba atrás una granja llena de gallinas escandalosas, un mundo lleno de gente inconforme, maloliente, desarrapada y mal pagada, unos amores frustrados y un pueblo como Holguín, ajeno a todo lo que fuese la belleza tanto espiritual como arquitectónica (91).

Arenas se burla de la ciudad “despiadadamente”, al igual que Piñera, en *Viaje a La Habana* (1971-1987). “En este *Viaje a La Habana*, vuelve a manifestarse la ciudad lúgubre y amenazadora que, en la obra de Arenas, se alternará con la visión jubilosa de La Habana”, dice Álvarez-Tabío. Piñera fue consciente, antes que Arenas, continúa Álvarez-Tabío, de que “la destrucción de la ciudad suponía igualmente, la aniquilación del individuo...Piñera cuestiona la ciudad, pero no la niega”. Para la autora, “la operación de Piñera consiste en el fondo en 'refundar' la ciudad, que es lo mismo que 'refundar' el mito, como habían hecho Carpentier y Lezama y, hasta cierto punto, había intentado hacer Arenas” (*La invención de La Habana* 293).

Viaje a La Habana, de Reinaldo Arenas, es un texto sobre una ciudad revisitada en la terminología de Álvarez-Tabío, y es una *Novela en Tres Viajes*. La Habana de estos viajes es

una ciudad extraña, en donde encontramos circunstancias carnalescas, paródicas, con tintes de tragedia y burla, repleta de símbolos, y no exenta de terror. Pero sigue siendo la configuración de una ciudad extratextual con referencias claras a la topografía y a los nombres de su referente.

En el primer "viaje", escribe Arenas, los protagonistas se preparan para el desfile triunfal: Qué viaje, Ricardo. Qué viaje por toda La Habana. Afocando en medio de las ruinas. Contra las paredes descascaradas, junto a las terrazas apuntaladas, en el centro de los basureros y los derrumbes, sólo nosotros brillantes y triunfales... Después, para tomar un poco de aire fresco, nos paseamos por el lobby del Habana Libre, provocando los comentarios, el escándalo o la admiración de todo el mundo. Al cruzar la esquina de L y 23 el murmullo fue tan bárbaro...(27)

El tercer "viaje" es cuando Ismael, el protagonista, regresa a La Habana:

Maravillado ante aquellos balcones bordados de hierro, columnas y vitrales. Al llegar a Monserrate, un enorme cartel que bloqueaba la calle Obrapía le demostró...PUERTO DE LA HABANA, ZONA ESTRATÉGICA, PROHIBIDO EL PASO...con el resto de la ciudad que era, ante los ojos de Ismael, un basurero gigantesco...*¿Por qué he venido ¿Para qué he regresado?*...Sí, había sido necesario viajar a La Habana, regresar allí, volver a aquel sitio tan espantoso y único, para experimentar todo eso, para saber -para comprender- definitivamente todo aquello. (156, 160, 174, las mayúsculas y cursivas son del autor)

En dichos viajes los personajes tienen una visión similar del aspecto físico de la ciudad: mientras que en el primero los personajes son brillantes y triunfales, en el segundo Ismael se pregunta el objeto de su regreso, ya que está decepcionado y abrumado por la realidad que contempla. Son dos miradas, dos percepciones.

Severo Sarduy describe en *De donde son los cantantes* (1967), a golpe de parodia e ironía, "La entrada de Cristo en La Habana", es decir, aquella de Fidel Castro de 1959:

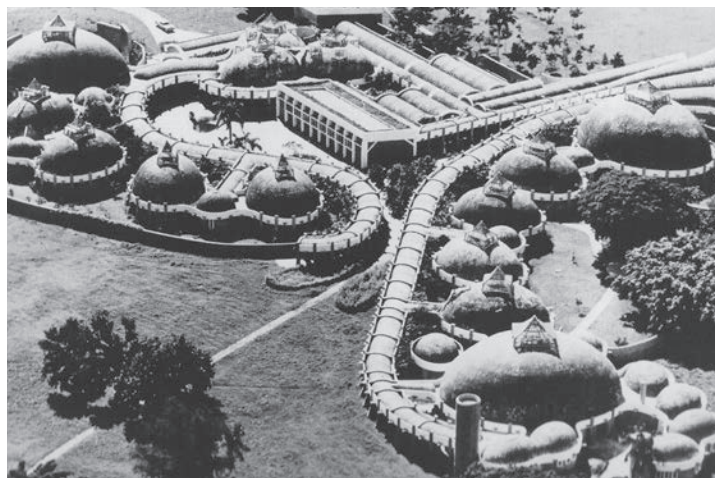
¡Qué acogida en La Habana! Lo esperaban. Su foto ya estaba, repetida hasta el hastío o la burla, pegada, ya despegada, desgarrada, clavada en todas las puertas, doblada sobre todos los postes, con bigotes pintados, con pingas goteándole en la boca, hasta en colores –ay, tan rubio y tan lindo, igualito a Greta Garbo–, para no hablar de las reproducciones en vidrio del metro Galiano. Dondequiera que mires, Él te mira. (135)

A diferencia de Reinaldo Arenas, a quien le duele la pérdida de la ciudad idealizada, Severo Sarduy muestra una visión irónica de la misma, enfocándose en la parte marginal y pornográfica como contraste con la metáfora de la entrada purificadora de Castro como un Cristo salvador de los pecados. Así, el espacio al que se refiere Sarduy en *De donde son los cantantes* es la zona donde se encontraba el llamado Teatro Shanghai, que era un centro de variedades pornográficas ubicado en las calles de Zanja y Dragones en medio del barrio chino. No hay idealización, ni de la ciudad, ni del proyecto revolucionario, sino relajación y visión amoral.

Sin embargo, la visión intelectual de Sarduy es mucho más profunda y amplia que la representada en la novela antes señalada. A lo largo de sus ensayos se dedicó a reflexionar teóricamente sobre el neobarroco como expresión artística tanto en la literatura como en la arquitectura, considerándolo como un modo de releer el arte moderno y como su poética personal. En todo caso, lo que se vuelve claro es algo que no todos los lectores de Sarduy han sabido ver: el Neobarroco es antes una máquina lectora que una poética. Es antes un modo de releer el arte moderno que una forma específica de ese arte. Solo circunscripto a la obra completa de Sarduy, el Neobarroco será, también, una poética: *el Neobarroco es Sarduy (El barroco y el neobarroco 52)*.

En el terreno de la arquitectura, se dio una lucha entre tendencias y conceptos, entre arte y función. Esto se observa en la contradicción para los proyectos para la construcción de las escuelas de arte, por una parte, y la adopción de modelos de vivienda popular al estilo soviético, por la otra. Choque entre "tradición" y "revolución" ya señalado por Piñera en *Electra Garrigó*.

La Escuela de Danza Moderna, proyectada por el arquitecto Ricardo Porro (1925-2014), fue una de las cinco Escuelas Nacionales de Arte que se comenzaron a construir en 1961, auspiciadas



Paolo Gasparini 1965

por el gobierno revolucionario. En este proyecto participaron los arquitectos italianos Vittorio Garatti, para la Escuela de Ballet y Música, y Roberto Gottardi para la Escuela de Teatro.

Ricardo Porro se consideraba un “arquitecto romántico”, que concibió la Escuela de danza en la fase romántica de la revolución. Estas obras de Porro, son formas distintas de “ocupar el territorio y de cuestionar la estructura tradicional de la ciudad”, sostiene Álvarez-Tabío. Las cúpulas de los talleres de la Escuela de Artes Plásticas, en forma de senos de mujer “pretenden erotizar la ciudad”: "Todo se convertirá en mujer, imagen de la mujer en tanto que sexo, la ciudad ella misma asumirá la imagen de Eros", declaraba Porro (Álvarez-Tabío 335).

En su ensayo *El barroco y el neobarroco*, Severo Sarduy hace referencia a la utilización de diversos recursos del barroco. En la literatura señala a Alejo Carpentier, José Lezama Lima y Guillermo Cabrera Infante. En la pintura nota los cuadros de la serie Flora de René Portocarrero. Y sobre la arquitectura de Ricardo Porro, Sarduy contempla la sustitución como uno de los mecanismos de la extrema artificio de lo barroco:

Los elementos funcionales de la estructura arquitectónica son sustituidos por otros que sólo insertados en ese contexto pueden servir de significantes, de soportes mecánicos, a los primeros: una canal de desagüe se convierte no en gárgola-que es su significante codificado después del gótico y por lo tanto ya habitual- sino en flauta, fémur o fallo; una fuente reviste la forma de papaya, fruta cubana. Esta última sustitución...no se limita a una simple permutación, sino que al expulsar al significante 'normal' de la función y poner otro totalmente ajeno en su lugar, lo que hace es erotizar la totalidad de la obra-novela, cuadro

o edificio- en el caso de Porro...una astucia lingüística- en argot cubano [papaya] designa también al sexo femenino. (10)

En *Ciudades en el Caribe. Un estudio comparado de La Habana, San Juan, Santo Domingo y Miami*, Haroldo Dilla Alfonso relata que cuando la caída del régimen de Batista era “inminente”, uno de los grupos insurreccionales se apresuró a tomar el Palacio Presidencial diseñado en la época de Forestier. Las consecuencias [del movimiento insurreccional] sobre la ciudad no se hicieron esperar, el proceso se puede resumir en “des/re/territorialización, que implicó cambios drásticos en la configuración de los espacios, y en un proceso de resignificación de sus hitos” (244-245).

Dilla cataloga a La Habana que comenzó a gestarse en 1959 como la ciudad socialista definida por Iván Szélényi (sociólogo húngaro-americano) (1996), cuya tendencia dominante había pretendido la igualdad. De las seis décadas transcurridas establece diferentes momentos, entre ellos una primera etapa muy contradictoria de búsqueda y experimentación (1959-1970). De esta primera etapa son las ciudades-jardines del INAV (Instituto Nacional de Ahorro y Vivienda), las escuelas de arte, la heladería Coppelia, y la Ciudad Universitaria José Antonio Echevarría. Se trata de muchos proyectos abandonados o realizados parcialmente, ya que eran reflejos de un “espíritu contrarrevolucionario” remanente de la cultura burguesa (253).

En la segunda etapa prevalece el modelo soviético (1970-1990), con sus “monótonos edificios prefabricados que salpicaron la ciudad y comenzaron a deteriorarse antes de ser inaugurados”. El edificio más emblemático de la época fue la embajada de la entonces Unión Soviética, “una alusión de un arquitecto alegre a una botella de vodka invertida” (258). La Plaza de la Revolución, es “el lugar más inhóspito de toda la ciudad, el que con más razón puede reclamar la condición de *no-lugar*” (267).

En la tercera etapa “la ciudad ha experimentado todos los rigores de una despanpanante crisis económica y ha comenzado a vivir un proceso zigzagueante y *sui generis* de restauración capitalista” (253).

La ciudad de los años noventa fue la de la crisis económica de “magnitud demoledora” (258). “Y Eliseo Alberto de Diego (1997), otro novelista profundamente habanero, lamentaba una ciudad rota cuyo signo distintivo era el derrumbe”. Según el propio Eliseo Alberto, en su *Informe contra mí mismo*:

La Habana, que hoy fotografían los visitantes de paso es una ciudad rota. Cañoneada por la ineficacia, maltratada por la incapacidad administrativa, abandonada, jodida, sitiada desde afuera y desde adentro, mordida por las ratas de la abulia; una vieja ciudad encuerada, en puros huesos, mal vestida, fósil vivo que carga como puede sus fastidios y sus reclamos. Paisaje después de la batalla. (135-136)

En La Habana encontramos hoy ex mansiones divididas al infinito, casas ruinosas, locales convertidos en refugios de familias numerosas, la proliferación de *barbacoas*, especie de *mezzanines* que aprovechan la altura de aquellas casas coloniales y republicanas de la época, “una suerte de frontera interna de sus espacios de habitación”. A todo esto, la urbanista neoyorkina Jill Hamberg (2011) se ha referido como la tugurización (Dilla 261).

“Si la arquitectura refleja la dinámica de una sociedad”, cuestiona Dilla, la promesa de igualdad, la escasez crónica de recursos, la construcción de viviendas siempre por debajo de las necesidades de la población, la vocación totalitaria del Estado, y “las concesiones retóricas a que la política obliga”, no han logrado terminar con “la tremenda capacidad de [la] población para sobrellevar la depauperación y seguir hablando de dignidades y futuros luminosos” (254, 259).

La Habana que se asomó al siglo XXI está habitada por “una población citadina educada en la verticalidad y homogeneidad”, afirma Haroldo Dilla, pero hoy existe un renacimiento de una Habana “diversa y caribeña”, con “síntomas de una Habana retomada por su juventud”, en la que abundan hoy “situaciones inusuales”, artistas que realizan un *performance*, agitadores callejeros, movimientos ambientalistas para limpiar “el espacio público por excelencia: el malecón. Todo esto ante la tolerancia desde la política oficial, de movimientos barriales” y un “despertar incipiente y tortuoso de la sociedad civil urbana” (267).

En las noches habaneras de hoy, señala Haroldo Dilla, muy cerca del malecón, en su confluencia con La Rampa, se ha quedado en el refugio LGTB (lesbianas, gay, transvestis y bigénero) un pedazo de ciudad que acumula todas las décadas de frustración homofóbica, y que del otro lado de la acera, “separados por los cuatro carriles de la elegante avenida costanera un grupo de policías observa”. En la calle G se encuentran todas las tribus urbanas: “mikis, emos, frikis, rastas, repas, punks, vampiros y hombres-lobos” (267, 269).

La ciudad que satanizaron, al menos en teoría, los dirigentes revolucionarios, y que "salvó" a La Habana, no podía tolerar la imagen de la ciudad que aparece en la obra de Cabrera Infante, mucho menos la de Sarduy o Arenas”, señala Álvarez-Tabío (375, 377). Después agrega:

En el centro de la modernidad cubano latía una ciudad ideal, como una promesa permanentemente incumplida. El sueño de una ciudad, que había comenzado a relatarse en el primer tercio del siglo XIX, al que Carpentier había proporcionado el *cuerpo* y Lezama había insuflado el *espíritu* (379, las cursivas son de la autora).

Las meditaciones de los urbanistas sobre La Habana, señala Haroldo Dilla en *Ciudades en el Caribe. Un estudio comparado de La Habana, San Juan, Santo Domingo y Miami*, son hoy sobre las condiciones que permitan que esta ciudad pueda rescatar los logros de cada uno de sus pasados (270).

Rescatamos el pasado de una ciudad cuando la recorremos, cuando la leemos, cuando la imaginamos a través de una narración, o cuando la contemplamos a través de la fotografía.



Paolo Gasparini, 2002

En Sobre la fotografía, Susan Sontag afirma que las fotografías no se limitan a verter la realidad de modo realista, sino que es la realidad la que se somete a escrutinio y evaluación. La autora relata que fue Zola, gran fotógrafo aficionado, quien afirmó: "no se puede declarar que se ha visto algo en verdad hasta que se lo ha fotografiado" (91).

Capítulo 3. La ciudad de La Habana en algunas obras de Alejo Carpentier y Eliseo Alberto de Diego

3.1. La ciudad de La Habana en algunos textos de Alejo Carpentier

La ciudad de la Habana ha sido una presencia significativa en diversas obras de Alejo Carpentier, en el plano narrativo, ensayístico e incluso periodístico. Esto se evidencia en las siguientes obras, cuyo orden sigue en términos generales la evolución histórica de la ciudad: *Concierto barroco*, *El siglo de las luces*, *El acoso*, *La consagración de la primavera*, *El amor a la ciudad* y "La ciudad de las columnas".

3.1.1. *Concierto barroco* (1974)

Aunque no es la primera referencia en la obra de Carpentier a la ciudad de La Habana, en *Concierto Barroco* se presenta una visión de la parte más antigua de la ciudad en los siglos XVII y XVIII, es decir en época del barroco. San Cristóbal de La Habana fue fundada en 1519 y según la novela, el Amo que es el personaje principal, se ve obligado a carenar¹ allí, un siglo y medio o dos después, en tránsito hacia Europa. Esto le permite a Carpentier ofrecer una descripción de la ciudad.

Desde la salida de Veracruz la nave se había topado con todos "los vientos encontrados", por lo cual, "maltrecha" pensaba llegar a buen puerto, pero La Habana estaba "enlutada por una tremenda epidemia de fiebres malignas" por lo que era recomendable fondear lejos de la población. La Villa de Regla era una aldea rodeada de manglares de calles angostas y casas bajas. En la ciudad de enfrente (La Habana), "cerradas estaban las casas de baile, de guaracha y remeneo, con sus mulatas de carnes ofrecidas bajo el calado de los encajes almidonados. Cerradas las casas de las calles de los Mercaderes, de la Obrapía, de los Oficios" (46-47).

¹carenar: reparar el casco de una embarcación

La descripción de La de Villa de Regla, el suburbio habanero en el que se hospedan el Amo y su criado Filomeno, la dio primero el propio Carpentier en un artículo publicado en la revista *Carteles* en 1939 (*El amor a la ciudad*) “por cinco centavos, una lancha, con atribuciones de alfombra mágica, puede llevarnos a Regla, la ciudad del misterio, donde reina constantemente una atmósfera de prodigio. Para empezar... ¿Conocéís la ermita de Regla?” (76). En este texto habla de la importancia de la Virgen de Regla, la Virgen de los pescadores, y muy cerca hay otra iglesia en donde se encuentra la Virgen de la Caridad del Cobre que es la patrona de Cuba, y que aparece en diferentes textos a lo largo de la historia de la literatura cubana.

Lo más interesante de estas referencias en *Concierto barroco*, es que se trata de una de las primeras ocasiones, si no la primera, en que aparece, aunque no muy extensa, la ciudad de La Habana de los siglos barrocos.

3.1.2. *El siglo de las luces* (1963)

La primera publicación del *El siglo de las luces* apareció en la *Nueva Revista Cubana* (1959). En esa ocasión se publicaron las jornadas I y II, III y IV del capítulo primero.

El siglo de las luces, como su nombre lo indica, se refiere al periodo de la Ilustración europea, y su relación con el Caribe a través del personaje principal que es Víctor Hugues. En una nota al final de la novela, Carpentier explica que se trata de un personaje real casi ignorado por la historia de la Revolución Francesa. En el texto pasa primero por la ciudad de La Habana, donde conoce a Sofía, a su hermano Carlos y a su primo Esteban.

Es en ese contexto donde Carpentier describe parte de La Habana de finales del siglo XVIII: “el adolescente [Carlos] miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas-” (11). La Habana que se describe es la ciudad intramuros, azotada por la estación de lluvias: [Verdadera] descarga de agua, acompañada de truenos y centellas...dejando las calles anegadas y húmedas en el bochorno recobrado.

Bien podían presumir los palacios de tener columnas señeras y blasones tallados en la piedra... Aunque se adornaran de mármoles preciosos y finos alfarjes de rosáceas y mosaicos—de rejas diluidas en volutas tan ajenas al barro que eran como claras vegetaciones de hierro prendidas de las ventanas—no se libraban las mansiones señoriales de un limo de marismas antiguas. El tasajo, el barro y las moscas eran la maldición de aquel emporio, visitado por todos los barcos del mundo (12, 15).

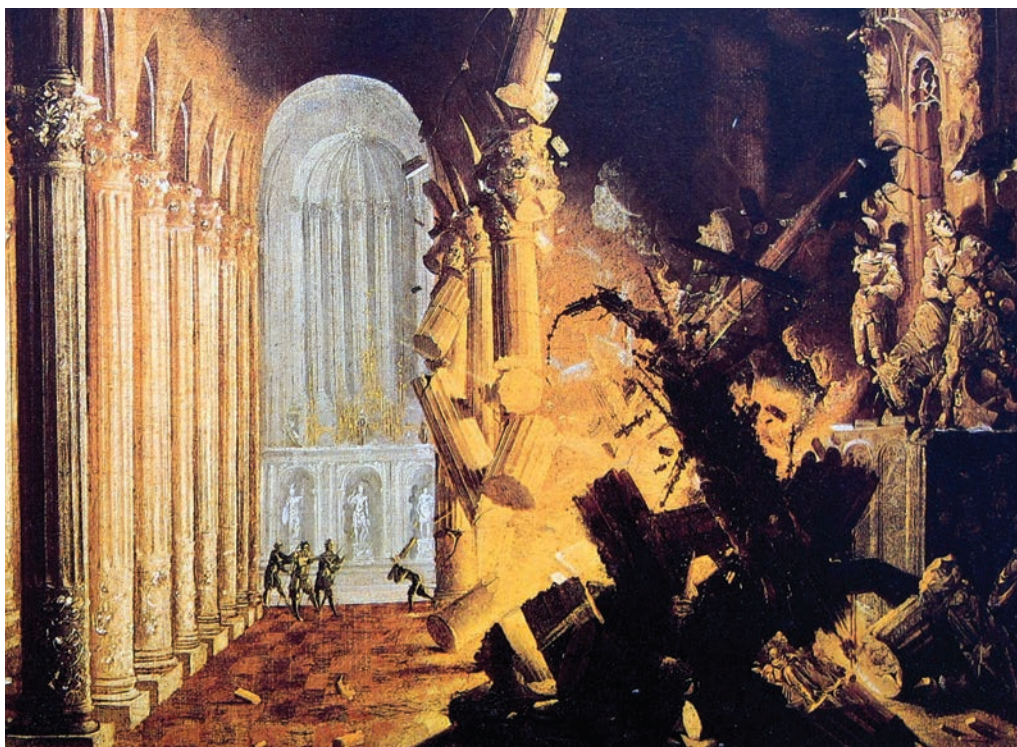
Todo empieza en la casa del padre recientemente fallecido, de los hermanos Sofía y Carlos, a la que llega este último procedente de la hacienda dedicada al cultivo de la caña de azúcar. Sofía arriba así mismo desde el convento de las Clarisas, mientras Esteban, era el único que permanecía en dicha vivienda debido a su condición de enfermo. En la casa aledaña, el padre tenía el comercio y el almacén. Detrás de los escritorios empezaban las calles abiertas entre montañas de sacos de harina, barricas de vino, y “fardos de todas procedencias” (22).

Los "pequeños" huérfanos, como los llamaba el Albacea, asistían a las incontables misas pagadas por el eterno descanso del padre en la Iglesia del Espíritu Santo. Transcurrido “el año de luto y el medio luto”, los jóvenes descubrían el mundo a través de los libros, “olvidados de la ciudad, desatendidos del mundo”... tomaban el luto como pretexto para permanecer al margen de todo”. Esa “recia casona” era todo su mundo (31). Y fue Víctor Hughes quien sacó a los huérfanos de su encierro. Sofía se vio fuera, “entre mansiones que la noche acrecía en honduras, altura de columnas, anchura de tejados cuyas esquinas empinaban el alero sobre rejas rematadas por una lira, una sirena, o cabezas cabrunas silueteadas por el hierro en algún blasón lleno de llaves, leones y veneras de Santiago” (43).

Sofía cuidaba de Esteban con “inquietud de madre”, ya que “sus andanzas lo llevaban siempre a las calles portuarias o a los confines de la Alameda, hacia la iglesia vieja que deslindaba el barrio del Arsenal... acercándose tímidamente a la calle de los garitos y las casas de baile” (53).

La Catedral, las calles de los Oficios, del Inquisidor, de Mercaderes, de la Plaza del Cristo a la Iglesia del Espíritu Santo, de la remozada Alameda de Paula a la Plaza de Armas eran los recorridos de Esteban por la ciudad.

La Casa del Conde de la Reunión de Cuba (Casa de la Condesa de la Reunión) construida en 1809 por el traficante de esclavos Santiago de la Cuesta y Manzanal, primer Conde de la Reunión de Cuba, -cuyo título fue concedido en 1824- casado con María de la Concepción González Larrinaga, es la referencia “real” en la ciudad de La Habana, que eligió Carpentier para ubicar su novela *El siglo de las luces*, y que hoy es sede de la Fundación Alejo Carpentier (Lobo Montalvo 104).



Explosión en un Catedral
(Monsu Desiderio 1630)

En esta casa se encontraba el cuadro *Explosión en una catedral* 1630 (pieza clave en la novela), atribuido al pintor Monsu Desiderio y el preferido de Esteban “era la apocalíptica inmovilización de una catástrofe”. Sofía estaba “extrañamente fascinada”. Sin embargo se le hacían exasperantes, “sus columnas rotas, disparadas—siempre suspendidas en el espacio”, “por su movimiento detenido, su perpetua caída sin caer” (51).

¡Las columnas, reiterada fascinación de Carpentier!

3.1.3. *El acoso* (1956)

El acoso ocurre en La Habana en los días que siguieron inmediatamente a la caída de Machado ...lo que yo he tratado de hacer con ella es trazar una especie de cuadro de la

arquitectura de La Habana, del ambiente de ciertos barrios y ciertos lugares. [En] esa novela aparece El Vedado, La Avenida de los Presidentes, el teatro Amadeo Roldán, que era entonces el Auditorium, La Habana antigua, el barrio del Matadero, el Mercado Único, el barrio de Cristina ...lugares habaneros que no aparecen con sus nombres, que se pueden identificar fácilmente (Carpentier, *Obras completas* Tomo XIV 130-131).

En la novela cuya construcción literaria transcurre íntegramente en la ciudad de La Habana, la visión emigra del campo a la ciudad. La historia se refiere a la cacería de un hombre a través de las calles de la ciudad, que “dura” los 46 minutos de la *Eroica* de Beethoven, en plena lucha contra la dictadura de Gerardo Machado (1932-1933), aunque Carpentier utiliza algunos hechos posteriores, en opinión de sus estudiosos (Bueno 36).

El personaje que no tiene nombre propio en el texto, se vio acosado en el corazón mismo de la ciudad. Había tenido que refugiarse en belvedere de casa hidalga, según establece en *El Acoso*:
 Protegiéndose con el cuerpo del Mirador de la siempre temible azotea del edificio moderno, asomábase a la calle, a ratos cortos, contemplando el mundo de casas donde, revueltos con lo californiano, gótico o morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos de lucetas y persianas, villas renacentistas entre malangas y buganvillas, cuyos entablamentos eran sostenidos por columnas enfermas. Eran calzadas de columnas...camino de columnas... tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva (*Obras completas* Tomo XIV 108, 110).

La persecución sucede desde la avenida de las Misiones trazando un recorrido por La Habana Vieja: Obispo, Muralla, San Isidro, Alameda de Paula, Oficios, Tacón, hasta el Malecón.

La Fuente de la India Habana, las escalinatas de la Universidad, el Patio de las Columnas, “la avenida en descenso, donde varios Presidentes[sic], con espesas levitas de bronce, se erguían en zócalos de granito”. El perseguido va “De sombra en sombra alcanzó el término de los árboles, pasando al mundo de las columnas” (128).

Carpentier, al hablar sobre su novelística en *Conferencias*, explicó las referencias explícitas e implícitas a lugares significativos de la ciudad que recorre el perseguido:

“[Todas] esas cosas aparecen en una novela que yo he completado recientemente con un libro que no tengo acá, que se ha publicado en Barcelona con fotografías de Paolo Gasparini y que es un libro íntegramente sobre la arquitectura de La Habana, sobre todo en los lugares en que ocurre la novela *El acoso* (*Obras completas*. Tomo XIV 131).

La importancia de *El acoso* en el contexto de las referencias carpenterianas a La Habana, radica en que anticipa su visión ensayística de lo que luego llamará *La ciudad de las columnas*, presentando la imagen citadina dentro de la ficción con recursos propios de la novela a diferencia del ensayo arquitectónico que resulta una reflexión sobre aspectos urbanos y arquitectónicos.

3.1.4. *La consagración de la primavera* (1978)

Un día enterado de que una culta e inteligente rusa vivía desde hacía muchos años en Baracoa (la población más remota, aislada y desatendida del país, hasta que una carretera, construida después de 1959 la situara cabalmente dentro de nuestra geografía) y, una mañana, alcanzada por la Historia en su lejano retiro, había sido despertada por los gritos de “Viva la Revolución”, pensé en escribir esta novela, que primero hubo de titularse: *la rusa de Baracoa* (Forro de la obra).

La consagración de la primavera de Stravinsky es el ballet cuyo título da nombre a la novela de Alejo Carpentier. La historia se va tejiendo en voz de los dos protagonistas, alternando sus voces en primera persona, cada uno desde su punto de vista. De esta forma Carpentier construye una historia dentro de la Historia de Cuba. Empieza a principios del siglo XX y termina con la Batalla de Playa Girón (1961). Abarca desde la Revolución Rusa de 1917, con algunas referencias a la Primera Guerra Mundial, hasta la victoria revolucionaria en Bahía de Cochinos en 1961.

Los protagonistas son: Enrique un cubano de la alta burguesía que tiene que salir del país durante la dictadura de Gerardo Machado (1929-1933), pasando por México y París, para enrolarse

en las Brigadas Internacionales y pelear en la Guerra Civil Española. Vera es la bailarina rusa que huyendo de la Revolución Rusa, vive en Bakú (cerca del Mar Negro) con sus padres, y termina en París.

Vera y Enrique se conocen en Valencia durante la Guerra Civil Española, para reencontrarse en París y regresar a La Habana ante la inminente Segunda Guerra Mundial. El régimen que imperaba en Cuba era el de Fulgencio Batista, más adelante convertido en dictador.

Enrique, al volver a La Habana, termina sus estudios de arquitectura, y trabaja profesionalmente para la clase adinerada: “Los pudientes, los acomodados, los ricachones, de mi país –es decir: aquellos que *allá* constituían la única clientela posible para un arquitecto– estaban obsesionados por las ideas de *palacio* y *palacete*, cuando no de 'regia mansión', como decían, pensando en acantos y volutas, cariátides y almocárabes” (80).

Enrique y Vera deciden instalarse en lo alto de un viejo palacio, con una terraza donde reunir a los amigos o “sencillamente esperar la famosa brisa de Cojímar que se hacía sentir después del cañonazo de las 9, o asistir a la aparatosa llegada de los grandes buques de turismo” (247). El lugar escogido contrasta con la suntuosa mansión de la Señora Condesa de la Calle 17, en el Vedado que era la casa de la infancia de Enrique.

Vera encuentra en La Habana “la intuición...en el criollo” (244), así funda dos escuelas una en el Vedado (los moradores del Palacio de Lombillo, del Palacio de Pedrosa, habían emigrado hacia las afueras) (295) para señoritas bien (que sustenta la otra), y otra en La Habana Vieja donde descubre el potencial de los negros para la danza.

“Si Nijinsky hubiese contado con bailarines así, su coreografía primera de *La consagración de la primavera* no hubiese sido el fracaso que fue. Era *esto* lo que pedía la música de Stravinsky: los danzantes de Guanabacoa, y no los blandengues y afeminados del ballet de Diaghilev” (260).

La puesta en escena de Diaghilev, a pesar de haber escogido a su amante Nijinsky como gran figura, fracasa, ya que carece de un verdadero entendimiento de la obra, tal vez demasiado académica. Falta de alma y espontaneidad, era la opinión de Vera. Pero ella pondrá el alma en esto, creando desde el mestizaje la danza original del hombre de los primeros tiempos. Este ballet es el trasfondo de la historia que se va gestando en la Cuba de las desigualdades sociales.

La Habana vive entre la degradación moral de la alta burguesía, la construcción a gran escala de hoteles de lujo y casinos para convertirla en Las Vegas del Caribe. Todo sustentado en los grandes capitales de las familias mafiosas norteamericanas y los abusos del grupo en el poder.

¿No decía tu marido que este país no había logrado crearse, en el presente, un estilo arquitectónico original? Aquí lo tienes: Hotel Riviera. Gran estilo Lucky Luciano... ahora conocerás el estilo ‘familia Costello’...mixto de mafia y Hollywood –como quien dijera: paso del romántico al gótico. [Y] aquel Hotel Capri que me era revelado con todo el esplendor de su estilo gángster (415, 417).

“Y en el vasto escenario de La Habana entramos ella y yo una mañana, después de haber dejado nuestras maletas en el *Hotel Unión* de la ciudad vieja –habitado a menudo por Hemingway-. Y fue mi deslumbramiento ante una ciudad re-descubierta, vista con ojos nuevos” (202-203).

El arquitecto se “detenía atónito, ante un viejo palacio colonial que [le] hablaba por todas sus piedras, ante la gracia de una cristalería policroma...ante la salerosa inventiva de una reja un tanto andaluza en cuyos enrevesamientos descubría yo algo como los caracteres de un alfabeto desconocido, portador de arcanos mensajes” (Carpentier, *Obras completas* VII 203).

Enrique vuelve a exiliarse, ahora en Venezuela, y Vera tiene que salir huyendo porque el régimen de Batista extermina a tres de sus jóvenes bailarines que compartían las ideas revolucionarias. Vera se exilia en la propia isla, en Baracoa, hasta que la despiertan los gritos de “Viva la revolución”. “Yo burguesa y nieta de burgueses, había huido empeñosamente de todo lo que fuera una revolución, para acabar viviendo en el seno de una revolución” (575).

Aquí el final no es lo importante, para esta investigación, es el escenario la ciudad de La Habana.

Por alguna razón que al principio no conocemos elegimos libros que después nos acompañan, tal vez los lugares nos elijan a nosotros, pero también es cierto que los entornos afectan. Esto es lo que reflexiona Vera acerca de su elección de la ciudad de La Habana: “Todo, aquí, me hablaba de mi pasado, y sin embargo, no acababa mi cuerpo de hacerse uno con la ciudad, de fraguarse,

de integrarse, en ese proceso de identificación de las piedras y de la carne que nos hace elegir una ciudad entre todas para sentirnos auténticos y enamorados ciudadanos de ella” (370).

3.1.5. *El amor a la ciudad* (1996).

Once años de ausencia confieren, indiscutiblemente, al regresar a la patria un alma de turista a quien ha estado alejado de ella durante tanto tiempo. (Alejo Carpentier)

Una serie de artículos escritos por Alejo Carpentier que aparecieron en *Carteles* a lo largo del año 1939, fueron recopilados más tarde en el libro *El amor a la ciudad*, publicado en 1996.

Dichos artículos son, dice Müller-Bergh, en orden cronológico: "La Habana Vista por un Turista Cubano", *Carteles* I, La Habana (octubre 8, 1939); 16 y 17; *Carteles* II (octubre 22, 1939); 18 y 19; *Carteles* III (noviembre 5, 1939); 34 y 35; *Carteles* IV (diciembre 3, 1939); 48 y 49; *Carteles* V (diciembre 17, 1939); 30 y 31 (Alejo Carpentier. *Estudio biográfico crítico*).

El amor a la ciudad está constituido por apuntes acerca de la ciudad, de su encuentro como turista tras once años de ausencia. La llegada a La Habana por “ese puerto de boca estrecha, defendido por fortalezas de un poder decorativo innegable, es de los pocos en el mundo que se adentran de tal manera en el corazón de la urbe” (53).

“El barco al llegar realmente *penetra dentro de la ciudad*” (29, las cursivas son del autor). Los castillos del Morro y la Cabaña reciben al hijo ausente.

Carpentier apunta a los cambios que ve, la ciudad va dejando su “espíritu provinciano”, señalando que en aquellos tiempos pasear en automóvil por Prado y Malecón, y sobre todo el paseo “*Prado arriba y Prado abajo* rebajaba los automóviles a la categoría de carrozas de tiovivo” (32).

El autor señala que su país se encuentra ante la revalorización de lo cubano: “Y mientras nuestros palacios coloniales, libres de caretas de yeso, revelan sus bellezas arquitectónicas a los forasteros, en los repartos crecen residencias y villas cuyas líneas se inspiran en las más puras tradiciones constructivas del estilo colonial cubano” (34).

En la ciudad de La Habana “coexisten”, “un malecón comparable únicamente con los de Niza y Río de Janeiro”, pero también La Habana “es la ciudad de lo inacabado, de lo cojo, de lo asimétrico, de lo abandonado”[refiriéndose] al “desierto en donde habría de alzarse el Capitolio”(65). Y aquí nos muestra que “el Malecón –1940– fue poblado de casas en épocas en que los contratistas catalanes hacían estragos en nuestras avenidas y repartos, con sus columnas compradas al por mayor y balaustradas a tanto el metro” (66).

Los habitantes de La Habana vieja que pudieron, señala Carpentier, se fueron a vivir en casas nuevas situadas extramuros “ya no era 'elegante' residir en las proximidades del puerto. Luego se hizo moda vivir en un *chalet* ... (término hoy en desuso) del Vedado” (90-91). Pero estas casas no son como aquellas en “que vivieron nuestros abuelos, en los muelles, en la calle del Inquisidor o de San Ignacio”. Esas grandes casonas sí respondían al clima, sus patios siempre en sombras, y la brisa siempre presente. Pero Carpentier está a la espera de que los habaneros se enorgullecen de ocupar un piso en la Habana Vieja, y gracias a esa nueva moda se salvarán “muchos edificios de una ruina próxima” (1944).

“En los días de mi infancia” La Habana era una ciudad con hábitos de la Colonia, todo era campo, más allá de la Calle Belascoaín. “Vi crecer La Habana con el siglo”(94). La calle, la plaza pública, el ágora, la Calzada del Monte, “los portales de Monte, Reina, y en los de la vieja plaza de la Puerta de Tierra, se han instalado *bancos* de postalitas... que muestran episodios de la Revolución Cubana... Las jugueterías y tiendas de *souvenirs* ofrecen muñecos de *barbudos*” (1959) (96).

Para Carpentier, a la Villa de San Cristóbal de La Habana debería trasladarse el nombre de "Ciudad de los palacios", ya que para él los palacios mexicanos “pierden mucho de su fausto ante el esplendor de la Catedral y el Sagrario, de las iglesias y de los vastos edificios universitarios e inquisitoriales” (97).

En la ciudad de La Habana existe una profusión de palacios, algunos ubicados en barrios populosos, caídos en desuso. Sin embargo hay otros como El Palacio de Lombillo en la Plaza de la Catedral, el Palacio Aldama, los de la antigua Calle del Inquisidor, y cerca del Muelle de la Luz se ocultan verdaderas maravillas. “Cien palacios que bastan y sobran para construir una *ciudad de palacios*”(98-99).

Carpentier se refiere a la ciudad de La Habana en sus obras ensayísticas, novelísticas, periodísticas, conferencias, y otros textos diversos. En este apartado me referiré a tres de las novelas en las que la ciudad tiene un papel protagónico en la acción dramática de sus personajes. En primer lugar deseo reiterar la importancia de la llamada casa de *El siglo de las luces*, en la novela de título homónimo. Como se recordará en dicha obra, Sofía y su hermano viven en una casona situada en la parte vieja de la ciudad. Además de las descripciones de las características arquitectónicas de esa mansión, el papel que ocupa allí el desarrollo de los acontecimientos que van a desatar la trama de la historia aparece en forma destacada. La relevancia de este lugar y valor para la novela y el legado de Alejo Carpentier se aprecia por el hecho de que actualmente ahí se encuentra la Fundación Alejo Carpentier, justo al lado de otro lugar emblemático de La Habana como es la llamada Bodeguita del Medio, una especie de catedral de la cocina cubana.

Así, en la novela *El acoso* los sitios y lugares descritos forman parte de la atmósfera angustiosa que pesa sobre el personaje acosado. De esta manera lo urbano y arquitectónico no se limitan a servir de escenario, sino que actúan sobre el conflicto central de la novela, creando un nuevo tipo de antagonismo en la situación dramática. Los lugares ya no son refugio, ni alternativa de salvación, sino que añaden angustia y peligro, tensión dramática entre el humano y el contexto inhóspito. La arquitectura como sinónimo de fortaleza se transforma en prisión y aplasta las posibilidades de escapar. Lo urbano y arquitectónico forman parte del conflicto, ya no son sólo el perseguido y sus perseguidores es la ciudad.

En *La consagración de la primavera* la descripción tiene varias funciones extra e intradiegticas. Así, al referirse a los pudientes se caracteriza a la clase adinerada por los lugares donde habita, mientras que el personaje parece tomar conciencia de su situación social desde un punto de vista crítico.

La visión de la ciudad que ofrece Carpentier a través de su personaje Vera introduce elementos propios de la naturaleza, la arquitectura y el arte, con un registro siempre musical: Mirta la bailarina, “a la vez Virgen Electa y *Madame-coreógrafa-por-sustitución-reglamentaria* se las

entendía con la música de Stravinsky...y yo , iniciaba mi trabajo sobre la *Ionización* de Varèse... Así, una actividad de colmena reinaba en el viejo palacio español cuando entramos en diciembre” (383):

Con la instalación del invierno caribe, la ciudad entera me venía al encuentro, neta y sin misterios, definida en sus contornos, bien dibujada en sus perfiles, y cuando iba yo, mi pequeño automóvil, de la Plaza Vieja a mi escuela del Vedado, siguiendo la orilla del mar, parecía que los edificios giraran en torno mío, mostrándoseme desde todos sus ángulos –como en ciertos cuadros de Braque y de Gris mostraban los objetos la totalidad de sus facetas. Barroca en espíritu, La Habana se me hacía cubista en la luz de un mitigado e indulgente bóreas que se afirmaba en un descenso de pocos grados en la temperatura (382).

Aquí la luz desempeña un papel no sólo visual para la protagonista, sino también introduce a la luz como un modificador de la perspectiva, y la ciudad con sus edificios adquiere otros contornos que el autor identifica con el cubismo de Braque o Gris.

Esa referencia intertextual a estos pintores y el movimiento que representan, habla de una misma ciudad que adquiere debido al efecto de la luz imágenes diferentes. La luz modifica la perspectiva.

El arquitecto Le Corbusier, mencionado por Alejo Carpentier en su ensayo, decía que:

La arquitectura es un juego magistral perfecto y admirable de masas que se reúnen bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas en la luz y la sombra revelan las formas... La luz es parte imprescindible de lo visual, de lo que percibimos con nuestros ojos, y por lo tanto, la experiencia de la arquitectura se convierte en experiencia vital (Le Corbusier citado por Carpentier en "La ciudad de las columnas").

Le Corbusier hace suyos los principios de la Carta de Atenas de 1933 que fue elaborada en el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna: "los materiales del urbanismo son: el sol, el aire, los árboles y el hormigón armado”. En el caso de La Habana, yo hablaría de la piedra y otros materiales.

Ya señala Carpentier en su ensayo cómo en La Habana hay que esconderse del sol. El cubano busca la sombra, pero la luz del sol es vital en su carácter, su alegría, y su desparpajo.

La arquitectura de La Habana en un principio responde a una arquitectura más vernácula, regida por una sabiduría popular que desde sus orígenes “fue una ciudad muy mestizada y mezclada espacialmente...Y es que en una ciudad urbana comercial como la habanera, incubada en un poblado intramuros de dos kilómetros cuadrados, era muy difícil mantener una estricta segregación racial y clasista” (Dilla 203), regida también por las condiciones climáticas y su correspondiente adaptación cultural y social por parte de la población.

Sus edificios cambian bajo la luz, y esa luz genera una nueva luz, cambian con el paso de las horas. Su luz reflejada llena el espacio de otros nuevos colores. Su contemplación se convierte en poesía, en *poiesis* también.

Así mismo, Leonardo da Vinci se refiere a la sombra como de la naturaleza de las tinieblas, y a la luz como de la naturaleza de la claridad. “La una oculta, la otra revela. Siempre están unidas a los cuerpos en mutua compañía”.

A lo largo de sus obras, directa o indirectamente, Alejo Carpentier ha mostrado una visión estética de la ciudad de La Habana, particularmente desde el punto de vista arquitectónico pero incorporando numerosas referencias intertextuales a la música, a obras plásticas o literarias, así como a diversos movimientos artísticos.

“La arquitectura es un juego magistral, perfecto y admirable de masas que se reúnen bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas en la luz, y las sombras revelan las formas”, la cita de Carpentier es una expresión novelada de la frase de Le Corbusier.

3.2. La ciudad de La Habana en algunos textos de Eliseo Alberto

En el caso de la obra de Eliseo Alberto, la ciudad de La Habana es una presencia vivencial y nostálgica. Las referencias a lugares en la ciudad de La Habana se repiten constantemente. Esto se puede apreciar en las siguientes obras: *Informe contra mí mismo* (1978), *Caracol Beach* (1998),

La fábula de José (2000), *Esther en alguna parte* (2005), *El retablo del Conde Eros* (2008), y *Dos Cubalibres* (2004).

3.2.1. *Informe contra mí mismo* (1978)

Un drama raigal de la historia de Cuba tiene su origen en un conflicto sin solución: las personalidades rectoras de nuestro destino, José Martí en el siglo XIX y Fidel Castro en el XX.

Informe contra mí mismo “es un libro a favor de lo que amo: mi familia, los amigos, la isla entera. No me propuse una memoria de la historia sino una primera historia de mi memoria” (contraportada).

En el año de 1977, Eliseo Alberto (Lichi) era “uno más entre los miles de obreros, estudiantes y profesionales” que cumplía treinta y seis meses con el servicio militar activo en “una trinchera cualquiera de La Habana”. Fue en el año de 1978 cuando le pidieron el primer informe contra su familia. Debía ser una práctica reglamentaria en cualquier ejército del mundo. “La guerra es la guerra”. Le explicaron que al ser su padre un intelectual de gran prestigio podía ser blanco del enemigo, su casa era un “centro de interés estratégico” (11-12).

Eliseo Alberto de Diego no tuvo mas remedio que firmar los informes “contra o sobre los míos”, con el seudónimo de Pablo, hasta que un día se cansaron “de mi prosa poética, de mi lirismo, de mis ficciones inútiles”. Lo dejaron en paz, no sin antes archivarlo en un *file*. Esa historia, memorias, es el antecedente de este *Informe* (21).

Los lugares a que hace mención en ese texto son: el malecón de La Habana, heladería Coppelia, parque de 21 y H, hotel Habana Libre, la Universidad de La Habana, Calzada de Jesús

del Monte (su nombre actual es Calzada de 10 de Octubre) (89), la Rampa, la esquina de 12 y 23, la Quinta Avenida de Miramar, la librería universitaria, el Paseo del Prado, Museo de Bellas Artes, esquina de 19 y N.

“La vida siempre tiene veinte años. La Habana todavía era una ciudad caminable”, así relata Eliseo Alberto de Diego que los jóvenes de su generación nacidos en los cincuenta, “nos sentíamos (nos creíamos) los protagonistas principales de la historia...lo más puro de la Revolución...sin las taras y los vicios de nuestros antecesores” (123).

Pasaban una noche a la semana en El Gato Tuerto (bar), otra en un parque cualquiera del Vedado, dos veces en la Cinemateca de 12 y 23, otra para los deberes del Comité, o del Sindicato o de la Federación, o de la milicia universitaria, y otra en casa de un amigo. El domingo, en la playa de Santa María del mar o en una cabañita del Hotel Riviera, un concierto de Silvio o Pablo en la Casa de las Américas, ballet en el Teatro García Lorca, una visita a Lezama, una lectura de poetas jóvenes, “una siesta, dos siestas”. Alguna tarde a “Coppelia, Rampa arriba y Rampa abajo; otras a escuchar música prohibida. Celia Cruz por ejemplo¹” (124).

“¿Quién se acuerda de aquellos veranos de los setenta cuando, en época de carnaval, los rones, vodkas, licores y aguardientes bajaban a mitad de precio, para delicia de los bebedores de alto rendimiento...?”. Además se refiere a las siete, ocho o nueve maravillas de La Habana, con un mensaje muy claro: “(Sólo para cubanos)” (130-132).

“¿Quieren que les cuente qué me pasa?” En esta página Eliseo Alberto de Diego enumera en “mis dos palabras una a una” a todos los cubanos “hechos polvo” en cementerios en otros países, a los que tienen o ejercen una profesión en otros lugares, países, ciudades. Nueve páginas en total.

El Gato Tuerto era “refugio de noctámbulos arrabaleros. Escribo su nombre y me invaden los sabores y olores del antro rey” (213). “El Cementerio de Colón, donde un cartel de tránsito advierte con fino humor negro: ‘Sólo entrada’” (216).

En una carta un amigo de Eliseo Alberto de Diego, desde Colombia en 1995, escribe:

Volví a leer a Julián del Casal y encontré consuelo en sus congojas, así de curativa es la poesía...Yo, por lo que me toca existo en mí -me conformo con la patria que

¹ *Salió de Cuba a principios de la década de los 60s y nunca más regresó a su país por razones políticas.*

desde mi alma definiendo...Ni los helados Coppelia son los mejores del mundo, ni las cubanas las reinas del Edén, ni Varadero la Capilla Sixtina de las playas del Caribe, ni Martí, como crees, Dios. Nuestros políticos no son ni mejores ni peores que sus camaradas del poder...Que no te vengan con cuentos, Eliseo Alberto de Diego. No sirvas de eco. (109)

La enumeración de varios sitios de recreación, estudio y trabajo, en la ciudad de La Habana en este texto, es la más extensa entre las diversas obras del autor. Se trata además del texto más político de Eliseo Alberto donde denuncia aspectos negativos del régimen imperante en su país. Al nombrar dichos lugares evoca e invoca espacios significativos para las generaciones que como él dice nacieron en los años 40s, 50s, y 60s, creando la imagen de la ciudad ficcional. “Pero el sentido de la ciudad ficcional es producto de la referencia; es decir, de todo el complejo de significación ya inscrito en el ‘texto cultural’” (Pimentel 188).

Las siete, ocho o nueve maravillas de La Habana (sólo para cubanos) nacidos en los cuarenta son, según el autor:

La heladería Coppelia. El Paseo del Prado. La casa del poeta Lezama Lima. El malecón de La Habana. El Cementerio de Colón...El teatro Amadeo Roldán. La Rampa. El Teatro García Lorca. El Parque Máximo Gómez. El bar El Gato Tuerto. La casa del poeta Eliseo Diego. Las costas de Cojímar, etcétera (133-134).

Nacidos en los cincuenta:

El Castillo del Morro, El Carmelo de Calzada, Los parques de San Mariano en la Víbora, la quinta Villa Berta, El Parque Lenin, La Cinemateca de 12 y 23, El bar Elegante del Hotel Riviera, la casona de la revista *El Caimán Barbudo*, El Cristo de La Habana visto desde el Paseo del Puerto, La Plaza de Armas, La cafetería de la Biblioteca Nacional, la casa de Dulce María Loynaz, el bar de la planta baja del Hotel Capri, etcétera (134-136).

Para los nacidos en los sesenta, continúa:

La escuela de ballet de la ENA, la casa de los Rojas, el bar del Saint John, El Gato tuerto, el cine Riviera, la heladería Coppelia, el bar del restaurante El Floridita, el bar Las Cañitas del Hotel Habana Libre, la piscina del Hotel Nacional. 'El embate interminable e hipnótico de las olas contra el Malecón, durante los frentes fríos'(137). Marina Hemingway, la Embajada de la Unión Soviética, El Castillo del Morro al atardecer, el aeropuerto José Martí, La Bodeguita del medio ,etcétera (137-139).

“Yo, confieso, recordaré con cierta amargura a un joven que abandoné a su suerte hace muchos años en una trinchera de La Habana: yo mismo” (293).

3.2.2. *Caracol Beach* (1998)

El exilio es siempre de vida o muerte, y si yo estoy en México es por razón de vida.

Esta novela de Eliseo Alberto ganó el premio Alfaguara, compitiendo contra otras 602 novelas. El galardón fue compartido por *Caracol Beach* de Eliseo Alberto y *Margarita está linda la mar*, de Sergio Ramírez. Cada uno de estos autores recibió el mismo premio íntegro en efectivo. El jurado estuvo integrado por Carlos Fuentes, Rosa Regás, Sealtiel Alatríste, Rafael Azcona, Juan Cruz, Tomás Eloy Martínez y Marcela Serrano.

En la presentación de la novela en la Feria del libro de Guadalajara, en noviembre de 1998, Carlos Fuentes afirmó:[es una novela] “de rumor y de furia. Su protagonista, un veterano enloquecido de las guerras cubanas en Angola, quiere olvidar el pasado terrible del que huye perseguido por la sombra de un tigre, de la cual no puede sacudirse, pues es la sombra de la muerte” (Labrada 68).

Esta novela no sucede en La Habana. Tal vez una de sus lecturas es interpretarla como una posible historia del emigrante cubano. Eliseo Alberto de Diego la llamó una novela *evangélica, no bíblica*. Pero lo que es importante es ver que muchos de sus personajes son cubanos que viven

recordando. “Hay más vivencias que literatura. Soy un escritor que cuenta la vida de sus amigos como si fuera la propia”, así lo afirmó el autor en entrevista (79).

El protagonista es “el soldado”, ese que dice [y] “eso que yo no nací en La Habana”, su madre Catalina La Grande era una prostituta de Cienfuegos.

“Al comienzo de su exilio en Caracol Beach, el pasado en la isla se hacía presente de imprevisto...Las noches se volvían caleidoscopios y el soldado se mareaba en el carrusel de la remembranza...Allí conoció a hombres y mujeres azotados por el recuerdo de un país que habían decidido reinventar calle a calle” (*Caracol Beach* 54).

En Ibondá de Akú, el soldado se pregunta “qué hago aquí, con veinte años recién cumplidos en las costillas”, y en la libreta del soldado se consignaron las siguientes frases:

“No regresaré a la Habana (279)...Mamá me espera. Mamá me amamanta. Mamá me ama... Qué hago aquí ¡Virgen de Regla compadécete de mí!...Lázaro estuvo hablando de los orishas. Los dioses africanos son unos desparpajos” (183).

"Libreta del soldado. A Catalina La Grande, en Cienfuegos, Cuba. Primer Territorio Libre de América. Faro Continental. Junio no sé qué de 1976" (183).

En esta libreta escribe y relata cuando se encontraba con aquellos rusos barrigones que “te besuqueaban mañana, tarde y noche por diez latas de carne en conserva” en el Prado, en la heladería Coppelia, y le invitaban el plato estelar, cinco bolas de cinco sabores, que él elegía sólo de chocomenta, “licor que escondías detrás del altar de la Virgen de Regla”.

El puerto de La Habana, y el Palermo, un cabaret de mala muerte en La Habana Vieja. Detrás del bulevar de San Rafael: “Un lugar del carajo: no puede ser peor pero con un traguito de menta se pasa bien”. Juana Bacallao. “Qué cubano no conoce a esa negra de quinientos años que camina por medio de la calle como si fuera un automóvil” (107).

Arroz blanco con habichuelas, unos tostones. Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, “Yolanda”.

“¡Qué cubanos son ustedes, que no les gusta jugar al taco...! El taco es el taco está en la historia” (68). El zoológico del 26. El teniente con sus “cuentos de la Sierra Maestra y la Lucha Contra Bandidos y de las setenta y dos horas en Playa Girón. Una pila de mentiras, me la juego”(34-35).

Maruja Vargas, una habanera que “no soportó las penas del exilio y murió a los cinco años de su boda” (29). La Virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la isla.

“La patria se fue simplificando a la velocidad del odio” (55). “Yo soy de Cubita la bella, Territorio Libre de América” (136).

“Silvio y Pablo, en el anfiteatro del Bosque de La Habana. Yolanda, eternamente Yolanda” (234). “Para mí Cuba es Catalina La Grande” (234). Soñaba con llegar de rodillas al litoral norte de La Habana, recogiendo ofrendas para el santo, ramas de cundiamor, bejuco ubí, hojas de albahaca morada, palos de caña brava, pencas de henequén, ajonjolí. “Ése era el sueño de su sueño” darle a Catalina La Grande el abrazo que desde siempre le debía. Ahora vivía en La Habana y había dejado la putería.

No es una casualidad que el bar en Caracol Beach, poblado de Florida, al que debe su nombre la novela, pues ahí se reunían los exiliados cubanos, se llamara Dos Gatos Tuertos, haciendo alusión al famoso Gato Tuerto en La Habana, ni que ahí se homenajeara a Reinaldo Arenas, ni que se bebiera aguardiente y se cantaran boleros. Ni que para ir al pueblo de Regla se tomara la lanchita que atraviesa la bahía de La Habana. Una plática en el bar podía partir del mambo y acabar en una disertación sobre “[los] vivos y los muertos. Correcto. Pero antes, antes de la fidelidad y la hijaputada, o se está cerca o se está lejos, que no es lo mismo que próximos o distantes. El asunto no es de geografía sino de historia” (244), “¿Algún lector se atreve a imaginarlo?” (286).

3.2.3. *La fábula de José* (2000)

Dios quiera que exista Dios [...] el emigrante José González Alea se vio obligado a matar a un hombre en defensa del amor, que es una legítima manera de matar en defensa propia.

Eliseo Alberto

Así empieza esta novela, que aunque no sucede propiamente en La Habana, está cargada de referencias a lugares y situaciones ocurridas en esta ciudad y que conforman la visión que tiene el personaje sobre condición en que se encuentra. Sin embargo, las siete mil trescientas noches que pasó el protagonista en la cárcel le ayudarían a olvidar el episodio por el que se encontraba preso. José era cubano “de Atarés, un barrio duro”, y emigrante. En la pared de su celda había grabado un mural: “Alrededor de una bahía de boca estrecha se abanicaba una ciudad barrigona, presidida por un Cristo de cal que asomaba el rostro sobre un campo de radares” (14).

José tiene diecisiete años cuando decide matar, con su trinchita de carpintero, en defensa propia, a un ciudadano estadounidense, por lo cual le cae el peso de toda la justicia norteamericana. Pero al cumplir treinta y tres años, las autoridades le ofrecen cambiar su celda por una jaula del zoológico donde será exhibido como el paradigma del *homo sapiens*. Este texto es deudor de dos obras anteriores como Eliseo Alberto de Diego reconoce: *A Man in the Zoo*, de David Garnett, y *The Ballad of Reading*, de Oscar Wilde.

Cuando quince años después del crimen a José lo “obligan a tomar una decisión que habría de cambiarle la vida, se sintió indefenso. Volvió a escuchar los tambores del guaguancó habanero”, en él había plasmado a aquella muchacha finita Dorothy Frei, alias la pequeña Lulú por la que había matado. En el mural de la celda “es la muchacha que pasea a la sombra de un palmar que nunca ha existido en el malecón habanero...Porque su memoria era un enredo colosal: cien millas lo separaban de su isla” (19).

No es acaso recurrente en la obra de Eliseo Alberto, el drama del exilio, la cárcel, la jaula, la posibilidad de escapar, parábola o metáfora, y el sacrificio para salvar a otro? José decide cambiar el encierro en la cárcel por la libertad en cautiverio.

Pero José soñaba, como se sueña, sin “criterio lógico o geográfico“, “relacionaba sitios de Atarés con rincones de Key Biscayne y de Santa Fe”.

El Paseo del Prado, el Parque de la Fraternidad. Junto a edificios como el Focsa, el Capitolio Nacional o la raspadura de la Plaza de la Revolución, se levantaban Hoteles de la Florida. De repente se acordaba del monumento al general Antonio Maceo, o el estadio de pelota del

Cerro, y les procuraba espacios eclécticos, con lo cual adaptaba la realidad al arbitrio de sus confusiones. La Manzana de Gómez no quedaba en Neptuno y Zulueta, contra esquina del restorán El Floridita...se reparaban yates de millonarios en los astilleros de Casablanca y el taller de Menelao colindaba con la heladería Coppelia. El Túnel de La Habana, y el Cristo de piedra que, desde el pedestal, parecía dispuesto a perdonar a sus hijos pródigos (20).

José era hijo de Menelao y de Rita Alea. A las pocas semanas de su enlace Menelao consiguió un puesto de carpintero en la Dirección de Intendencias del Ejército Nacional, asignado al Regimiento Antonio Maceo, y resultó ser uno de los soldados que dormían en el cuartel Moncada, cuando “un grupo de jóvenes quiso tomar la fortaleza a tiro limpio”, “Nunca pudo borrar el estigma de ser 'un asaltado del Moncada'”. En 1965 un tribunal lo consideró 'escoria social y esbirro de la dictadura', y lo enviaron a la fortaleza de La Cabaña. Rita murió al parir a un hijo llamado José. Un lunes de 1977 Menelao y sus hijos visitaron la tumba de Rita en el cementerio de Colón, y esa misma tarde iniciaron el viaje desde la playa de Cojímar, al sur geográfico de La Florida, fue entonces cuando José oyó decir a su padre 'Dios quiera que exista Dios' (31-32).

3.2.4. *El retablo del Conde Eros* (2008)

El Conde de Eros era un hombre que se escondía en sus seudónimos, como un espía bajo una colección de lentes oscuros. Había nacido en algún pueblo de Galicia pero llegó de niño a Cuba, del brazo de sus padres republicanos...Debo haberlo conocido en alguna tertulia del mundillo literario habanero... aquel caballero español, de intachable porte, escribía novelas pornográficas, amparado bajo el glorioso seudónimo de El Conde de Eros (*Dos Cubalibres* 282).

La acción de *El retablo del Conde Eros* sí ocurre en la ciudad de La Habana. Habían transcurrido veinticinco años desde que Julián Dalmau dejara La Habana, para consagrarse como actor de teatro en Nueva York. Dalmau pensaba durante el trayecto desde Nueva York, “que La Habana sería apenas un telón de fondo en el tablado de la memoria”. Hace veinticinco años abandonó su casa de la barriada de La Víbora, tenía veinte años. Hoy (1957) que volvía no tenía ningún pariente en la isla, por “lo cual dejaba sin caldo de cultivo cualquier virus de nostalgia” (14).

El regreso de Julián Dalmau tenía tres objetivos claros, que eran: cumplirle una promesa a su difunto hijo Anthony, estrenar en el teatro París *Cuatro gatos encerrados*, y ahorcarse al terminar la primera función.

Lo primero que “le zarandó los recuerdos” fue el “empalagoso olor a fruta” al entrar en la bahía, el faro del Morro y el muro del malecón. Tomó un taxi por la Avenida del Puerto con destino al teatro París, en el trayecto recordó la última vez que había estado en la isla en noviembre de 1949 para asistir a los funerales de su padre en un recinto del Centro Español en esa ocasión se había instalado en el hotel Ambos Mundos en la esquina de las calles Obispo y Mercaderes, “el hotel más hemingweyano de La Habana” (16). De los restaurantes habaneros que Ernest Hemingway menciona en sus novelas “su preferido era El Floridita en la esquina de Obispo y Montserrat” (19).

Desde el taxi alcanzó a ver “la coexistencia de dos Habanas extendidas a lo largo de la costa: la de siempre, colonial, republicana, carnalera, y otra que buscaba altura arquitectónica en la edificación de una docena de rascacielos (23). Los franceses estaban perforando un túnel bajo la bahía, un nuevo rascacielos se alza en L y 23. Los estudiantes asaltaron el Palacio Presidencial “Batista escapó de milagro” (24). En Oriente hubo un desembarco.

El teatro París “no daría funciones hasta nuevo aviso”, y se encuentra cerrado. Por lo cual conocerá al excéntrico Conde Eros, la cabeza de una *troupe* de prostitutas, proxenetas y homosexuales del teatro de burlesque. El Finisterre. El Shanghai y el Finisterre son los únicos teatros abiertos en la ciudad. “Los espectadores que allí iban, para no morir de tedio en una ciudad que para muchos era la capital de la cópula, el coito y la fecundación”.

El actor Julián Dalmau había pasado su infancia y juventud en un barrio llamado La Víbora. “El olvido depende de poco para dejar de serlo” (95) .

El Conde Eros vivía en “la comarca de Regla”, y después de una noche de juerga sus amigos “lo acompañaban hasta el Muelle de la Luz, donde debía subir a la lanchita de madera que, en unos siete minutos, cruzaba la boca de la bahía de labio a labio” (66). El Muelle de la Luz, también es “embarcadero de la melancolía” (120). Al Conde se le veía en las librerías de la calle Reina, en donde se encontraba con dos escritores Enrique Labrador Ruíz y Lino Novás Calvo lo mismo que en el restaurant del hotel Lafayette.

La Bayamesa Ramona Gil, la soprano, que se presentaba en el teatro Finisterre, vivía en un apartamento de la calle Compostela, esquina Espada, a cien metros de la Loma del Ángel.

Ramona “Salario en mano, visitó varias tiendas por departamentos en Flogar se compró un juego de sábanas...en El Encanto, una caja de pañuelos; después entró en Fin de Siglo y fue por unos aretes de fantasía que había visto anteriormente. En el Ten Cent de la calle Galeano, cenó” (144).

Por otra parte en la pared de La Pekinesa, peluquería en la ficción, había una galería de cubanos famosos, tan reales como sus fotos: Kid Chocolate, Rita Montaner, Ernesto Lecuona, Bola de Nieve y Aristides Antúnez entre todos ellos. Este último alguien, que habrá que recordar cuando llegue a *Esther en alguna parte*.

3.2.5. *Dos Cubalibres* (2006)

Un hombre sin país es un náufrago; un escritor sin lectores nacionales (naturales), el mismo infeliz-sólo que más solo.

La ciudad entera ha terminado siendo como esa Criada que murmura en el cuarto del fondo. Soberbia y suave, frívola o cálida, va cambiando de ropaje y de cara según avanza el día, siglo por siglo. El sol la tiraniza...Ya queda poco de su pasado señorial. No le preocupa. Nada le asusta. A la noche se desnuda. La luna libera. Acostada en el malecón, canturrea: vieja loca. (*Dos Cubalibres*)

Dos Cubalibres. Nadie quiere más a Cuba que yo (2004) es una reunión de textos escritos entre marzo de 1993 y septiembre de 2003, fundamentalmente en periódicos y revistas como *El País*, *La Jornada*, *Reforma*, *Nexos*, *Die Weltwoche*, *Milenio*, *Proceso*, *Encuentro de la Cultura Cubana*, etcétera. Contiene ensayos, cuentos, cartas, entrevistas, testimonios, confesiones y retratos de personajes ilustres, casi todos cubanos.

Lo importante para la presente investigación es destacar que en el conjunto de su obra, y en particular en *Dos Cubalibres*, la ciudad de La Habana siempre es un referente destacado para la manifestación de la visión poética, ensayística y periodística de este escritor. Así, cuando se refiere a poetas, intelectuales o artistas cubanos pertenecientes a diversas generaciones, el autor los relaciona con lugares específicos de la ciudad, donde acaso los conoció a convivió con ellos de diversas maneras. Lo mismo se aplica cuando presenta reflexiones o comentarios políticos, sociológicos o costumbristas, ligados no sólo a la idiosincracia de los cubanos, sino también a los espacios urbanos que recuerda, idealiza o narra:

Papá [Eliseo Diego] escribió a los veintiséis años *En la calzada de Jesús del Monte*, que podía seguirse, entre otras lecturas, como un viaje poético a través de una de las arterias principales de aquella ciudad: hoy ese recorrido nos ensombrecería el alma, pues la vieja calzada escoltada por cafés y graciosos negocios ha terminado siendo un fantasma empolvado. Sin embargo, después de tantas divagaciones pienso que sí, que los entornos 'afectan' a todo escritor, a unos para bien y a otros para mal (33).

La importancia de los lugares en la obra de Eliseo Alberto se aplica así mismo a la impresión que le causaron las personas importantes en su vida sentimental, intelectual y artística. En la sección de “retratos hablados” de esta obra, se refiere a su primer encuentro con la bailarina Rosario Suárez (Charín) quien más tarde sería su primera esposa:

Cuando yo la conocí, hace más de treinta años, Rosario Suárez, Charín, era un venado. Suerte que ella vivía a dos cuabras del Ballet Nacional, detrás de un iglesia poco frecuentada, porque si no La Habana completa se hubiera embrujado con el rastro de su belleza...Me tropecé con ella en el vestíbulo del Olympic, en la esquina de Línea y B, Vedado, octubre y 1970 (387).

Por otra parte, la misma casa familiar de Eliseo Alberto en La Habana es el sitio que le permite describir, tanto el surgimiento de su amistad con Gabriel García Márquez, como la arquitectura de sus espacios interiores:

Gabriel recorrió la sala con la vista, deteniéndose en los armarios de recia madera que había carpintado mi abuelo ebanista, y en los cuadros de René Portocarrero...el gato rozó sus botines de charol y gracias al susto pudo descubrir que pisaba un suelo de mosaicos ajedrezados, blancos y negros...Tocó la mesa, buscando en el desván de la memoria un mueble semejante. –‘He estado antes en esta casa–dijo’ (73).

“La memoria muere” escribió Eliseo Alberto, en este texto (119). El apartamento de Eliseo Diego de Neptuno entre Águila y Galeano, era el “ombligo de La Habana” (2) , sí porque “La Habana [es] una posesión de la memoria”, y a “La Habana no hay quién la entienda”. Eliseo Alberto de Diego recuerda:

Yo malcrío tres recuerdos, entre muchos: Villa Berta, la finca de mi familia en un pueblo de cuatro calles, sin derecho a mapa; el segundo, en la terraza de la revista Cuba Internacional (Reina y Lealtad, en La Habana rococó); y el tercero en la salita de su casa (Lezama Lima), allá en la calle Trocadero-en la acera de enfrente de las ramerías prodigiosas. Lezama vivía en el ombligo del pecado (223).

Para Eliseo Alberto, la ciudad de La Habana representa la casa de la infancia, la del amor, de sus recuerdos, de sus experiencias, de sus amigos, del amor, de la pérdida, la nostalgia, la muerte y el Cementerio de Colón.

"Mi felicidad tiene cuatro paredes, un techo de tejas a dos aguas y una terraza con vista al mar de mi infancia. Las olas no envejecen" (125).

En el capítulo IV de esta tesis titulado "La ciudad en '*La invención de La Habana*'", Emma Álvarez-Tabío Albo nos lleva de la mano desde la fundación de la ciudad y la escritura de los mitos fundacionales hasta la literatura del siglo XX, un ciclo que cierra Eliseo Alberto en el 2006.

La ciudad de La Habana aparece centralmente en películas, pintura, obras de teatro, música y otras expresiones artísticas. Por ejemplo, la película *Memorias del subdesarrollo* (68) de Tomás Gutiérrez Alea, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, fue elegida por el Instituto Británico de Cine, en el 2012, en el lugar 144 entre las mejores películas de la historia. En esta película se presenta la imagen visual de la ciudad de La Habana en la década de los sesentas, en particular zonas como el Malecón, el Vedado y otras que se mencionan en la novela de Eliseo Alberto. En la versión cinematográfica de *Esther en alguna parte* aparecen también las locaciones más significativas para esta obra literaria según se señala más adelante en este trabajo.

Con su amueblado urbano y los nombres de sus calles, la ciudad de La Habana es en *Esther en alguna parte* un espacio diegético individualizado. El recorrido por las calles de La Habana de los personajes de Eliseo Alberto, conlleva no sólo una carga semántica, sino simbólica e ideológica. Es la “ideografía” de Eliseo Alberto de Diego también, su paraíso y su ciudad.

La aportación de esta novela es mostrar la ciudad de La Habana del año 2003 con analepsis a 1953 y a los años 70. Retrato literario, en el que se presenta una ciudad, tanto en el plano urbanístico, topológico y sociológico, como desde la perspectiva de una serie de personajes representativos, de esos cubanos a quien “la historia nunca los tuvo en cuenta”:

Toda ciudad acoge una corte de fracasados: seres huecos, presos en el laberinto del barrio, la esquina, el parque de la otra cuadra y, en casa, cuatro paredes de puntal alto, con muchas capas de merengue acartonadas: en la pared del norte, un cisne; en la del sur, dos tigres de Bengala. (*Esther en alguna parte* 68).

Eliseo Alberto de Diego concluye todo un ciclo de literatura ambientado o centrado en la ciudad de La Habana a partir del siglo XVIII. Esto no significa que el tema esté agotado. Tal vez ahora la ciudad se incorpore a la vorágine de la modernidad, porque como señala Carles Carreras en *La Ciudad en la literatura*, pareciera que las ciudades que no han entrado en la vorágine de la modernidad reivindican su historia. Eliseo Alberto cierra en algún sentido esa época de la novela en que la revolución no es la protagonista, ni siquiera las ideas políticas, en la que los personajes no tienen nada de héroes, viven al margen de los cambios, no se quejan, viven o sobreviven cómo esa Habana “joven anciana que fuma un cigarrillo tras otro en la cocina a oscuras” (*Dos Cubalibres* 120).

La Habana de Eliseo Alberto de Diego se detuvo a esperar el paso del tiempo, sus edificios dejaron de ser señoriales para convertirse en cuarterías. Su pasado se grabó en la piedra, y está marcado por su herencia hispana, y afrocubana también, pero nunca a la manera del barroco en México, cuyos ejemplos son muchos. Recuerdo dos, Santa María Tonantzintla y San Francisco Acatepec en Puebla, en donde la mano de obra del indígena deja su huella en la piedra. La herencia

afrocubana se vive en la santería, en los ritos esotéricos, en la comida, en las costumbres, y con su sagrada ceiba, *iroko* (en lucumí). La Habana es híbrida, mestiza, y barroca. Cuenta Eliseo Alberto de Diego que fue Reynaldo Arenas quien cuestionó el Barroco cubano. Y tiene razón, sostiene Eliseo Alberto, porque,

...si existe, el nuestro trasciende las volutas de las rejas y las caracolas en las fachadas de los palacetes coloniales: se fundamenta en lo efímero, en la ligereza de la materia: no en lo que queda sino en lo que se pierde. Son barrocas las crestas de las olas que culebrean en sus propios giros, las cortinas cuando una brisa las mece, las sombras que huyen y los complicados, complicadísimos aguaceros. Barroca la espuma no sólo la piedra (120).

Para Eliseo Alberto la ciudad es muchas ciudades, y “a La Habana no hay quien la entienda”, es poesía, metáfora, mujer amada y prosopopeya:

...la conocida, esa ciudad macha, la violadora. Una vecindad para la orgía. La lujuria del sudor, de los olores. La seducción de la risa, el pecado de la alegría...El verbo es carne. Carne templada. Una ciudad de incestos sucesivos. Desnuda. A la intemperie. Salvo cuando entran los Nortes y emerge una segunda ciudad. ¡Ay!, Dios... Todo se ablanda. Una Habana vencida por la ternura del miedo. La ciudad se hace hembra, íntima. Silencio. Los edificios dejan de hablar. Ya no hay farol que grite en plena calle. El mar penetra. La lengua de una ola. Lame. La habanera Habana se deja lamer, hasta el orgasmo. Dámela mami, dámela mami: dame la vida (123).

La ciudad de La Habana es todavía caminable. En ella la vida transcurre de otra forma que en las grandes ciudades, no hay prisa, la gente tiene tiempo para detenerse y platicar, las aglomeraciones no existen, el hacinamiento sí, pero por falta de viviendas nuevas, “no caben en el palomar de sus casas y salen a caminar por el barrio a ver la vida” (62). Las colas sólo existen para comprar, ya que hay muchas carencias, y racionamiento. La soledad del hombre en la metrópoli moderna no existe. Aquí hay calor social, comunicación humana, familiaridad, y aunque es un

hecho que ocurre la discriminación, no se percibe. “Cada blanco tiene a su negrita”. En las altas esferas de la burocracia cubana, tal vez encontremos a un solo negro como cuota de diversidad. Las grandes instalaciones culturales no existen o fueron abandonadas. Hay buenos museos, no grandes museos. Sin embargo, la cultura, la literatura y la música son de relevancia internacional. Lo mismo la innovación sonora de Silvio Rodríguez y Pablo Milanés. Eliseo Alberto de Diego lo ve de esta manera: “La música es nuestro ombligo, el cordón umbilical que nos emparenta con más pureza genética que ninguna otra manifestación artística, desde el surgimiento de la nacionalidad hasta el día de hoy” (57). Todo lo que dice y escribe Eliseo Alberto de Diego confirma la frase de Carles Carreras: “casi podría afirmarse que todas las personas nacen con el territorio insertado en su ADN” (126).

Si para Eliseo Alberto el exilio fue una violación y nunca dejó de ver con la imaginación y la memoria esa Habana que plasmó en sus textos, la felicidad: “tiene cuatro paredes, un techo de tejas a dos aguas y una terraza con vista al mar de mi infancia. Las olas no envejecen” (125).

Capítulo 4. Análisis literarios. Una aproximación hermenéutica a las obras objeto de esta investigación

La idea de que todas las sensaciones son verdaderas es tan vieja cuanto lo es la invitación a desconfiar de los sentidos; y los griegos, al hacer las columnas levemente convexas, lo sabían bien...(Ferraris 114)

En su libro *Creación, recepción y efecto*, Gloria Prado sistematiza una aproximación al texto literario basada en la propuesta de Paul Ricoeur sobre la hermenéutica como filosofía reflexiva.

La aproximación a los textos de "La ciudad de las columnas", de Alejo Carpentier, con fotografías de Paolo Gasparini, se hará conforme a los modelos de análisis correspondientes al ensayo como género literario y en el caso de *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto, se hará a partir del modelo propuesto por Gloria Prado, que fundamentalmente consta de cinco niveles ya expuestos en la introducción de este trabajo, a saber: lectura y análisis del texto, interpretación o exégesis, reflexión hermenéutica, apropiación de la reflexión, y finalmente autorreflexión.

De acuerdo a la hipótesis que guía la presente investigación, las obras escogidas de dos autores cubanos y un fotógrafo ítalo-venezolano configuran una ciudad literaria y artística cuyo referente extratextual es la ciudad de La Habana. Tanto un texto con fotografías como el otro me llevan a proponer que todo conjunto de signos escritos o no puede ser considerado como un texto a interpretar. Esto correspondería al concepto amplio que, parafraseando a Freud, señala Ricoeur: "No es sólo 'escritura' lo que se ofrece a la interpretación, sino todo conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto por descifrar" (*Freud 27*).

Gloria Prado señala en *Creación, recepción y efecto* cómo Ricoeur llama mimesis I al "antes" de la composición poética y mimesis II a la mimesis-creación que se refiere a la obra configurada, y que el autor prefiere llamarla como construcción de la trama concebida como "síntesis de lo heterogéneo" .

Por su parte Ricoeur dice:

Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de la configuración, que nos ha hecho preferir el término construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en este sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la pre-comprensión y –valga la expresión– la post-comprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales. (*Tiempo y narración I* 131).

Como se observará en los análisis que se presentan más adelante, el espacio habitado, así como los lugares descritos y fotografiados son parte ineludible de las historias e imágenes de la ciudad textual en las obras escogidas para esta investigación.

4.1. El ensayo "La Ciudad de las Columnas", de Alejo Carpentier, con fotografías de Paolo Gasparini

En la introducción de este capítulo se planteó que el análisis del ensayo "La ciudad de las columnas" de Alejo Carpentier se haría conforme a los modelos de análisis correspondiente al ensayo como género literario, mientras que el caso la novela *Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po*, de Eliseo Alberto de Diego, se haría a partir del modelo de análisis literario para textos narrativos propuesto por Gloria Prado. Mas adelante me detendré en el análisis de la estructura externa e interna del ensayo de Alejo Carpentier, así como los recursos literarios, las fuentes y otros elementos argumentativos del autor. En el texto se plasman las ideas personales del autor como ensayista omnisciente sobre el tema, al tiempo que se utilizan diversas fotografías como se verá en el apartado correspondiente. El ensayo está dividido en cinco partes y en un segundo nivel de aproximación hermenéutica se puede interpretar que el mensaje implícito o el sentido del texto, es proponer que La Habana es "La ciudad de las columnas".

Mi acercamiento al texto de Alejo Carpentier está basado en las propuestas, y conceptos acerca del ensayo propuestos particularmente por Liliana Weinberg, Arturo Souto, José Luis Gómez Martínez y Alfonso Reyes. Sus propuestas teóricas están incorporadas en el capítulo I acerca del ensayo como género literario.

4.1.1 Estructura

El ensayo de Carpentier se nos presenta estructurado en cinco partes.

I. Carpentier parte de la primera impresión que tuvo Alexander von Humboldt al entrar por la bahía de La Habana en diciembre de 1800, para situarnos en la historia y en la geografía de la América equinocial en que se encuentra este puerto. Ya no sólo es historia y geografía cuando se refiere al escritor de la crónica von Humboldt al entrar en La Habana, es también "el amigo de Goethe". Con esta pequeña introducción nos ubica en ese "más allá" del texto del que habla Weinberg, para introducirnos con toda la autoridad que su nombre le da a "ese más acá" del texto.

El europeo escribe sobre su llegada. "Aquí, como en nuestras más antiguas ciudades de Europa, sólo con suma lentitud se logra enmendar el mal trazado de las calles". Carpentier realiza una operación de configuración, mediante la disposición de los elementos que integran una visión panorámica de "la vieja ciudad antaño llamada de intramuros"¹. Esta visión parte de la impresión de una ciudad mal trazada. Ese mal trazado que aún parece dictado por la necesidad primordial-tropical-, "de jugar al escondite con el sol", y así alejada de la visión del urbanismo. Afirma Carpentier que se debió a la sabiduría popular que fue buscando la sombra para crear una "ciudad de sombras, hecha para la explotación de las sombras –sombra, ella misma". Es ese juego y trabajo con la luz del sol, es como surge el "diálogo con el sol", buscando la sombra y la penumbra para dar paso a la "ciudad de sombras". Esta ciudad mal trazada nace de este juego con el sol, de buscar su clemencia y de romper con el calor solar. Esto será eje central en el ensayo, lo mismo para las construcciones habaneras, que para el desarrollo de la ciudad y las costumbres de su gente. Recursos contra el sol fueron las famosas esquinas de fraile, los embadurno de colores "azafrán

¹ En la ciudad, las compacta trama colonial cerrada, delimitada en La Habana por la murallas [*Intramuros*], se abre a las influencias de las anchas avenidas francesas, italianas y norteamericanas, a lo largo de las cuales se produce el asentamiento de la incipiente burguesía criolla (Segré, *Lectura crítica* 195)

oscuro, azul sepia, castaños claros", contra las reverberaciones solares. Fresca ciudad de sombras a la que le fue germinando con el tiempo una superposición de estilos, "buenos y malos", lo que da origen a introducir su concepto de estilo sin estilo que atribuye al barroquismo peculiar que por proceso de simbiosis da lugar a una ciudad que se distingue de otras del continente (61-63).

"La ciudad de las columnas" empieza con una cita, abre con el punto de vista de otro:

El aspecto de La Habana, cuando se entra en su puerto—escribía Alexander von Humboldt en los primerísimos años del siglo pasado—es uno de los más rientes y de los más pintorescos que puedan gozarse en el litoral de la América equinocial [*sic*], al norte del ecuador...pero la gracia que, en nuestros climas, embellece los paisajes de naturaleza culta, se mezcla aquí a la majestad de las formas vegetales, al vigor orgánico que caracteriza la zona tórrida... esta ciudad, medio oculta por una selva de mástiles y los velámenes de las naves.... (61)

Con esta cita comienza la intertextualidad (transtextualidad en Genette) que forma parte de los recursos literarios empleados por el autor en este ensayo. Y de ahí parte Carpentier para ubicarnos geográficamente en el espacio y en el tiempo y, como si quisiera continuar con el mismo lenguaje que describe y refigura: con esa "selva de mástiles y vegetación culta", él mismo emplea la prosopopeya para darle cualidades humanas a la arquitectura, para animar lo inanimado, hipérbolos gloriosas, metonimias "verdes de oliva", antítesis de "salvaje majestad", conforman el pulido empleo del lenguaje, donde no faltan palabras de cuño netamente caribeño. Todo esto lo lleva a meditar sobre la ciudad de La Habana con alusiones a Goethe, Le Corbusier, Amelia Peláez o René Portocarrero.

El ensayista reflexiona sobre la sabiduría popular ("jugando al escondite con el sol") en cuanto al trazado de sus calles, a diferencia de la visión de un urbanista. Y así va recorriendo La Habana, que tiene según él un estilo sin estilo, "lo abigarrado, lo entremezclado", erigiéndose en un barroquismo peculiar, en una ciudad que se distingue de otras del continente.

“La gran dificultad de utilizar nuestras ciudades como escenarios de novelas está en que nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podríamos llamar *un tercer estilo*: el estilo de las cosas que no tienen estilo” (*Obras completas* 19, 21).

Aquí es conveniente detenerse en el concepto de *tercer estilo o estilo sin estilo* que propone Carpentier. En este sentido debe recordarse que la palabra *stylo* en griego significa columna y que en este caso Carpentier le otorga un significado más profundo porque amplía la definición para abarcar el conjunto de la ciudad que desea configurar. En la proliferación de las columnas se manifiesta tanto las características de la vieja ciudad como su mestizaje y expresión barroca.

La vieja ciudad antaño llamada de *intramuros* es ciudad de sombras, hechas para la explotación de las sombras—sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que le fue germinando, creciendo, hacia el oeste, desde los comienzos de este siglo, en que la superposición de estilos, la innovación de estilos, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos (62-63).

Carpentier desea llevar al lector de la mano "hacia alguna de las *constantes* que pueden consideradas como específicamente cubanas" en la arquitectura de la ciudad (64).

Entre ellas destaca la columna como una constante del estilo habanero que se observa en su infinita profusión urbana.

II. En la segunda parte o capítulo el ensayista menciona los primeros asentamientos a orillas del río Almendares “de aquella Habana anterior a La Habana” de lo cual queda constancia en *Pasajeros a Indias de la Casa de Contratación de Sevilla*, antes de la colonización de Cuba (63).

Señala que hay que buscar el núcleo generador de la ciudad en los “humildes y graciosos vestigios” en el antiguo convento de Santa Clara. Enseguida justifica, que el propósito de este texto no será “ hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana”, sino llevar al lector de la mano

hacia algunas "de las *constant*es que han contribuido a comunicar un estilo propio, inconfundible, a la ciudad aparentemente *sin estilo*". Constantes que han hecho de ese estilo propio, en apariencia sin estilo—desde la clasificación académica de la palabra—a la ciudad de La Habana una ciudad única, en donde existen constantes que pueden considerarse netamente cubanas. Y empieza con la columna, ejemplo de éstas en el convento de San Francisco, la plaza de la catedral, la Plaza Vieja (64).

La columna es un elemento que tiene una función, pero también puede ser adorno “elemento de decoración interior” y lujo. El autor hace hincapié en la profusión de ellas en la urbe cubana, pero al describir y recrear, configura con un rico lenguaje literario mediante el uso de prosopopeyas como “selva de columnas”, “emporio”, “columnata infinita”, y así nos muestra la evolución de la columna habanera a través de distintas épocas. Desde su presencia en los patios de conventos destinadas a sostener las arcadas de soportales interiores, y de casas en principio, antes que "la columna se arrojara a la calle" como señala Carpentier. Esta urbe de "columnas en tal demasía" en la ciudad de La Habana, que podía un transeúnte salir del puerto, atravesar el centro de la ciudad hacia las afueras recorriendo calzadas como la de Monte o Reina, y "trasmontando las Calzadas del cerro o de Jesús del Monte" siempre acompañado de columnas, vigilado por columnas al resguardo de columnas.

El título del ensayo "La ciudad de las columnas", es clave para su comprensión. La columna es elemento esencial en la narrativa de la ciudad carpenteriana:

[Antes] de los días del siglo XIX, en que la columna se arroja a la calle y creara—aún en días una decadencia arquitectónica evidente—una de las más singulares constantes del estilo habanero increíble profusión de columnas, columnatas infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades ("La ciudad de las columnas" 65).

Si caminamos por la ciudad de La Habana, como sugiere Carpentier, saliendo de las fortalezas del puerto, y atravesando todo el centro, recorriendo las calzadas del Monte o de la Reina, y “trasmontando” las calzadas del Cerro o de Jesús del Monte (esta última immortalizada en un poema de Eliseo Diego), seguiremos siempre una misma y renovada columnata.

Al hacer el recorrido que sugiere Carpentier, el caminante se sentirá guarecido bajo los portales sostenidos por dichas columnas. Desde la acera de enfrente se observan los distintos órdenes arquitectónicos de esa “columnata infinita”, cuya interpretación literaria se aprecia en el texto de Carpentier. Y bajo esa sombra que ofrecen los portales se comprende lo que es en La Habana protegerse de la intensidad del sol, que es “en nuestras latitudes una presencia suntuosa, a menudo molesta y tiránica” (71).

III. En el tercer apartado Carpentier hace la descripción de las costumbres y la vida en la calle de los pobladores típicos de la ciudad. Por otra parte, Carpentier va desarrollando su proceso configurativo al hablar de las características exteriores de las casas, las rejas y su desarrollo histórico. Como se observa, el ensayista sigue un proceso de construcción de la trama dirigido a presentar una ciudad con características propias derivadas tanto de su historia como de su ambiente natural y de algunas influencias externas. A la calle habanera, no sólo la describe, nos habla de ella como “bulliciosa y parlera”, su ambiente es de “procesión en Domingo de Ramos”, su atmósfera es “de sainete a la Ramón de la Cruz antes de que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos”. Sus costumbres dan paso en este nuevo mundo a “mulatas barrocas”, “negras ocurrentes y comadres presumidas” (66).

El ambiente de la calle y las costumbres de sus moradores dan pie a que el ensayista nos muestre a la ciudad humanizada literariamente, y al hablar de sainete—pieza de teatro jocosa—nos remite a un ambiente de fiesta, de pregones, buhoneros, dulceros, y vendedores de toda clase de mercancías.

Será interesante observar que Paolo Gasparini titula su posterior edición del ensayo de Carpentier *La città de le colonne. La casa está en la calle*. En esta edición Gasparini reproduce el texto original de Carpentier, las fotos que él tomó por indicación directa del propio Carpentier

y que se incorporaron a la edición príncipe de la obra, así como las otras fotos que en ese mismo contexto él tomó como parte de su propia visión de La ciudad de las columnas.

De la calle pasa a la casa cubana tradicional, "cerrada sobre sus propias penumbras" como la andaluza, la árabe, y aquí regresa a "ese más allá" que es la historia que la precede, pero no se queda en la historia, enriquece cada elemento arquitectónico con el lenguaje que fijará su imagen.

Si la columna es metáfora de sostén, también lo es de mujer, y sus estilos diferentes son junto con la reja motivo de ornamento. Sus cisnes, sus cabras, sus leones, una simple voluta o motivo netamente "sulpiciano", todos se encuentran en "la escala arquitectónico-social". En este capítulo Carpentier se refiere a la "pura estética de Mucha y la Exposición de 1900, con un indefinible sabor entre prerrafaelista y wildeano" (67).

La estética prerrafaelista en su entramado pictórico y literario, cuyos elementos más reconocidos pueden ser el medievalismo artístico, la dicotomía entre el bien y el mal, simbología e iconografía femeninas. En la ciudad de La Habana se encuentran columnas y rejas que desbordan de motivos femeninos como flores, lirás, hojas, al igual que cariátides² que sostienen, de todos los estilos y clases, en donde la naturaleza se desborda y es copiada con fervor de artesano.

Después de la columna que hace de La Habana ese estilo sin estilo pero que crea constantes habaneras, aparece junto a ella la reja, que se convierte en "un inacabable catálogo de hierros, para definir del todo los barroquismos siempre implícitos, presentes, en la urbe cubana" (66).

Todos los estilos se dan cita, desde el herraje de tiempos de la Revolución Francesa, a la reja severa que se encaja en la fachada de madera de alguna cuartería, la naturaleza se desborda, la selva nos invade, "pavo reales, floreros nunca vistos, cisnes wagnerianos, motivos caprunos, leones vigilantes"(67).

[Y] aparecieron esos elementos inseparables de la rejería cubana que son los *guardavecin* destinados a deslindar las porciones del aéreo mundo...frontera decorativa, puesta en el límite de una casa, o, en todo caso, de un piso, repitiéndose, en él—multiplicándose, por lo tanto—toda la temática decorativa...aupándose, elevándose, con ello, el barroquismo de los elementos arquitectónicos...Nacieron allí, en lo alto nuevas lirás...últimos *portafaroles* ...

2 El referente de Carpentier como modelo de ciudad clásica es la polis ateniense

que solían sacar el brazo propicio sobre el arco de la puerta mayor cuyos *guardacantones* ...ha descubierto la cámara reveladora de Paolo Gasparini...Con la columna, la reja, el guardavecinos, el guardacantón...el estilo cubano se ha definido para la calle (68).

La calle a la que la columna se arrojó, habanera, “bulliciosa y parlera”, que Carpentier inmortaliza en este ensayo. La calle es importante, la calle en La Habana es para vivir en ella. Los habaneros viven en el exterior. A la calle se le canta al ritmo de un cha cha cha:

Hoy siento mi alma
igualita que La Habana
Bulliciosa y jaranera.

IV. El interior de la casa cubana, señala Carpentier, fue tradicionalmente "guardadora de penumbras e invitación a la brisa" no había casa en donde no se aprovechara "el lugar del fresco". El lenguaje del escritor no se queda en señalar que hay que buscar la orientación adecuada, escribe sobre "un juicioso aprovechamiento de rumbos". Y así nos va llevando de la mano por el lugar del fresco, y la "brisa de Cojímar", el que traía "alientos de lluvias lejanas".

En este capítulo Carpentier nos describe las costumbres de sus moradores que perseguían el lugar del fresco dentro de sus casas, y resulta divertido cuando señala que recibían a las visitas en el gran salón que era el lugar "menos fresco de la casa" pero inmediatamente cargaban con muebles y se instalaban, así fuera en las cocinas o el traspatio. El autor elabora este apartado a través de la vida de sus moradores y costumbres peculiares.

Y todo tiene que ver con el intenso sol, hay que tenerlo "amaestrado", y es lo que da origen a la mampara, esa puerta trunca, ese cancel movable que delimita espacios e incita a la convivencia familiar. Hace una descripción de la mampara, pero va más allá de su historia y clasificación en la escala social cubana. La mampara señorial majestuosa y maciza, o la recortadísima de la taberna. Hermosa definición la de Carpentier: "policroma frontera entre la penumbra y lo que era el sol".

La descripción de la utilización de las mamparas dependiendo de si era casa de mucha prole o morada señorial nos muestra las costumbres que hicieron de ellas un elemento imprescindible en las moradas habaneras. La mampara de la clase media cubana, relata Carpentier, era una

puerta superpuesta a la puerta real que nunca se cerraba o abría, solamente en caso de muerte o enfermedad del morador. o cuando soplaban los nortes del invierno. La parte inferior era de madera y la superior de cristal opaco adornada con calcomanías al gusto del morador y que iban desde un ramo de flores, una mulata, un asno, o temas geométricos, y que eran rematadas por una moldura de madera. Y cuando escribe sobre la mampara de morada señorial de tallas en madera con motivos vegetales que "evocaban los encrespamientos de Borromini", nos deja ver su interés y conocimiento por la arquitectura del barroco. Así en las casas de "mucha prole y mucha parentela" la mampara impedía que la familia se viera, lo cual resultaba en hablar a gritos de un extremo a otro "para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares" (70).

Este medio punto "policroma frontera entre lo que era la penumbra y lo que era el sol", era elemento fundamental del barroquismo cubano (71).

V.-Carpentier se refiere al medio punto cubano "intérprete entre el sol y el hombre". Ese "abanico de cristales abierto sobre la puerta interior" que es en las mansiones "de mucho empaque" el *brise soleil* inventado por los alarifes durante la Colonia y que considera expresión de esa gran sabiduría popular, y nos muestra por qué no se parece al *brise soleil* de Le Corbusier que "no colabora con el sol", ese sol de "nuestras latitudes, una presencia suntuosa", hay que "domesticarlo", dialogar con él y brindarle los espejuelos adecuados para que sea más "clemente con los hombres" Vivir en el trópico incluye guarecerse del sol, hartarse de la luz, buscar su clemencia, adorarlo, "domesticarlo", porque el sol, repito, es en "nuestras latitudes una presencia suntuosa", por eso nace ese enorme abanico de cristales que es el medio punto cubano, el *brise-soleil*:

[Un] enorme abanico de cristales que quebrara los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado áureo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde...que diesen sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de sol...y supo el sol...tratar con la aduana de los medios puntos. Ahí estaban los almojarifazgos de la luz. Ahí se pagaban, en atenuaciones, los derechos de alcabala solar (72).

En este apartado se centra en el medio punto que surge de la necesidad de sus moradores. Lo importante en la construcción de la trama es la lucha con el sol, el diálogo con él. En cien casas se encuentran estos elementos intérpretes entre el sol y el hombre "–el Discurso del Método en plano de inteligibilidad recíproca–". El sol, la luz, "lo demasiado áureo, del incendio sideral", todo esto está presente en la pintura cubana contemporánea: "un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado, un rojo de granadina, un blanco opalescente", la construcción plana de "cristales traspasados por un sol mitigado, amaestrado, es de composición abstracta" y explica mucho de lo abstracto en la pintura cubana. "La luz, en los cuadros que esa pintura representa, les viene de adentro. Es decir: de fuera. Del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete" (72).

Para Carpentier la multitud de columnas en la ciudad determina módulos y medidas: "un *modulor...* en el ámbito habanero", y aquí sin más explicación se refiere al famoso *modulor* del arquitecto Le Corbusier. Y menciona que en la insólita proliferación de columnas en el ámbito habanero habrá que buscar la expresión particular del barroquismo americano. Afirma que Cuba no es barroca como México, Quito, Lima, y que está más cerca de Segovia y Cádiz que de la prodigiosa San Francisco Acatepec de Cholula, pues Cuba tuvo su propio mestizaje:

Y como todo mestizaje, por proceso de simbiosis, de adición, de mezcla, engendra un barroquismo, el barroquismo cubano consistió en acumular, coleccionar, multiplicar, columnas y columnatas en tal demasía de dóricos y de corintios, de jónicos y de compuestos, que acabó el transeúnte por olvidar que vivía entre columnas, era vigilado por columnas, que era acompañado por columnas que le medían el tranco y lo protegían del sol y de la lluvia, y hasta que era velado por columnas en la noche de sus sueños (73).

Carpentier reinterpreta La Habana a partir de sus constantes estilísticas; a partir de aquello que la configuran estructural y estéticamente como esa ciudad: el mar y la bahía, su vegetación, sus calles y avenidas, sus calzadas porticadas que con su infinidad de columnas se convierte para el autor en el templo de columnas vivas de Baudelaire "*Temple où de vivants piliers*" (73).

"La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards
familiers".

La ciudad de la que regresa Carpentier a La Habana en el año de 1939 es París, cuya visión literaria fue elaborada por los surrealistas a partir de Baudelaire y cuyos antecedentes los encontramos en *Notre Dame de Paris* de Víctor Hugo. A la fundación de la ciudad de París que configura Víctor Hugo en esta novela corresponde a la de Cirilo Villaverde respecto de La Habana (vieja) en *Cecilia Valdéz*, y representa un acercamiento al espacio urbano encuadrado en una ficción literaria. Villaverde funda el mito de La Habana colonial en la literatura cubana pero corresponderá a Carpentier inscribir su mito en la modernidad, superando La Habana costumbrista de Villaverde

Sin embargo, también Carpentier había establecido una visión literaria de La Habana colonial en el *El siglo de las luces* cuando describe la casona en donde vivían Sofía y su hermano en el entorno de las callejuelas de la ciudad colonial.

La Habana centro³ es el centro semántico, estructural y afectivo de la visión del mundo de Carpentier y corresponde en palabras del autor principalmente al ensayo *La ciudad de las columnas* y a su novela *El acoso*.

A partir del regreso de Carpentier a La Habana su cometido será la fundación de la ciudad inscrita en el contexto de la modernidad, cuyo gesto implica superar a La Habana de Villaverde. Carpentier se inscribe en la tradición y en el canon, puesto que continúa la línea romántica en cierto modo. Existen estudiosos de Carpentier que consideran el texto de "La ciudad de las columnas" como la fundación literaria de la ciudad de La Habana. Entre ellos se encuentra González Echevarría, con su texto *El peregrino en su patria*. Para Marie-Hélène Mottarella y Colette Lamore, en su texto "La Ville Selon Carpentier: Révélation et Lecture", "Carpentier a fondé sa ville: La Havana est née; ville mythique comme tous les villes entrée en littérature, et dont le seul nom suffit à faire lever des images" (154).

³ El centro de la ciudad carpenteriana incluye dos ciudades: Intramuros y Extramuros, la primera un conjunto de casas con calles estrechas, compuesta casi todo de edificios antiguos de construcción española, y la segunda de calles anchas con edificios que remedan el estilo de los Estados Unidos. En este centro, a pesar de la tajante división de clase alta y baja, las casas de la burguesía criolla estaban en yuxtaposición con tiendas y talleres ya que la planta baja se alquila.

4.1.2. Configuración y lenguaje

A este respecto debe señalarse que el principal recurso configurador de Carpentier es el lenguaje literario.

Elemento esencial en el ensayo de Carpentier sobre la ciudad es la columna, cuya variedad de estilos y tamaños demuestra su libertad de interpretación en la urbe cubana. Carpentier señala sus clases resultantes de "tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Vignola"⁴ (Carpentier, *Recopilación 57*), cuya multiplicación en la ciudad de La Habana va a generar arcadas, pórticos, patios que propician esa sombra necesaria para vivir y poder guarecerse del sol. Pero esas columnas le confieren a la ciudad una coherencia estética. Las columnas comparten con el árbol y el hombre su vertical posición. Debe recordarse que la palabra *stylos* en griego *στήλη* se relaciona con estar de pie, significa columna, peristilo.

En La Habana las columnas forman conjuntos, o arcadas, y pasajes. Así mismo en la Habana, estos conjuntos datan también del siglo XIX, y representan la búsqueda de identidad de la burguesía criolla frente al dominio colonial español. Es interesante señalar brevemente algunos paralelismos y diferencias entre *París, capital del siglo XIX o El libro de los pasajes*, de Walter Benjamin, y "La ciudad de las columnas", de Alejo Carpentier. En el primer caso se trata de una obra extensa, de casi mil páginas, que a partir de una reflexión sobre los pasajes y aspectos urbanos de París, se abordan una amplia gama de temas literarios, políticos, históricos de índole muy variada que, en sentido general, corresponderían mayormente al género ensayo. Carpentier, por su parte, se centra en la configuración literaria de la ciudad de La Habana, sus columnas, casas, costumbres de sus habitantes, aspectos históricos y otros, que se han comentado con anterioridad en esta investigación, también dentro del género ensayo. Las Primeras Notas de Benjamin para este libro datan de 1927, y hay dos presentaciones generales—en 1935 y 1939—hasta su culminación en 1940. El ensayo de Carpentier tuvo también una larga gestación, al menos desde su revisitación a La Habana, en 1939, cuando al regreso de Europa se califica a sí mismo como un turista, hasta su publicación en 1963. Entre la diversidad temática en la obra de Benjamin se destacan sobre todo

⁴ "Mi padre me hizo dibujar todo el tratado de Vignola—introducción inevitable a estudio de los órdenes clásicos" (*Recopilación de Textos sobre Alejo Carpentier 57*)

sus consideraciones sobre los aspectos urbanos y acerca de las nuevas técnicas de la época, como el viejo París, la construcción en hierro, las calles, las intervenciones de Haussman, la fotografía y otras. Carpentier se centra precisamente en estos temas, aplicados a La Habana, incorporando las fotografías de Paolo Gasparini.

Como oportunamente señaló el crítico José Vidal-Beneyto en *El País*, en el caso del libro de Benjamin “la espacialidad física que corresponde a su primera acepción—un nuevo territorio urbano en el que se está y por el que se circula—viene completado por la temporalidad de su segundo significado, en el que el flujo de la duración confiere a la historia una presencia determinante. Historia que no es la de sus héroes y sus fastos, sino la de una cotidianeidad pasada” (“Pasajes de París/2; Walter Benjamin”, 3 de junio de 2006). Algo parecido ocurre en el ensayo de Carpentier, centrado asimismo en la espacialidad física, en el territorio urbano por el que han circulado y circulan generaciones de habaneros en el contexto de la historia y la cotidianidad. Benjamin llamó a París, partiendo de sus pasajes, “capital del siglo XIX”. Carpentier calificó a La Habana como La ciudad de las columnas.

A diferencia del París de Walter Benjamin, La Habana es una ciudad del Caribe. Es una ciudad de sombras, la luz resulta su enemiga, y se define por la semipenumbra de las columnas con sus arcadas y la estrechez de las calles.

Tanto en “La ciudad de las columnas” como en *El acoso*, la columna es el elemento unificador de la ciudad, aunque hay otros elementos como las mamparas, las rejas y el medio punto, que no alcanzan el mismo grado de significación.

La columna se privilegia no solo como forma arquitectónica, sino también en términos socioculturales y simbólicos, de acuerdo con Izquierdo, Mottarella y Lamore.

...elles sont un élément architectural privilégié par leur aptitude à créer des espaces: grand espace deambulatorio de la ville, propicie aux rêveries philosophiques ou poétiques, sous-espaces d'ombres où les jeux de la lumière font des trouées qui révèlent des réalités cachées, frontière entre l'espace public et l'espace privé (citado por Yolanda Izquierdo, Mottarella y Lamore, “La ville selon Carpentier” .(118)

El texto de Carpentier está lleno de metáforas y prosopopeyas, metonimias, aliteraciones y figuras retóricas destinadas a “deslindar las porciones del aéreo mundo” (del lenguaje).

Si la metáfora, como dice Ricoeur, es una "impertinencia semántica", este texto desborda de "impertinencias" y de oraciones subordinadas, que como caudal se suceden en un barroquismo excepcional, acorde con la propuesta ricoeuriana de la configuración textual mediante una red de enunciados metafóricos.

"La increíble profusión de columnas, en una ciudad, que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita" (Carpentier 64, 65).

La metáfora es un “poema en miniatura”, afirma Monroe Beardsley, versión abreviada entre el sentido literal y el figurado. Para la retórica tradicional la metáfora es un tropo que cumple con una serie de proposiciones. La metáfora no existe por sí misma, es el trabajo de la interpretación, es la tensión entre dos interpretaciones lo que la sostiene, siempre y cuando haya semejanza entre la predicación usual y la nueva. De ahí la impertinencia de esta última.

Es a través de la creación de uno o múltiples sentidos, como la solución de un enigma que no se reconoce en el lenguaje establecido, que surge la obra literaria.

Las metáforas vivas son metáforas de invención dentro de las cuales la respuesta a la discordancia en la oración se convierte en una nueva ampliación del sentido, si bien es cierto que tales metáforas inventivas tienden a convertirse en metáforas muertas por medio de la repetición. (De la Torre 98)

Éstas, por repetición, suelen convertirse en metáforas muertas. Una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad entretejida en la red metafórica. Es a través de la expresión metafórica como se aclaran las profundidades de la experiencia humana. La metáfora es la superficie de la ola, el símbolo, la profundidad a la que apunta.

“Hacer propio” lo que antes era “extraño”, dice Ricoeur, sigue siendo la meta final de toda hermenéutica y lo que tiene que ser apropiado es la autorreferencialidad del texto, algo cercano a la “Fusión de horizontes” (*Horizonverschmelzung*), según Gadamer.

En su trabajo “La hermenéutica como posibilidad de una nueva escritura”, Gloria Prado sostiene: “la tarea hermenéutica no se agota en el interpretar sino que exige un paso más: una reflexión acerca de lo interpretado”.

El ensayo de Carpentier es una obra literaria donde el lenguaje barroco se enriquece con las figuras retóricas tales como la comparación, la adjetivación, la descripción y otras como las metáforas, en ocasiones plasmadas en la refracción de la luz a través de las mamparas, la intensidad del sol y la protección de la sombra. Tiene además numerosas referencias a imágenes propias del lenguaje popular y caribeño, mezcladas con una erudición tanto literaria como plástica. Aliteraciones solares “tanto sol y resol de sol”; analogías de aduana, “derechos de alcabala solar”; epítetos, “lo demasiado áureo del incendio sideral”, y gracias al sol surge la metonimia que es la “ciudad de sombras”.

Por otra parte es pertinente destacar el virtuosismo del autor. Me refiero al “virtuosismo” en la prosa de Carpentier en el sentido que se le da a la interpretación de una obra musical.

Como se observa a lo largo de todo el ensayo carpenteriano, así como en el resto de sus obras, domina a la perfección el arte de la retórica que, como nos dice Beristain en su *Diccionario de retórica y poética*, es el “Arte de elaborar ‘discursos’ gramaticalmente correctos, elegantes y, sobre todo, persuasivos. Arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto cotidiano de opinión, una construcción de carácter suasorio relacionada con la justicia de una causa, con la cohesión deseable entre los miembros de una comunidad y con lo relativo a su destino finito” (426).

Todo el ensayo "La ciudad de las columnas" corresponde cabalmente a estas definiciones y bastaría con leer cualquier pasaje para comprobar este aserto. Véase, por ejemplo, el siguiente párrafo:

Puede la reja cubana remedar el motivo caprino de las rejas de la Casa del Greco, evocar alguna morada de Aranjuez, o alojarse en ventanas que imitan las de algún castillo de Loire (y no falta, en Cuba, los alcázares moriscos de reciente edificación, ni los castillos medievales de remozada factura, ni las más inesperadas alusiones a Blois o Chambord), lo

peculiar es que esa reja sabe enderezarse en todos los peldaños de la escala arquitectónico-social (palacio, cuartería, residencia, solar, covacha) sin perder una gracia que le es propia. (67).

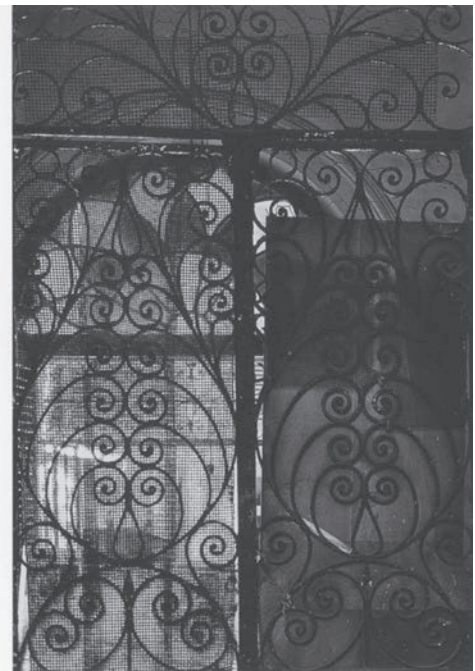
El escritor utiliza como soporte simbólico el paréntesis, que, como se sabe, es un signo ortográfico que se utiliza para insertar información complementaria o aclaratoria de la oración principal agregando aspectos que no son parte central del discurso ensayístico, pero funcionan complementariamente como un segundo discurso significativo. En este ensayo Carpentier incorpora incisos, precisiones, ampliaciones, rectificaciones, acotaciones, entre otros enunciados, que en ocasiones encierra entre paréntesis.

Nacieron allí, en lo alto, nuevas liras, nuevas claves de sol, nuevos rosetones, remozándose un arte de la forja que estaba en peligro de desaparecer con los últimos *portafaroles* (todavía quedan algunos, muy hermosos y ocurrentes, en La Habana) que solían sacar e brazo propicio para el arco de la puerta mayor cuyos *guardacantones*, por lo demás, se integraban en un mundo peculiar, contemporáneo de los coches con calces de metal (68).

La Habana
Paolo Gasparini. 1964



La Habana
Paolo Gasparini. 1962

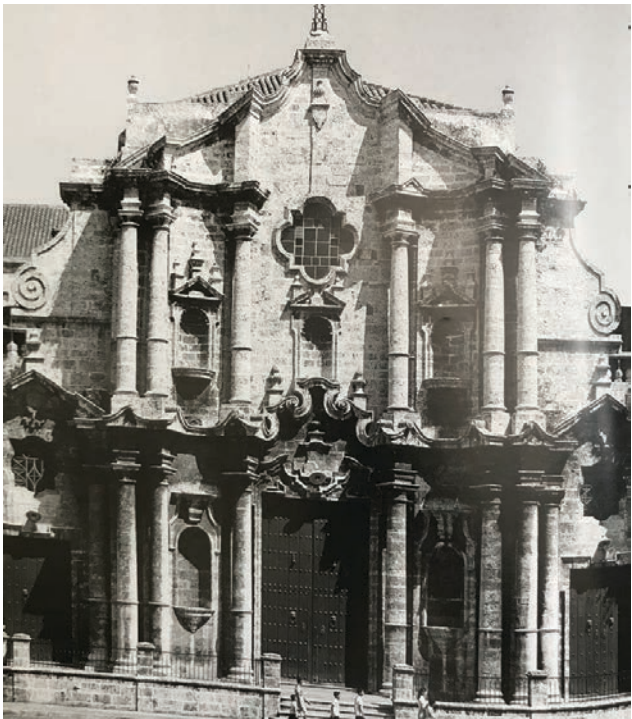




La Habana Paolo Gasparini 1962



La Habana Paolo Gasparini 1962



La Habana Paolo Gasparini 1961



La Habana Paolo Gasparini 1962



La Habana Paolo Gasparini 1962

Como se observa, el ensayista mantiene la línea principal de su narración, pero añade consideraciones, datos, elementos importantes para la mejor comprensión de su argumentación.

En su texto *El ensayo*, Arturo Souto aborda la relación entre ciencia y literatura como una característica más del género, y subraya lo siguiente, con lo que cumple Carpentier:

"El ensayo comparte con la ciencia uno de sus propósitos esenciales: explotar más a fondo la realidad, aproximarse a la 'verdad' de las cosas. Con el arte, sin embargo comparte la originalidad, la intensidad y la belleza de la expresión" (13).

Por otra parte, desde el título del ensayo, Carpentier definió a La Habana como la ciudad “de las columnas”, dándole así una connotación única, no sólo en el ámbito geográfico americano, sino también universal. Recuérdese que algunas otras ciudades se califican como la “de los rascacielos” de Nueva York, o como la de México, que era “la ciudad de los palacios”.

El ensayo de Carpentier es el sustento literario para la posterior declaración de La Habana por la UNESCO, en 1982, como Patrimonio Cultural de la Humanidad. El texto unido al prestigio del escritor cubano, así como la apreciación de las características de la ciudad de La Habana, influyó notablemente en la proclamación de la ciudad como Patrimonio Cultural de la Humanidad.

4.1.3. El ensayo y algunos apuntes sobre las fotografías.

En este capítulo trabajo con el texto "La ciudad de las columnas", de Alejo Carpentier, publicado en sus *Obras completas* (1990), el cual no sufrió cambio alguno desde su publicación original (1964) a lo largo de sus sucesivas re-ediciones. Por lo que se refiere a las imágenes fotográficas que acompañan al ensayo de Alejo Carpentier, he trabajado con esta edición.

En el capítulo 1.3 expliqué las características del ensayo, “centauro de los géneros”, según la metáfora empleada por Alfonso Reyes, que representa la hibridez del género al asumir elementos propios de otros géneros y se concreta por sí mismo. No es un informe de investigaciones, ni un examen, sino un despliegue de imaginación y creatividad con sentido crítico, tal como subraya Gabriel Zaid, que debe formar parte de la definición alfonsina. En efecto, en este ensayo Carpentier no se limita a la descripción de las columnas, las edificaciones y otros elementos arquitectónicos

y decorativos de la ciudad de La Habana, sino que aporta una visión y un juicio crítico sobre los objetos representados otorgándoles una calificación metonímica y sinecdótica, esto es, Ciudad de las columnas.

Es un artificio literario, como plantea Huxley, en el que se dice casi todo lo más significativo sin necesidad de abordarlo todo, ensayando conforme al concepto de Montaigne su voluntad de ensayarse poniendo en primer plano su visión personal, subrayada por su nombre propio.

Alejo Carpentier es el nombre propio del ensayista, es el “yo” adscrito a un campo literario específico, miembro de una comunidad cultural, habitante de la ciudad, su ciudad, su entorno, La Habana. Es crítico y creador en su propia cultura con su propio acervo enciclopédico de conocimientos. Es el “yo” del nombre propio que dialoga con un nosotros los lectores, y que nos muestra la imagen que su mirada atisba y fija, ejercicio de memoria e imaginación, interpretación en el sentido musical. Sí, Alejo Carpentier interpreta, con su virtuosismo y tempo, un espacio cuyo referente real se encuentra en La Habana y al que él da el nombre La ciudad de las columnas.

Se trata de un tipo de ensayo clasificado como literario, o ensayo puro, por José Luis Gómez Martínez. La apreciación subjetiva de Carpentier, su voluntad de estilo y su expresión literaria facilitan que el lector implícito reflexione sobre el tema propuesto y asuma la representación sugerida de una ciudad cuya característica urbana consiste en "una columnata infinita, "un emporio de columnas".

En su ensayo, Carpentier se coloca en lo que Liliana Weinberg califica como la "dialéctica entre el yo y el espacio público", que es un tema medular entre socialidad y comunidad. El autor reflexiona sobre La Habana como comunidad histórica y socialmente situada con una serie de marcas culturales internalizadas por los lectores. La definición de Carpentier en este ensayo reconoce que la *deixis* está ligada a un *habitus* histórico y social asignado tanto al ensayista como a sus lectores. La función de los elementos lingüísticos que señalan y muestran el lugar exterior al discurso está presente en la memoria y en la historia de los habitantes de esta ciudad. Las personas que se encuentran en el entorno social homogéneo de columnas y otros espacios urbanísticos tienden a compartir estilos de vida parecidos, en este caso, que conforman la condición de habaneros. Así, ser

habanero es vivir y compartir la vida en La ciudad de las columnas. Este ensayo tiene un carácter prometeíco por cuanto somete a interpretación la ciudad de La Habana de manera fuertemente personalizada y retrabaja conceptos clásicos de la arquitectura, reexaminando sus valores en el contexto específico de la ciudad. Hay un más allá y un más acá del texto que se inscribe en un mundo social de sentido de acuerdo a los conceptos propuestos por Weinberg.

Carpentier como ensayista elige el recorrido y “conjetura un horizonte de llegada” (Weinberg) apoyado en el trabajo del fotógrafo Paolo Gasparini. El punto de vista será compartido, pero cada uno trabaja con su propio medio. Carpentier trabaja en el "presente de la enunciación", organiza, configura, y estructura. "El que piensa escribe...lo importante en este ensayo es qué se dice y cómo se dice"(Weinberg, *Pensar* 30).

Al mismo tiempo que Carpentier, Paolo Gasparini muestra la otra representación, la del fotógrafo. Como afirma Roland Barthes:

La Fotografía es contingencia pura y no puede ser otra cosa (siempre hay algo representado) contrariamente al texto, el cual, mediante la acción súbita de una sola palabra, puede hacer pasar una frase de la descripción a la reflexión, revela enseguida esos ‘detalles’ que constituyen el propio material del saber etnológico (*La cámara lúcida* 7).

En "La ciudad de las columnas" se reúnen dos nombres importantes Carpentier-Gasparini, Carpentier el ensayista, configura la ciudad referida con palabras, describe, recrea, e interpreta la arquitectura cubana, a través de un lenguaje culto conocedor de los órdenes clásicos de la arquitectura, plagado de metáforas, prosopopeya, y referencias históricas. Gasparini el fotógrafo lo hace por medio de las imágenes fotográficas. Debe recordarse que bajo el título original de "La ciudad de las columnas" aparece la siguiente nota: "texto escrito para acompañar un album de doce fotografías de Paolo Gasparini en torno a los motivos estilísticos de la arquitectura cubana" (61).

El nombre de Alejo Carpentier sostiene este ensayo como “las famosas columnas mitificadas por [él]. Esos soportales [que son] fueron una de las fortunas arquitectónicas de La Habana” (Estévez 187).

El lenguaje literario y el fotográfico se recrean en las imágenes que se guardan en la memoria a partir de un recorrido físico o virtual por la ciudad de La Habana.

Las fotografías de las columnas de la ciudad de La Habana, y otros detalles arquitectónicos y del contexto de la época que toma Gasparini y que acompañan al texto de Carpentier, remiten a la literatura, a la arquitectura y a la fotografía. A este respecto Cabrera Infante señala que la arquitectura es una sinfonía congelada: “Alguien sentenció que la arquitectura era música congelada, aunque nadie ha dicho nunca que la música sea arquitectura que se derrite” (*El libro de las ciudades* 15).

En esto coincidiría con el análisis de Eduardo Nicol en cuanto a que el género ensayístico reúne condiciones de estilo propios quizás de una pieza musical. Vale recordar que el propio Carpentier fue un destacado musicólogo y que se puede observar a lo largo del ensayo cierto ritmo musical.

En el caso específico de "La ciudad de las columnas", se observa que, junto a la estructura en cinco partes que sostiene la argumentación del escritor, hay una utilización—como es frecuente en Carpentier—de diversas formas musicales que enriquecen y armonizan el desarrollo del discurso. Así, por ejemplo, el primer apartado podría corresponder al Preludio, una pieza musical breve que puede servir como introducción a los siguientes movimientos musicales, en este caso discursivos. Carpentier empieza por una descripción general de la ciudad intramuros:

Pero llega uno a preguntarse, hoy, si no se ocultaba una sabiduría en ese *mal trazado* que aún parece dictado por la necesidad primordial—tropical—, de jugar al escondite con el sol, burlándose superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas *esquinas de fraile* que tanto se siguen cotizando, aún ahora, en la vieja ciudad de lo que fuera *intramuros* hasta comienzos del siglo (62).

Como se sabe, en el siglo XVII el Preludio se asoció a la fuga con Johann Sebastian Bach, uno de los compositores más considerados por Carpentier, quien desde niño lo interpretaba al piano, así como los preludios románticos de Chopin. "La ciudad de las columnas", como el propio

Carpentier explica en otros textos, es la versión ensayística de su novela *El acoso*, construida sobre la estructura y—se ha dicho—hasta con la duración de lectura correspondiente a la *Eroica* de Beethoven, de modo que el desarrollo del ensayo sigue las líneas generales de la sonata, una obra que consta de tres o cuatro tipos de tonos, compuesta para uno, dos o tres instrumentos musicales, que se popularizó en cuatro movimientos a partir de la época barroca.

Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas a giorno, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ejes de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra. (51)
 ... Apretando el paso, andaba el acosado de sombra de columna a sombra de columna, sabiéndose cerca del mercado (86).

Así ocurre con "La ciudad de las columnas" que, a partir del Preludio, con la presentación del tema, continúa con una especie de fuga hacia los antecedentes históricos, urbanísticos y culturales de la urbe, para recorrer la "selva de columnas" que va configurando la ciudad de La Habana.

En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entrometidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanto cosa pudieron hallar hombres, todo en una atmósfera de sainete a la Ramón de la Cruz antes de que las mismas ciudades engendraran arquetipos criollos, tan activos ayer en los escenarios de bufos, como, más tarde, en la vasta imaginería—mitología—de mulatas barrocas en genio y figura, negras ocurrentes y comadres presumidas, pintiparadas, culiparadas, trabadas en regateos a la manera goyesca. (66)

Como se obseva en esta cita, al tiempo que describe la ciudad, el autor lo hace de forma rítmica por medio del uso de los signos de puntuación, en particular las comas que al tiempo que pausan le dan un *tempo* a la narración. Para la música, el *tempo* "significa generalmente velocidad.

El efecto de la música depende, en gran parte, de la elección del grado de velocidad empleado en su ejecución" (Scholes 1168). El *tempo* de Carpentier le da velocidad, ritmo y belleza musical a su descripción ensayística. En un estudio de Benito Pelegrín titulado "Música literaria y música literal en *Concierto barroco*", el autor distingue entre música literaria como "caudal de referencias y alusiones" y música literal en el texto como "la expresividad musical, la organización del ritmo y los sonidos del texto (eurritmia y eufonía) procedente de la distribución interna de los acentos y los elementos fónicos", lo que amerita un estudio aparte (citado por Izquierdo 140).

4.1.4. La biblia de papel y la biblia de piedra

La arquitectura de la ciudad de La Habana descrita en "La ciudad de las columnas" tiene muchos antecedentes en la mirada y en la literatura de Alejo Carpentier.

Roberto Segré identifica la metáfora de la arquitectura en Carpentier con el ciclo vital y compara la parábola de la demolición de la Casa de la Gestión con la de Don Marcial en "Viaje a la Semilla", que representa el "retorno a la materia informe", el fin de una época, que la arquitectura—como superposición de estructuras en el transcurso de la historia—delata. Esta idea—espacialización del tiempo—se relaciona con la de la ciudad como un palimpsesto (Izquierdo 123).

La ciudad no es sólo el telón de fondo. Es la "biblia de piedra" de la que habla Víctor Hugo en *Nuestra señora de París*, en donde sostiene que "el género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: la arquitectura y la imprenta; la biblia de piedra y la biblia de papel" (236). Víctor Hugo afirmaba en 1831 que la gran obra de la humanidad ya no sería la arquitectura, sino la literatura: "No nos equivoquemos: la arquitectura está muerta, ha muerto definitivamente; muerta por el libro impreso" (235). No es la intención debatir con Víctor Hugo, pero sí afirmar que, basándonos en la propuesta que explora Ricoeur—como concepto ampliado de la exégesis—en *Freud* (27), la literatura y la fotografía, al igual que la arquitectura, es 'escritura'. Víctor Hugo señala, que en la arquitectura encontramos "gigantescos alfabetos formulados en columnatas" (236). Por otro lado, Cabrera Infante afirma en *El libro de las ciudades* que "la arquitectura, aparte de unos pocos libros, es la única forma de historia posible... un edificio vale más que mil palabras porque es una

imagen dura que dura” (15). Y continúa Cabrera Infante, “llamémoslo Hugo Víctor porque me descubrió otra Notre-Dame, una magnífica ciudad medieval de la que, entonces y después, muchas veces quise ser su Cuasimodo en un bosque de campanas y esmeraldas” (170).

Alejo Carpentier ensaya con estos dos lenguajes, la literatura y la arquitectura, y se apoya en las fotografías de Paolo Gasparini.

La arquitectura de la ciudad de La Habana descrita en "La ciudad de las columnas" tiene muchos antecedentes en la mirada y en la literatura de Alejo Carpentier. En 1939, al regresar de Europa, Carpentier publicó una crónica en la revista *Carteles* en la que se define con alma de turista y ve su país “con ojos nuevos y espíritu virgen de prejuicios...el observador en casa propia se siente impelido...a visitar minuciosamente el barrio...a explorar la calle que no recorrió nunca... (Conferencias, 181) El escritor redescubre La Habana, sus calles y edificaciones, en comparación con París, donde ha residido durante los últimos once años. En ese redescubrimiento se encuentra el germen de su larga reflexión sobre lo que luego configura literariamente como la ciudad de las columnas."

Años después en su novela *La consagración* (1980), así como en otras obras de Carpentier, se evidencia la mirada del escritor ya sea como cronista, novelista, o ensayista de la ciudad como presencia de la historia, el arte y la sociedad. Al establecer una comparación entre su percepción de París y La Habana el escritor subraya los elementos artísticos que conforman su sentido de pertenencia e iluminan su visión literaria de lo propio.

Y fue mi deslumbramiento ante una ciudad re-descubierta, vista con ojos nuevos, con mirada capaz, ahora...Hijo pródigo, paseaba pues por *mis* calles (¡jamás una calle de París me había dado la impresión de ser *mía* !). (*La consagración* 169-170)

Carpentier no pretende hacer un bosquejo histórico de la arquitectura cubana, como él mismo lo señala, sino llevar al lector de la mano “hacia algunas de las *constant*es que pueden ser consideradas como específicamente cubanas” (64). ¿Acaso todo esto no confiere a La Habana su identidad? ¿Por qué llama Carpentier a La Habana “La ciudad de las columnas”?

Porque la columna es una constante del estilo habanero y se observa en su infinita profusión a lo largo de toda la ciudad.

Antes que nada, en la historia de la arquitectura la columna tiene la función de sostener. En ella se reúnen la tríada que es estructura, forma y función. Hablar de estilos de la columna es hablar de Vitruvio, que es para la arquitectura lo que Aristóteles es para la filosofía. Es remontarnos al mundo clásico, a la Academia.

En su texto *The Ten Books on Architecture*, Vitruvio nos enseña el ideal estético, la proporción, los órdenes jónico, dórico y corintio (de los cuales el dórico fue el primero), así como la transformación de la columna en cariátide. “Architecture depends on Order (in Greek), Arrangement (in Greek), Eurythmy, Symmetry, Propriety, and Economy (in Greek)”. La arquitectura griega cumple con todo el ideal estético de la época, y en el texto de Vitruvio, el arquitecto debe ser el artista perfecto. Solo señalaré lo que este ideal significaba: “Let him be educated, skillful with the pencil, instructed in geometry, know much history, have followed the philosophers with attention, understand music, have some knowledge of medicine, know the opinions of the jurists, and be acquainted with astronomy and the theory of the heavens” (5).

Creo que, como dice Gadamer, no se trata de seguir viendo las cosas de un modo griego. Hay que ver con nuestros ojos de hoy, con toda la carga cultural que se encuentra en la arquitectura occidental. Hay que ver lo griego como presente de la refiguración que las culturas occidentales hacemos de las soluciones griegas. “Lo que la palabra del poeta, de Homero y de los trágicos, sigue consiguiendo en el reflejo de la traducción, lo que puede conseguir también el artista plástico de nuestros días cuando concentra todo el mito antiguo en la simplicidad del gran gesto” (253). Leemos a Aristóteles y estudiamos a Vitruvio no para copiar el modelo griego, si no para traducir, y refigurar en nuestro presente el ideal estético.

En su ensayo “Sobre la lectura de edificios y cuadros”, Gadamer sostiene que hay que “Dejar hablar a algo”. Ese algo es el espacio de la arquitectura, mi oído ha escuchado su lenguaje, pero el que nos habla es el filósofo a través de su texto:

La obra de las artes plásticas es cierto que hay que aprender a verla, y que no queda ya comprendida—esto es, experimentada como respuesta a una pregunta—por la ingenua mirada a la totalidad intuitiva que uno tenga delante. Tendremos que “leerla”, tendremos incluso que deletrearla hasta poder leerla. Lo mismo vale para la arquitectura: también tenemos que “leerla”; y eso no significa—como en el caso de la reproducción fotográfica—contemplarla, sino ir a ella, darle vueltas, entrar, y dando pasos, construirla para nosotros, por así decirlo. (259)

La mirada literaria sobre el urbanismo y la arquitectura del ensayista cubano (Carpentier fue estudiante de esta carrera) se manifiesta a lo largo de toda su obra y en particular en "La ciudad de las columnas". En *El arpa y la sombra* (1979), su última novela, estructurada en tres partes que, con el pretexto de mostrar el intento de canonización de Cristóbal Colón por la iglesia católica en el siglo XIX, se centra en la revisión histórica y ficcional de la figura del Almirante de la Mar Océano. Sin embargo, la fascinación del escritor por las descripciones de las ciudades y edificaciones está presente de manera significativa en la Primera Parte, que comienza cuando ya en sus habitaciones, el Papa se enfrenta con un documento que se le ha presentado a la firma, y recuerda sus primeros años de clérigo, en especial su viaje a Chile, pasando por Génova: "...evocaba aún Mastal [el futuro Pío IX] la suntuosa escenografía portuaria dejada atrás, en el fasto de la urbe de palacios rojos y palacios blancos, cristalerías, balaustradas, glorias rostrales y esbeltos campanillos" (Carpentier, *El arpa y la sombra* 29).

Y más adelante, al llegar a Santiago de Chile:

...el joven clérigo comparó la ciudad, de entrada, con ciertas pequeñas poblaciones italianas, de las de veinte espadañas para cien tejados...aquí se vivía en sahumeros de incienso, entre los edificios y clausuras de Santo Domingo, San Antonio, San Francisco, las Recoletas, las Clarisas, los Agustinos, la Compañía, San Diego, la Veracruz, sin olvidar el convento de muchas monjas que se alzaba en la Plaza Mayor. (34)

Como se observa, hasta el final de su vida y en su última obra, la mirada urbanística y arquitectónica de Carpentier estuvo presente como uno de los rasgos más sobresalientes de su estilo literario.

La mirada profesional requiere de un entrenamiento, que, sin duda, tuvo el ensayista a lo largo de su vida. Palabras como “alarife, el hombre de la plomada y del mortero” (63), un *modulor* al estilo habanero, pilastras salomónicas, hornacinas, y rejuego de entablamentos clásicos, y todo el catálogo del *Vignola* en las columnas habaneras, no hacen al lector que desconoce estos términos abandonar el ensayo. Al contrario, su prosa mantiene un *tempo* que nos lleva de la mano y nos hace recorrer una ciudad que “es emporio de columnas”, y en la que se agradece la brisa de Cojímar.

Imágenes, imágenes todas, unas se pintan, se dibujan, se fijan por la escritura, otras se graban en la piedra, otras se congelan por el artificio de la ciencia. ¿Cómo no sucumbir ante la prosopopeya de Carpentier? Ante el barroquismo del lenguaje, ¿cómo quedarnos solamente con el academicismo de la arquitectura? El barroquismo americano y lo real maravilloso solo se da en América Latina, en su paisaje, somos simbiosis, mestizaje, criolledad. La arquitectura muestra, pero no nos describe, nos induce a sentirla, a vivirla, a experimentarla, pero solo la palabra del poeta nos ayuda a conformar su imagen que apoya con el lenguaje, y con la otra imagen, la del fotógrafo que congela el instante. He aquí Carpentier en "La ciudad de las columnas":

[Las] casas comenzaron a crecer, mansiones mayores cerraron el trazado de las plazas y la columna—que no era ya el mero horcón de los conquistadores—apareció en la urbe. Pero era una columna interior, grácilmente nacida en patios umbrosos, guarnecidos de vegetaciones, donde el tronco de palmera—véase cuán elocuentemente queda ilustrada la imagen en el soberbio patio del convento de San Francisco—convivió con el fuste dórico. (64)

En este mismo ensayo Carpentier se adentra en la presentación de las columnas como elemento distintivo de la ciudad:

Así, en muchos viejos palacios habaneros, en algunas ricas mansiones que aún han conservado su traza original, la columna es elemento de decoración interior, lujo y adorno,

antes de que la columna se arrojara a la calle y creara...una de las más singulares constantes del estilo habanero; la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita...una misma siempre y renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito. Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio; jónicos enanos, cariátides de cemento. (65)

4.1.5. Diálogo entre el texto de Alejo Carpentier y las fotografías de Paolo Gasparini.

Las imágenes fotográficas de la ciudad de La Habana de Paolo Gasparini, fueron la contraparte para que Alejo Carpentier convirtiera a La Habana en "La ciudad de las columnas". De aquí en adelante no vamos a ver las fotografías de Gasparini desde el punto de vista del encuadre, de la escena, de la composición, de una subjetividad o idealismo, ni de ningún tecnicismo, sólo mostraré el lenguaje del fotógrafo.

Entre 1961 y 1985 la editorial Lumen publicó una serie de obras dedicadas a la fotografía-literatura (Palabra e Imagen), sin que esto significara la preponderancia de alguno de los actores del binomio. "El espíritu de la colección respondía a un planteamiento de obra de autor en ambos sentidos, donde textos e imágenes constituyen una sola unidad dialogando y completándose sin ilustrarse mutuamente" (Scianna y Ansón 118).

En 1964, dentro del volumen de ensayos *Tientos y diferencias*, aparece por primera vez editado el texto de "La ciudad de las columnas", que adquirirá entidad propia seis años después cuando, para entusiasmo del autor, aparece como libro independiente con fotografías de Paolo Gasparini.

Paolo Gasparini y Alejo Carpentier trabajaron juntos en La Habana entre 1961 y 1965 en el periódico *Revolución*. Es en esa época cuando el fotógrafo abandona las cámaras de gran formato para trabajar con una cámara de 35mm, más acorde a la imagen directa, más adecuada para el registro documental. En la entrevista para *La Jornada*, del jueves 10 de enero de 2008, afirmó Gasparini que "La fotografía refleja las ideas de la persona que la está sacando. No es un

adorno en absoluto, porque la fotografía es como la palabra, por eso es importante cómo la vamos construyendo. Con la manipulación digital actual eso está hoy por completo desvirtuado”.

Los dos ensayaron con La Habana y cada uno con su propio lenguaje nos mostró una configuración artística de la ciudad. La prosopopeya de Carpentier predica lo que la fotografía nos muestra. La imagen fotográfica y la imagen literaria son un binomio que se sostiene por sí solo, como las columnas de "La ciudad de las columnas". Los dos caminos elegidos son Carpentier-Gasparini, imagen-texto, texto-imagen. Carpentier-Gasparini nos llevarán por una Habana textual. Por “una sinfonía congelada”, como diría Cabrera Infante.

Las fotografías de Paolo Gasparini que son parte del texto original de "La ciudad de las columnas", confirman al igual que la prosopopeya de Carpentier, que La Habana textual es la ciudad de las columnas y esa ciudad representada es sinecdótica y no es la totalidad de la ciudad de La Habana en este texto.

En *On Photography*, Susan Sontag sostiene que las fotografías, al enseñarnos un nuevo código visual, alteran o amplían la noción de lo que vale la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática. Aún más importante, una ética de la visión. Los fotógrafos así lo expresan cuando "miran la realidad", ya que existen imperativos tácitos de gusto y consciencia.

Al decidir cómo debe verse, lucir, al escoger entre una exposición u otra, se imponen estándares a los objetos. Pero existe otro sentido en el que la cámara captura la realidad, no sólo la interpreta. Las imágenes fotográficas ofrecen gran parte del conocimiento que la mayoría de las personas tenemos sobre la apariencia del pasado, y el alcance del presente. Las imágenes fotográficas transforman el pasado en un objeto de “tierna contemplación”, parecen un hecho del mundo, pero más bien son fragmentos de él, miniaturas de la realidad que cualquiera puede hacer o adquirir (Sontag, *On photography* 4).

Es a través de la mirada del ensayista y del fotógrafo como se aprende a mirar. Como afirma Roland Barthes en *La cámara lúcida*:

"Una foto puede ser objeto de tres prácticas, hacer, experimentar, mirar...son signos que no cuajan, que se cortan como la leche...la fotografía es inclasificable [y] sucede una sola vez"(28).

La fotografía concentra nuestra mirada en la superficie. Por esa razón enturbia la vida oculta que "trasluce a través de los contornos de las cosas como un juego de luces y sombras", opina Barthes.

Son las fotografías de La Habana en blanco y negro de Paolo Gasparini las que contribuyeron a que se configurara "La ciudad de las columnas". Es a través de su ensayo, del lenguaje utilizado, como el escritor recupera el aura de lo fotografiado, de la arquitectura, de los objetos físicos en este caso. Ese instante retenido de memoria, esas columnas de la ciudad de La Habana, el referente, serán la imagen que permanecerá en el imaginario colectivo, la referida, la textual y visual.

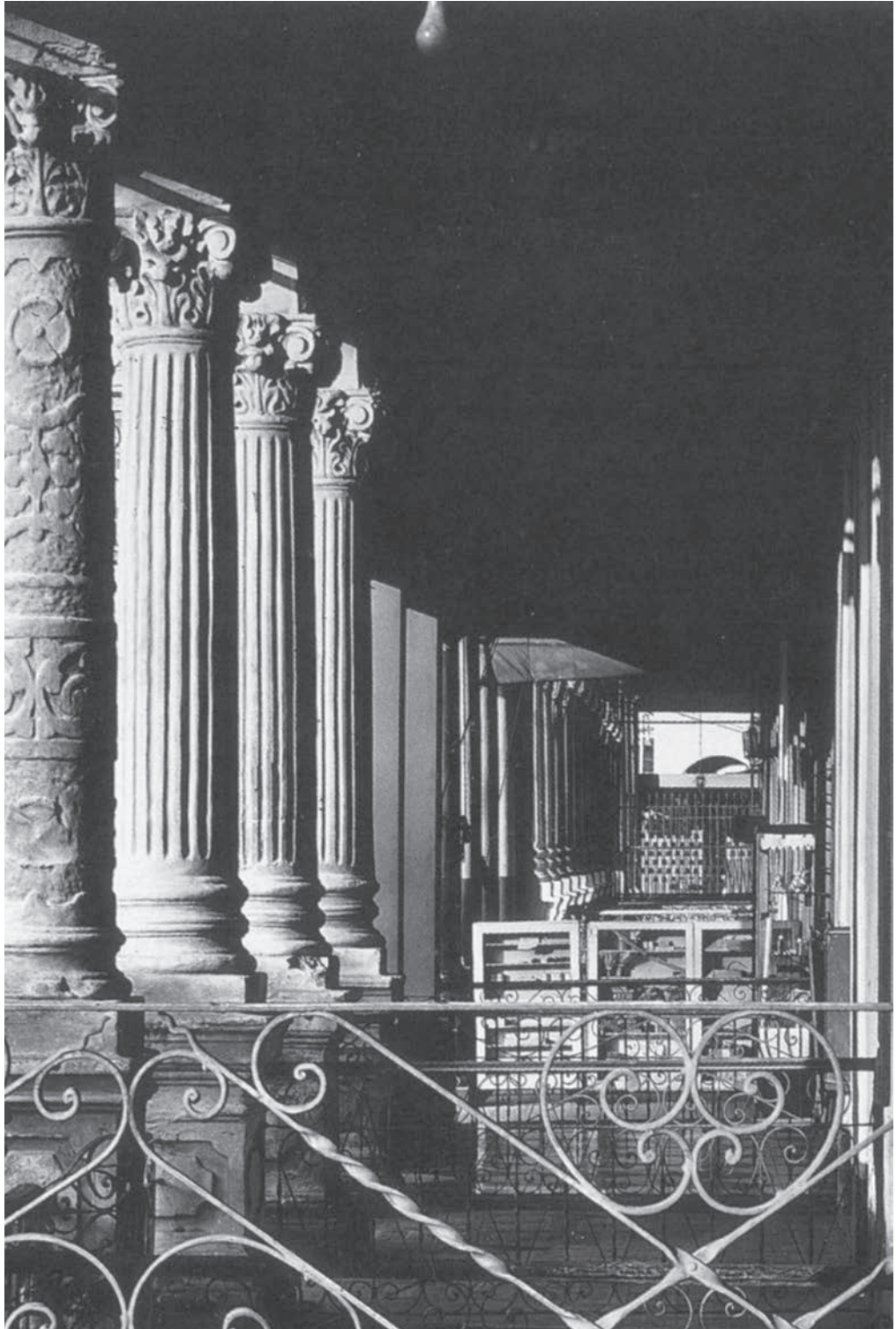
Aquí retomo las palabras de Álvarez-Tabío en *La invención de La Habana*, quien señala que Carpentier "consciente de la utilidad y potencia de la imagen gráfica, se asocia con el fotógrafo Paolo Gasparini...y así es la ciudad que construye Carpentier con elementos escasos y claramente insuficientes pero, en cambio, muy eficaces, fotogénicos y fácilmente identificables" (186).

En esta investigación he querido retomar la intención intelectual y artística del ensayista y el fotógrafo que trabajaron en conjunto para integrar una visión y realizar una configuración con palabras e imágenes de una ciudad que calificaron metafóricamente como la ciudad de las columnas.

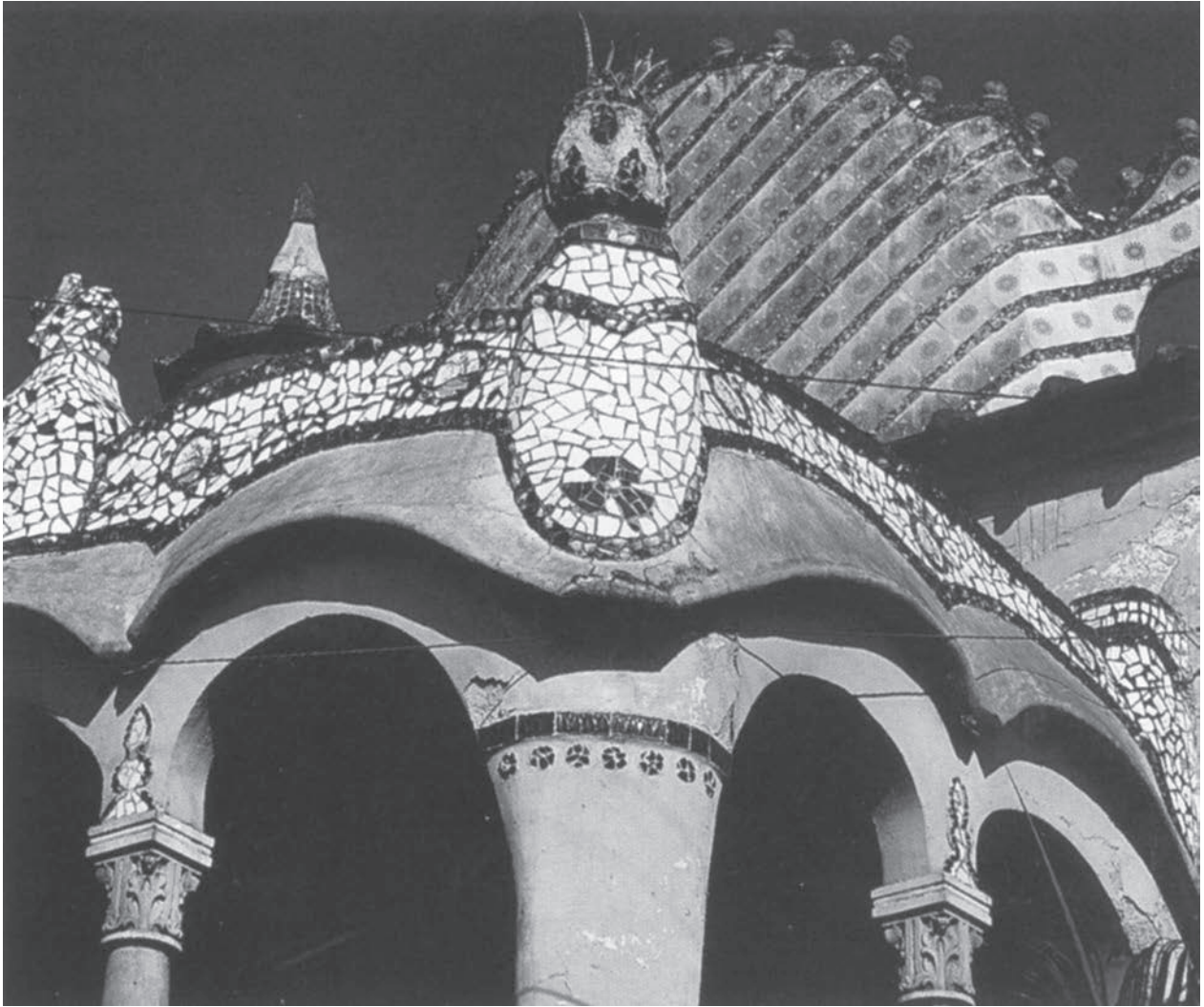
Un dicho popular cubano reza "La Habana quien no la ve, no la ama". El ensayo y las fotografías de Carpentier-Gasparini ofrecen una doble y a la vez simbiótica manera de ver esta ciudad, y en consecuencia, amarla.



[Todavía quedan algunos guardacantones, en las ciudades cubanas, verdecidos por el salitre, embastados en herrumbres, entre cuyos arabescos decorativos ha descubierto la cámara reveladora de Paolo Gasparini, un inesperado mundo poblado de signos solares, de toscos motivos ornamentales que pueden tomarse por figuraciones de estrellas— a veces un motivo de adorno, en el remate de una ventana; un encaje de madera calada; un mascarón; una boca de gárgola en la esquina de un tejado—, el estilo cubano se ha definido para la calle.] (68)



[última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que por demás, al haber salido de los patios originales, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de la edades.[...] Columnas de medio cuerpo dórico y medio cuerpo corintio. (65)



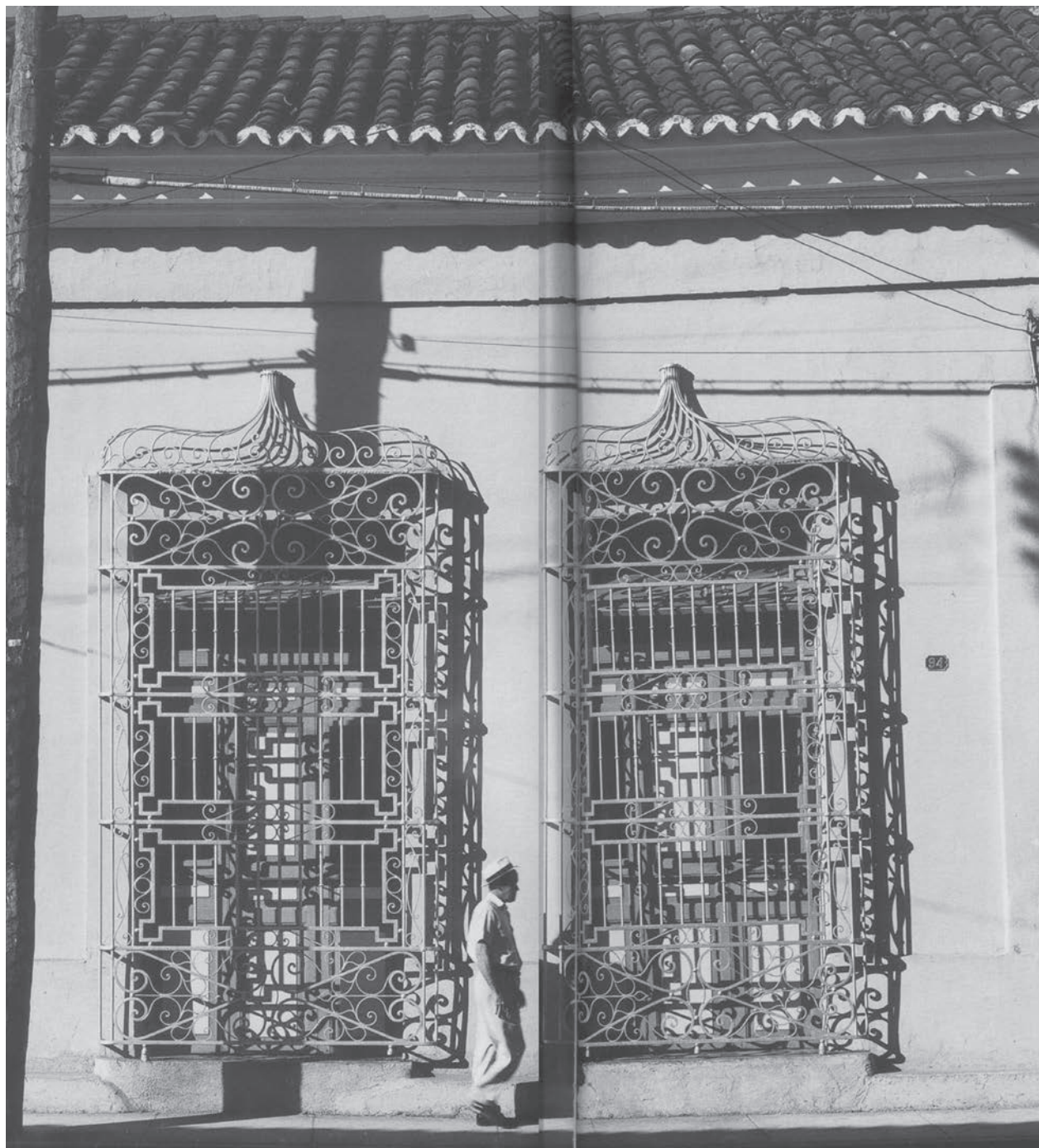
[Porque, poco a poco, de lo abigarrado, de lo entremezclado, de lo encajado entre realidades distintas, han ido surgiendo las constantes de un empaque general que distingue a La Habana de otras ciudades del continente.] (63)



[Si el sol estaba presente, tan presente que a las diez de la mañana su realidad se hacía harto deslumbrante para las mujeres de la casa, había que modificar, atenuar, repartir, sus fulgores: había que instalar, en la casa un enorme abanico de cristales que quebrara los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado áureo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado clemente, un rojo de granadina, un blanco opalescente, que diesen sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de sol.] (71,72)



Lo peculiar es que esa reja sabe enderezarse en todos los peldaños de la escala arquitectónico-social (palacio, cuartería, residencia, solar, covacha) sin perder una gracia que le es propia, y que puede manifestarse, de un modo inesperado, en una sola voluta de forja que cierra el rastrillo de una puerta de pobrísima y despintada tabla. (67)



[Rara vez aparecen abiertas —entornadas, siquiera— las ventanas que dan a la calle. Y, para guardar mayores distancias, la reja afirma su presencia, con increíble prodigalidad, en la arquitectura cubana.](66)



[una forma del brise-soleil, neutralizador de reverberaciones, como lo fueron también, durante tanto tiempo, los *medios puntos* de policroma cristalería criolla que volvemos a encontrar, como constantes plásticas definitorias, en la pintura de Amelia Peláez o René Portocarreño.] (62)



La casa criolla tradicional [...]es una casa cerrada sobre sus propias penumbras, como la casa andaluza, árabe, de donde mucho procede al portón claveteado solo asoma el semblante llamado por la mano del aldabón. (66)



En los versos de Baudelair que se refiere al *temple où de vivants piliers / Laissent parfois
sortir de confuses paroles.* (73)

En el muro de malecón

Si me obligan, me robaré La Habana.
La romperé, verás, con un martillo.
Traeré de contrabando, en el bolsillo,...
la noche, nuestro mar y tu ventana.

Si me obligan, me robaré el pasado.
Me llevaré mi calle y sus portales,
tu juventud, un verso, las postales
de esa islita que el odio me ha negado.

Si me obligan, me robaré La Habana
piedra por piedra, amor, pena por pena.
Mi vida rompo, guardo los pedazos.
Escapo antes que sea de mañana.

Me verás dando tumbos por la arena
como quien lleva a su mujer en brazos.

Eliseo Alberto de Diego
Doce sonetos para contrabando

(Nexos, 1ro. de febrero de 2001)

4.2. La novela de Eliseo Alberto de Diego *Esther en alguna parte* (2005)

Lino y Larry soy yo, también Maruja y Esther.
[Esta] novela es la más personal de todas, sin duda.
Quizás por esa condición, sea tan breve, casi un

Credo rezado en voz baja. Mientras la escribía,
en un raptó de coraje y sorpresas imaginativas, no
estaba consciente de que me confesaba en público.
(Eliseo Alberto, *Una noche dentro de la noche* 286)

Esther en alguna parte fue finalista del IX Premio Primavera de Novela otorgado en España. La primera edición fue hecha por la editorial Espasa Calpe, S.A. en Madrid (2005), y en 2006 fue publicada en México por la editorial Alfaguara.

Esta novela es la obra de un escritor que vive el exilio como un canto de amor a su tierra natal, en la cual cincela palabras de nostalgia. Se escribió en México y está ubicada en la ciudad de La Habana, donde la tragedia revolucionaria solo se toca como un telón de fondo, un escenario por el que deambulan los duendes de la memoria. El autor murió en México en el exilio, acaso víctima psicológica de ese mal incurable, la nostalgia¹, que en sus propias palabras “es una violación”. Y en este caso, es “el autor, [quien nos] permite explicar tanto la presencia de ciertos acontecimientos en una obra como sus transformaciones, sus deformaciones, sus manifestaciones diversas”, como señala Foucault (Stoopen 124).

Siempre hay lectores para las infinitas novelas de amor y desamor. Esta historia está armada sobre las líneas de una pieza teatral, y es un homenaje a Virgilio Piñera, gran dramaturgo y narrador contemporáneo.

¹ Todos los que conocieron a Eliseo Alberto saben que era una víctima de la nostalgia. Ese mal posiblemente agravó su enfermedad renal y consecuente desenlace fatal.

Todas las vidas merecen ser contadas, aún las de los personajes aparentemente sencillos que transitan por la orilla de una epopeya de esa Cuba amada y añorada. Merecen un lugar en la Historia, que no es otra que esa Habana teatralizada de la gran obra de Virgilio Piñera. En tal ciudad se conservan, sugiere Eliseo Alberto de Diego, las ilusiones sencillas de unos personajes que se niegan a desaparecer, a pesar del irremediable paso del tiempo, y el tormentoso devenir de las circunstancias sociales. La puesta en escena tiene como escenario la ciudad de La Habana, donde ocurre la acción, cuyos cuatro puntos cardinales son esencia de la *cubanía*² llamada así por Eliseo Alberto de Diego .

Es en el tejido urbano de la ciudad de La Habana configurada en el texto donde los personajes se mueven por espacios, lugares y no lugares delimitados por su arquitectura, su música, su comida, el transcurrir del tiempo, y su cultura única e irrepetible:

"Elegí por escenario nuestra ciudad, La Habana, mi tersa Habana, una Habana de bolsillo, caminable" (Eliseo Alberto, *Esther en alguna parte* 26).

La ciudad configurada en la novela es la “biblia de papel” de la que habla Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París*, en la que sostiene que “el género humano tiene dos libros, dos registros, dos testamentos: la arquitectura y la imprenta; la biblia de piedra y la biblia de papel” (236).

Esther en alguna parte nos habla del amor, la amistad, pero sobre todo de un lugar, una herencia, una patria, de una sola y misma *cubanía*². Del transcurrir de la vida como en una obra de teatro. En ocasiones observamos a los personajes en sus monólogos, en sus soliloquios. La configuración de esta novela resulta una propuesta muy rica que rompe con los cánones tradicionales, inclusive de la novela moderna, repleta de intertextualidades y de recursos propios de la metaficción, y que alude a la verdadera competencia del lector.

Es la historia de dos amigos, Lino y Larry, de dos soledades. Uno busca el amor a través de documentar en el Cuaderno Rojo los hechos de su búsqueda en las relaciones con numerosas mujeres. El otro busca el perdón por “haber sido un mal amante” y quiere encontrar para su amigo a la única mujer que mereció permanecer en su memoria hasta el día de su muerte. “Debo decirle a Esther Rodenas que Arístides Antúnez, [Larry] aún muerto, vive pensando en ella” (193).

² Esta palabra fue introducida por el Dr. Ortiz en una conferencia sobre temas cubanos, por la sugestión indirecta del escritor español Miguel de Unamuno, quien creó el vocablo *Hispania* como valor distinto al concepto de la hispanidad (Publicado en *Islas*, Santa Clara, v. VI, no 2, enero-junio, 1964:91-96).

Esther en alguna parte, clasificada como novela en la amplia concepción de Bajtín anteriormente mencionada en la sección 1.3 de esta investigación, guarda una configuración que asemeja a la de una obra de teatro, sin embargo. Su estructura externa está conformada por un Primer Acto, un Intermedio ("Del Cuaderno de Tapas Rojas, 1947"), un Segundo Acto, un Monólogo, *Postscriptum* y un Epílogo ("Hoja Arrancada por Arístides Antúnez Antes de Entregar el Cuaderno de Tapas Rojas"), e incluye un reparto de personajes en orden alfabético, según lo denominó el autor.

Cada acto (o Parte de la novela) comienza con un epígrafe de Virgilio Piñera. El autor integra diversos textos del dramaturgo, en ocasiones sin comillas ni cambio de tipografía, como lo hace con la letra de las canciones.

Lo anterior invita a realizar el análisis de la puesta en escena que va configurando la imagen de la ciudad descrita: de los actores en orden de aparición, con sus dramas existenciales, con su concepto de identidad, del narrador omnisciente, testigos, voces secundarias que nos ayudan a configurar la imagen de sordidez y decadencia, de añoranza, memoria, del tiempo cronológico, del tiempo subjetivo, del acontecer. En todo esto Genette nos conduce a refigurar este gran palimpsesto, a reconocer la parodia con la ironía a flor de piel. Se escuchan otros discursos semiliterarios, la música está presente, el lenguaje "cubanísimo", la comida se tematiza. "El Cuaderno Rojo" es auténtica metaficción (Eliseo Alberto, *Esther en alguna parte* 49).

4.2.1 Estructura externa

Eliseo Alberto de Diego mezcla las características de su novela con las de una obra de teatro y la dividió en actos en lugar de capítulos. Como se sabe, en una obra de teatro el texto principal es el contenido propiamente de la obra, la cual se divide en actos.

Por lo que respecta a la estructura externa de la novela debe señalarse que comienza con una dedicatoria: "Para mis viejos amigos", y un epígrafe de Eliseo Diego: "¿Por qué sin más ni más te dejas/morir, si no hay locura/mayor que irse a dormir con viejas sombras?".

El diseño de la estructura externa, configurado por el autor—como si fuera una obra de teatro—, enfatiza el homenaje al dramaturgo Virgilio Piñera, cuyos personajes, memorables

personae dramatis, transitan hoy al texto de Eliseo Alberto. De este modo el novelista comienza por introducir la nómina de los personajes y algunas de sus características principales al estilo del propio Piñera en *Electra Garrigó* y *Aire frío*. Al personaje Arístides Antúnez, se le describe como:

"ARÍSTIDES ANTÚNEZ (Actor de teatro y televisión. Comediante. También llamado Larry Po, Lucas Vasallo, Benito O'Donnel, Pierre Mérimée, Eduardo Sanpedro, Abdul Simbel, Plácido Gutiérrez o Elizabeth Bruhl, Tío Ismael)". Personajes todos de Virgilio Piñera.

Lo mismo ocurre con el personaje Esther Rodenas que se describe como:

"ESTHER RODENAS (Ama de casa. Gran amor de Arístides Antúnez)".

Algo parecido se presenta al relacionar a los personajes Lino Catalá, Larry Po, Maruja Sánchez y otros.

Eliseo Alberto de Diego " <i>Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po</i> "				
ESTRUCTURA	PUNTO DE VISTA	SECUENCIA NARRATIVA		EL QUÉ
	Narradores	Tiempo	El espacio	Acciones
Capítulos o partes similares a las obras de teatro del dramaturgo Virgilio Piñera.	Se alternan el Narrador Omnisciente: NO y la Crónica fechada Larry Po-Arístides Antúnez; LP Ismael Lino Catalá (narra como Larry Po)	Cronológico, Analepsis (<i>flash-back</i>), Prolepsis (<i>flash-forward</i>).	"Elegí por escenario nuestra ciudad, La Habana , mi tersa Habana, una Habana de bolsillo, caminable, y aquí produje la farsa de mi vida [...] La obra tendrá remate feliz cuando yo muera" (26) Arroyo Naranjo. "El día que vuelva al pueblo estaré perdido"	Historias de los personajes
PRIMER ACTO	NO:1,2,3,6, 8, 14,15 y 17	Flash back 1953, 1947, 1978, 1979.	Iglesia de la Infanta, el Castillo de la punta: guardián de la bahía, Hotel Sevilla La ratonera: La casa de Lino Catalá y Maruja Sánchez . Cine Negrete, Peña del Café Buenos Aires (esquina de Concordia y Aramburo 54), La Rampa, El Malecón y el paseo del Prado. La esquina de Trocadero (casa de Lezama Lima), calle Zapata hasta los Viveros de Paseo, Hotel Nacional, Cementerio de Colón.	La historia de Lino Catalá y Maruja Sánchez. El encuentro y la amistad de Arístides Antúnez-Larry Po-Lucas Vasallo y Lino Catalá La búsqueda de Esther Rodenas
	LP: 4,5,7,9, 10, 11, 14 y 16	31 oct 2003- 2,6, 8,11,17 de noviembre, 2003		
INTERMEDIO	(<i>Del Cuaderno de tapas rojas, 1947, Diario de Arístides Antúnez reescrito por el propio actor 15 años después de ocurridos los sucesos aquí relatados</i>)	Del jueves 5 de junio al domingo 6 de julio de 1947	Todo sucede en Arroyo Naranjo, antes del regreso de Arístides Antúnez a vivir a La Habana.	Arístides Antúnez cuenta su historia con Esther Rodenas
SEGUNDO ACTO	NO 1,2,4,5,6,8,9,10 y 11		El palomar de Larry Po El Malecón, heladería Coppelia, cine Pionero "El Palacio de la Bulla" (el corazón de la manzana), Hotel Riviera, El Vedado; "Un banquito sin cagadas de paloma", "Me arrulla el ruido de la ciudad".	Arístides y Lino se conocen en la cola del periódico y entablan una gran amistad.
	LP 3,7	Jueves 27 de noviembre, 2003, lunes 8 de diciembre, 2003		
OCHO PARTES	Ismael "Soy Ismael, Perdónenme esta irrupción, pocas páginas antes de que termine la novela"	4 horas de muerto y 72 horas después	Hospital de la calle 23 Calixto García (166) Funeraria de Calzada y K "La Habana, único proscenio donde pudo ejecutar sus piruetas".	Encuentran a Larry muerto y le avisan a Ismael
Postscriptum	NO 1 2 Arístides Antúnez ya muerto (Lino Catalá toma su lugar y narra cómo Arístides Antúnez)	Desde el domingo anterior, ese miércoles de diciembre, en esa mañana, contaba con 9 horas Miércoles 17 de diciembre, 2003	La Habana. "En esa islita <i>más verde que las palmas</i> ".	"Lino Catalá se abotonó la piel de Arístides Antúnez y fue en busca de una anciana de 70 años llamada Esther Rodenas"
EPÍLOGO	(<i>Hoja arrancada por Arístides Antúnez antes de entregar a Lino Catalá el Cuaderno de tapas rojas</i>).	<i>Sofía lo encontró casualmente cuatro semanas después de la muerte del actor y la desaparición del linotipista</i> .	La casa de Angelito Díaz en el callejón de Hammel	Larry cuenta cómo conoció a Maruja Sánchez, su breve relación y la muerte posterior de ese personaje femenino.

4.2.2. Punto de vista de los narradores y personajes

Eliseo Alberto nos da a elegir entre dos posibles títulos para la novela: *Esther en alguna parte* o *El romance de Lino y Larry Po*.

La primera sección del título, *Esther en alguna parte*, sugiere la búsqueda de una mujer cuya localización se desconoce, pero se persigue. Por lo que se refiere a la segunda parte del título, *o El romance de Lino y Larry Po*, se trata de la relación afectuosa que se desarrolla entre ambos personajes a lo largo de la novela. A partir de los dos títulos posibles de esta novela, la historia que se cuenta es la de Lino Catalá, el linotipista, y su romance con Larry Po. La historia de Esther es el hilo conductor y es un pretexto para la trama, lo que se inscribe en una de las 36 situaciones dramáticas clásicas establecidas por Polti, en este caso la "recuperación de una persona perdida" (Maestro y Cullel). Hay que buscarla, hay que encontrar una razón, un sentido para la falta de esperanza. La búsqueda de Esther es el "sueño imposible" para Larry Po el actor; en cambio se transforma en el sentido de la vida de Lino Catalá, "por ti mi amigo". Un cuadro de la vida elemental, y al mismo tiempo trágica de dos hombres viejos que se encuentran y entablan una amistad verdadera, un romance viril que momentáneamente los une en el recuerdo y el ansia infatigable de volver a empezar.

Se trata, en realidad, de una historia de amor, del amor que pudo ser y nunca fue, el que se perdió en la historia cotidiana de la pareja de Lino Catalá y Maruja Sánchez, o el que se quedó en el recuerdo vago que Larry Po guardó de Esther, su primer amor, en alguna parte.

Eliseo Alberto configura la obra por medio de las voces de tres narradores y varios personajes. Según se señala en el capítulo referido a la novela (1.3), Óscar Tacca subraya que "más que un mundo, la novela es un complejo y sutil *juego de voces*. La novela, más que espejo es registro" (16).

El primer narrador es omnisciente, extradiegético, conoce la realidad, la historia y las circunstancias, los personajes, y es el que facilita la estructura general de la obra. El narrador omnisciente sirve para dar unidad a la obra. Los principales acontecimientos los narran Larry Po

e Ismael. Este último nombre aparece en la dedicatoria al principio del texto, junto con otros a quienes llama "mis viejos amigos": Bella Esther, su madre; Rapi y Fefé, sus hermanos; Ismael, su sobrino y su hija María José. Nada es casualidad en esta. Es Ismael quien irrumpe en la novela diciendo "Llamadme Ismael", como un guiño del autor al *Moby-Dick* de Melville.

El segundo narrador aparece a través de una crónica fechada, y narrada en primera persona, en la que el personaje Arístides Antúnez-Larry Po registra acontecimientos, situaciones y amores en su vida, y un diario, llamado "El Cuaderno de Tapas Rojas", en el que Arístides Antúnez consigna datos precisos de los amores y conquistas de su vida.

El tercer narrador es Ismael, querido sobrino de Arístides, quien funge como personaje en la novela, y al final aparece como narrador para aportar otras informaciones.

Entre los personajes se encuentra Maruja Sánchez, la mujer de Lino Catalá, que muere en el tercer capítulo, y que vive a través de la memoria de Lino, en su tristeza, en la ignorancia de este último sobre las acciones que ella realizaba fuera de su casa. Su presencia es fuerte, permanece en el recuerdo, en su descubrimiento "destilan las hembras cansadas de estar cansadas, resignadas, mal queridas" (*Esther en alguna parte* 14). Maruja hubiera deseado ser cantante, cantar boleros en un bar. Le hubiera gustado ser como Moraima Secada y cantar "perdóname conciencia, querida amiga mía". La noche del vigésimo quinto aniversario de su matrimonio, cuando Lino le pregunta si había sido feliz, ella le contesta: "para algunos Lino, lo peor de la vida es que no acaba nunca" (17). Después de esa última noche "domesticada por el furor de la contienda", y de que su marido le regalara por fin esa fantasía de "amar sin saber a quién amaba", se despidieron los dos, "él para vivir tranquilo y ella para morir en paz" (19). Y Lino Catalá "llevó luto hasta que su saco negro se deshizo en el perchero", y "se arrepintió de su peor falta: haber sido un mal amante" (22).

Pero Maruja Sánchez no muere, sigue viviendo en el recuerdo de Lino Catalá, también en el de Arístides Antúnez (Larry Po). Aparece en el "Epílogo", en una hoja arrancada al "Cuaderno de Tapas Rojas" al final de la novela.

Larry Po y Lino Catalá (el otro personaje importante de la novela) se conocieron haciendo cola para comprar el periódico, —el *Granma*, por supuesto—. "Eres el viudo de Marujita Sánchez, la cantante de *filin* —dijo Larry" (83).

Afirma el narrador omnisciente que Larry Po “resultaba un sujeto inconfundible, un zángano extravagante” y que “parecía no tenerle miedo al ridículo”. En cambio, Lino Catalá, nos dice Larry Po (Arístides Antúnez), el narrador protagonista:

Lino es una intriga. No encaja en ninguna de las categorías más contagiosas de ‘lo cubano’. Tipógrafo de profesión, nunca ha sido patriotero ni machista ni tumbador ni bailarín ni abakúa ni pelotero ni tira-tiros ni chismoso ni imprudente ni borracho ni boxeador ni bromista ni singao ni mira-huecos ni sandunguero ni come-candela ni pajarito ni bugarrón ni mujeriego. Me cae bien porque me cae bien. (50)

Larry Po se configura a sí mismo como un actor de teatro que ha vivido toda su vida una farsa, una comedia, en la que él ha sido un farsante, alguien que finge lo que no es o no siente, a partir de ahí el autor lo configura de manera más compleja a lo largo de la novela.

'6 de noviembre, 2003. Lino conoció a Lezama. Te lo juro, Ismael'. Aquí cuenta Larry que Lino trabajó en 1954 en Úcar y García donde se editaba la revista *Orígenes*. Al ver Lezama trabajar al linotipista (Lino) le dijo: 'Usted es un Mago, amigo'. Lino conserva un ejemplar de la revista protegido con celofán en un atril de madera, 'según me cuenta. De tanto leerlo ha llegado a aprenderse los artículos de memoria, como yo los diálogos de Virgilio'. (48)

En este primer acto de la novela vemos (leemos que aparece), por orden de aparición, primero un narrador omnisciente, extradiegético, con la ciudad de La Habana como telón de fondo, que se alterna con el narrador testigo-protagonista, un él y un yo. Al final se opera la irrupción del discurso de Ismael personaje y narrador testigo para terminar con el epílogo, que es la página 46 del Cuaderno de Tapas Rojas:

Mi nombre de bautizo es Arístides Antúnez, pero también fui o soy Abdul Simbel, Benito O'Donnel, Pierre Mérimée, Eduardo Sanpedro, Lucas Vasallo, Plácido Gutiérrez, Elizabeth Bruhl y Larry Po. Entre todos, hemos amado a sesenta y ocho mujeres y a un dentista. (26)

El Cuaderno de tapas rojas, 1947, está ordenado cronológicamente, sin embargo en el texto nos dicen que este 'diario de Arístidez Antúnez [fue] reescrito por el propio actor quince años después de ocurridos los sucesos aquí relatados'. '[E]l tiempo no es tan demoleedor ni tenaz ni traicionero como muchos afirman'. (29)

Una lectura del texto demanda un planteamiento más profundo, y nostálgico, un afán de recuperar y enaltecer el derecho a la ilusión y al desencanto amoroso en la llamada tercera edad. Maruja muere en una última noche de amor, y veinticinco años después Lino Catalá se encuentra a Larry Po, un viejo estafalario que cree en la amistad a primera vista. Larry es sólo una de las máscaras que usa Arístides Antúnez—en realidad actor mediocre, sin suerte—, o cualquiera de sus otras representaciones, encarnadas siempre por una especie de donjuán criollo que ha tenido numerosas amantes, conquistadas bajo diversos nombres:

Lino, la vida es un simulacro. La verdad es que he amado de cuerpo presente a 68 mujeres, sin contar a Esther. La mitad de ellas se murió y en paz descansa, la mitad de la mitad se fue del país, y la mitad de la mitad restante andan perdidas o sé que no quieren verme ni en pintura. (29)

El personaje de Lino Catalá está construido básicamente a través de sus relaciones con Maruja Sánchez y Larry Po. También se caracteriza mediante la descripción de sus acciones y sentimientos, contados por el narrador omnisciente. En la mayor parte de los casos Lino Catalá no se expresa directamente en la novela. Sólo la frase lapidaria :“¡Te quiero tanto, Maruja, que me gusta hasta verte envejecer””, que resultó “una confesión prematura pues ambos acababan de cumplir veintitrés años” (13), y que repetirá cada cumpleaños, cada cena de Nochebuena, cada aniversario durante los veinticinco años que duró su matrimonio.

El tercer narrador, testigo intradieгético, se llama Ismael y es el querido sobrino de Larry. En sus palabras “lo más caro que poseo”, y, aunque forma parte de los personajes, es hasta el final

cuando se convierte en narrador. Fue él a quien llamaron cuando encontraron el cuerpo de Larry, y, en la página 171 (de 198), después de un epígrafe que dice “Sean felices. Jueguen. A.A.”, se presenta lo siguiente:

Soy Ismael...Si han llegado hasta aquí, coincidirán conmigo en que Larry Po y Lino Catalá merecen un homenaje sin simulacros...Larry me enseñó a no tenerle miedo a la soberbia y Lino a no temerle a la humildad...Quiero contar de propia voz lo que sucedió...Tengo derecho a llorar en esta novela. Nadie amaba a Arístides Antúnez como yo, con perdón de Lino. (171)

A través de esta historia, en donde se cruzan personajes cubanos, cubanísimos, enmarcada en el escenario de la ciudad de La Habana, a través de sus recorridos por la memoria, por sus calles, podemos reconstruir el deterioro urbano, estados de ánimo. Así es como la presenta Arístides Antúnez o Larry Po: “Elegí por escenario nuestra ciudad, La Habana...y aquí produce la farsa de mi vida sin importarme un pito lo que puedan decir. La obra tendrá remate feliz cuando yo muera” (26). Al asegurar que aquí “produjo la farsa de su vida”, está aludiendo a un género dramático.

Maruja y Lino, como todos los actores de este teatro que es la vida, también guardaban secretos, fantasías. Maruja le ocultó a su marido el intento de suicidio y otras cosas. “También dejé de decirte muchas cosas...Te negué mis fantasías... borrachito como ahora, *antes de que tus labios me confirmaran que me querías*, te hubiera pedido que me pintaras las uñas”, le dice Lino (141). Aquí el personaje se expresa en forma intertextual, un juego que el autor realiza frecuentemente y a lo largo de toda la novela En este caso, como en otros, se utiliza un verso o una línea de la canción popular “Un telegrama” que difundió la cantante chilena Mona Bell en los años 60 del siglo XX.

Desde el punto de vista de la novela, Larry Po se configura a sí mismo como un actor de teatro que ha vivido toda su vida una farsa, una comedia, en la que él ha sido un farsante, alguien que finge lo que no es o no siente.

En la página 27 le dijo a Lino Catalá: "Cuando me toque el turno de la cola, cuando oiga decir 'el siguiente', compañero, me iré volando. Al nacer ya estás en fila". En cambio, para Lino

Catalá, esa espera se convierte en...“ese tiempo, mucho o poco, lo dedicaré por entero a la tarea de saber quien nunca fui. A jugar, Larry Po: a morirme jugando” (194).

4.2.3. Secuencia Narrativa

La novela se narra desde tres perspectivas temporales: presente, pasado, y futuro, sin seguir un estricto orden cronológico. Cuando se narra en presente se incluyen analepsis. Cuando se cuenta desde el pasado se proyectan situaciones del presente, sobre todo, en el *postscriptum* aparece una narración desde el futuro en un registro fantástico porque Larry ya murió. En este punto aplicaré a la obra los conceptos acerca del cronotopo según Mijail Bajtín, en especial el del autor y el oyente-lector en el apartado 1.3, porque en esta obra el tiempo y el espacio de los personajes y la ciudad de la Habana están estrechamente relacionados.

En los tres primeros capítulos, el narrador omnisciente cuenta la historia pasada entre Lino Catalá y Maruja Sánchez. Se remonta a la noche de bodas del 23 de noviembre de 1953, en el cuarto del hotel Sevilla, estableciendo una fecha precisa para enmarcar el desarrollo temporal de los acontecimientos, que concluyen en 1978 cuando la pareja cumple su vigésimo quinto aniversario de bodas. Al día siguiente Lino Catalá encuentra a Maruja quien ha muerto de un infarto repentino.

En estos tres primeros capítulos encontré tres cronotopos bien delimitados:

1. El Hotel Sevilla, en la calle Trocadero 55, esquina con Zulueta en La Habana Vieja, inaugurado el 22 de marzo de 1908. Este es uno de los edificios más antiguos, y se destaca por su arquitectura morisca inspirada en el Patio de los Leones de la Alhambra de Granada. El cuarto de un hotel para pasar la noche de bodas es una práctica común, pero no se trata en la novela de cualquier hotel, es “el lugar del sentido inscripto y simbolizado, el lugar antropológico...es necesario que este sentido sea puesto en práctica, que el lugar se anime y que los recorridos se efectúen, y nada prohíbe hablar de espacio para describir este movimiento” (Augé 87). *En el espacio leemos el tiempo*; Karl Schlögel afirma “hay que tomarse en serio al lenguaje: pues con cada sílaba atestigua lo indisoluble de espacio y tiempo... todo

nuestro saber de historia está apegado a lugares...Nos 'orientamos'. No nos arreglamos sin imágenes de un escenario" (73-74). En la novela acudimos al Hotel Sevilla, “el referido”, uno de los lugares emblemáticos de La Habana, la noche del 23 de noviembre de 1953, y acudimos dos páginas más adelante a la transformación del edificio veinticinco años después: “las paredes del hotel Sevilla estaban barnizadas por el salitre” (*Esther en alguna parte* 15).

2. Cine Negrete en Prado y Trocadero, en los límites de La Habana Vieja, así nombrado en honor al cantante y actor mexicano Jorge Negrete, muy famoso en Cuba. Un nombre que también está cargado de sentido, cuando novios, Maruja y Lino acudían a ver los estrenos de la semana, era más, “un ritual que ambos apelaban si resultaba preciso dar o pedir perdón”, y veinticinco años después se leía en la marquesina 'Cerrado por reparaciones'. Este cronotopo manifiesta simbólicamente el estado de la relación de la pareja. En los primeros tiempos significaba la reconciliación amorosa, mientras que el mismo lugar veinticinco años después estaba cerrado por reparaciones que nunca se llegarían a realizar.
3. La casa de la pareja, la “ratonera”. La sola palabra casa apela a la imagen como “nuestro rincón del mundo”, “nuestro paraíso material”, en palabras de Bachelard. Sin embargo, no incursionaré en la fenomenología, sólo aludo a palabras dentro del lenguaje cuya imagen es para todos conocida. Cuando Maruja le pide a Lino en ese vigésimoquinto aniversario (1953-1978): “Salgamos de esta ratonera, anda” –¿Y adónde vamos?– dijo Lino al pisar la acera:

La acera. La calle. La esquina. La noche. No había mucho que hacer en La Habana de los años setenta, salvo caminar, caminarla. Eso hicieron. Tenían cuatro destinos posibles: la peña del viejo café Buenos Aires, La Rampa, el Malecón y el Paseo del Prado, únicos puntos cardinales que frecuentaban en la complicada brújula de la ciudad. (14-15)

Los siguientes capítulos de la novela corresponden al género de la crónica que va desde el viernes 31 de octubre, 2003, al lunes 8 de diciembre, 2003, lapso narrado por Larry Po, alternándose con la intervención del narrador omnisciente.

El primer registro del día de la crónica (viernes 31 de octubre, 2003) sucede en la casa de Larry Po. Es un espacio cerrado con una connotación diferente de la casa de Lino y Maruja, “la ratonera”, el lugar del hastío, la costumbre, la muerte. La casa de Larry, en sus palabras es: “El orden y la higiene me fascinan. Lo hermoso me mata. Mira esta casa: si encuentras un florero sucio te regalo a mi sobrino Ismael Méndez Antúnez, lo más caro que poseo” (26). Existe contraste entre los dos cronotopos, la casa de Lino, “la ratonera” y la impecable casa de Larry Po. En la primera hay hastío, encierro, desgaste, el olor de la acetona; en la segunda hay equilibrio, paz, hospitalidad, belleza y cuidado. Sin embargo, los dos personajes están vinculados por la pérdida, la ausencia, y la soledad.

En esta su primera visita (viernes 31 octubre, 2003), Larry le presenta a Lino el “cuaderno de tapas rojas”, esa especie de bitácora en la que Larry anota episodios de su vida amorosa. Lino pregunta:

¿Quién es la de trenzas?—Pusiste el dedo en la llaga. Se llama Esther Rodenas. Yo sabía que tanta belleza me iba a costar caro. Nuestros caminos se cruzaron a los catorce años, el jueves 5 de junio de 1947...La vida es un juego Lino: hay que jugar...El recuento de nuestro efímero noviazgo no tiene fisura, prueba que el tiempo no es tan demoledor ni tenaz ni traicionero como muchos afirman...Todo lo cuento en este cuaderno. Léelo. (29)

El narrador omnisciente regresa veinticinco años atrás cuando murió Maruja. Aquí la acción transcurre en tres espacios significativos: la funeraria de Zanja y Belascoaín, el cementerio de Colón, la calle Zapata hasta los viveros de Paseo. Los dos primeros lugares son espacios cerrados, la funeraria es un edificio, y el cementerio está delimitado físicamente dentro de una zona dedicada a necrópolis. Pero Lino se dirige a un espacio abierto, a un vivero. Es importante notar que muchas acciones de la novela se desarrollan en espacios abiertos como parques, recorridos por las calles y

el malecón donde los amigos terminaban casi siempre. Lino se detuvo a descansar “una hora, harto de su sombra, harto de él”, en el espacio abierto de la naturaleza, y ahí “se sentó a horcajadas en el tronco de una palma”, tratando de resucitar momentos de Maruja cuando tarareaba “antes de que tus labios me confirmaran que me querías, ya lo sabía” (38).

A continuación la narración vuelve a Larry Po con la crónica del domingo 2 de noviembre de 2003. Vemos el cronotopo de la casa hospitalaria en el que se ofrece una comida típica cubana: frituritas de malanga, tamal de cazuela, tostones, arroz blanco y sopa de aire, que nunca falta, y en el que se recitan parlamentos de Virgilio Piñera.

Mientras recojo los cuartos, repito parlamentos de Virgilio. Me sé los diálogos de memoria. Siempre he soñado con interpretar una obra suya. Espera, me visto. ¿No huele a creolina? -Sí, pero es agradable. La ciudad apesta a inodoro... *Los inodoros antiguos son más altos que los modernos.[...] dice don Benigno en el cuarto cuadro del primer acto de Aire frío,* del Flaco Piñera. (42)

Al identificarse con la obra de Piñera, Larry Po se relaciona a sí mismo con el teatro del absurdo, una corriente dramática de la que el dramaturgo cubano fue uno de los más importantes precursores en América Latina. Desde el principio se presenta al personaje Larry Po como “un zángano extravagante” que vestía unos pantalones sujetos a unos tirantes fosforescentes y se cubría la cabeza con una gorra de pelotero y calzaba unas alpargatas “parecía no tenerle miedo al ridículo” (82). El personaje es absurdo, el lugar en que se encuentran y la situación de esperar por un periódico que no se consigue es también absurda. La misma trama de vida que describe Larry Po, inspirada en alguna obra de Piñera, evoca el contrasentido de la realidad y la razón.

“He escrito el libreto de mi imposible felicidad...este teatro del absurdo. Un teatro sin lunetas, ni palcos, sin críticos ni historiadores, donde todo el espacio está en función de esa obra para dos comediantes, que ensayo día tras día: mi ideal de vida”(42).

El espacio está configurado a partir de una descripción de la ciudad de La Habana: “las fachadas de los edificios se cosen unas a otras en un telón de fondo” (121). En ella transcurre la

acción, en ella transitan los personajes. "En esa ocasión la ciudad no me resultó un sitio hostil, sino más bien un espacio a escala humana donde convivían seres como Lino Catalá" (175). En ella se encuentran lugares y no lugares:

Cada salida terminaba en el malecón. Larry prefería sentarse de cara a la ciudad, atento al pasapasa de la gente—y Lino, mirando al mar, embelesado (116)...Estuve sentado en el muro del malecón, como en el palco de un teatro, entre dieciocho parejas de enamorados: once mirando al mar y siete a La Habana. Las conté. (120)

El malecón, ese espacio de tránsito podría ser catalogado por Marc Augé como un no lugar. Sin embargo, el malecón es "el lugar" ya que es el punto de reunión social más frecuentado por la población habanera por distintos motivos que van desde la convivencia, el paseo, las relaciones amorosas, amistosas, la fiesta, la recreación, la contemplación, la distracción, la carnavalización y hasta eventos políticos.

La arquitectura es, pues, una parte importante de la escenografía. Encontraremos lugares y no lugares recurrentes: parques, cementerios, arquitectura religiosa, de la República: "Le gustaba ver aquellos edificios republicanos que conservaban una terca hidalguía arquitectónica, aunque se fueran descascarando entre la pared del mar y la espada de la pobreza" (54).

En la ciudad de La Habana, la textual, el tiempo de los personajes transcurre entre sueños, memoria, rememoración: "Me niego a invertir mi catalejo. Dilato La Habana en mi pupila" (146). Sí, es en esta ciudad textual donde transcurre la historia, a golpe de ironía, parodia y prosopopeya:

Dos cubanos insignificantes, un extra de televisión y un oscuro linotipista de imprenta, habían transitado cuarenta y cuatro años por la orilla de la epopeya, postura que no respondía necesariamente a un juicio ideológico, en apariencia contestatario o de agria indiferencia, sino a causales mucho menos sacralizadas: la Historia nunca los tuvo en cuenta. Ellos tampoco a Ella, justo es decirlo. (123)

En este pasaje el autor amplía la definición de sus personajes en el contexto histórico que les ha tocado vivir, situándolos al margen de los hechos políticos y los debates ideológicos que han tenido lugar durante ese periodo.

Por otra parte los personajes se caracterizan y contrastan por su forma de vestir. Lino Catalá, el linotipista: “zapatos de charol, unas polainas, pantalón de filo, saco cruzado y una boina gallega, clarita”. Arístides Antúnez: “¿No está gracioso mi pantalón de rombos negros y blancos? ¿Y qué tal las alpargatas, esta camiseta amarilla y mis tirantes fosforescentes que aún conservan su elasticidad intacta?” (25). En el primer caso Lino Catalá tiene cuatro guayaberas, que es una prenda típica cubana, mientras que Arístides Antúnez: “A mí me daba una patada en el estómago tu obsoleta corrección, esas camisas azules y verdes, limpias aunque mal planchadas, el brillo de tus zapatos. Y a ti de seguro te repugnaba mi estampa bufonesca” (25). Aquí el personaje está presentando otro aspecto de lo cubano, referido al choteo y al relajo típico.

El 'choteo', "peculiar manifestación humorística intrínseca a la cultura cubana", se encuentra plasmada lo mismo en el teatro que en la cuentística de Piñera, así como en las manifestaciones del humor negro que reflejan "el cansancio del pueblo cubano contra todo aquello que se presentara como serio, autoritario y respetable" (Carmen L. Torres *La cuentística de Virgilio Piñera* 107, 113).

En varias ocasiones se ha señalado que esta novela es un homenaje intertextual a la obra de Virgilio Piñera, por eso es importante mostrar cómo Eliseo Alberto regresa una y otra vez a aspectos que se incluyen en una obra dramática.

Desde la superficie del texto no se puede ver con una simple lectura la complejidad de *Esther en alguna parte*. Eliseo Alberto de Diego teje la historia con tres niveles de lenguaje: el coloquial cubano, el culto y el poético. A este lenguaje se suman también las referencias intertextuales a Virgilio Piñera, Eliseo Diego y otros, así como, refranes propios del Refranero Español y dichos particulares del habla coloquial cubana. En el lenguaje poético encontramos figuras retóricas como metáforas, analogías, reiteraciones, ironía, juegos onomatopéyicos, descripciones y paráfrasis.

A través de distintas lecturas puedo interpretar la escena, el cuadro, el recorrido, el escenario, el vestuario lo cual enriquece al texto. Ya no será sólo el espacio de la página, la diégesis.

Nuestra imaginación nos llevará por lugares donde todo se incluye, con todo se juega. Lino Catalá “prometió que nunca regresaría a casa y que aprendería a jugar, respetando a la letra los principios del comediante” (189).

Dentro del primer acto, después de tres capítulos narrados por el narrador omnisciente, aparece el primer día de la crónica fechada viernes 31 octubre, 2003 (25).

Este capítulo recrea la primera visita que hace Lino Catalá, el linotipista y marido de Maruja, a Larry Po: “¿entonces hace ya veinticinco años que murió Maruja?...Tú y yo nos conocimos en la peña del Buenos Aires ¿Recuerdas?...Nos presentó Rosa Rosales...Te dije no sé qué, y tú quién sabe cuánto. Y después, calabaza, calabaza, cada uno para su casa. Me fui y todavía ustedes estaban ahí. Maruja bailaba con la Rosales" (25).

Dentro del primer acto se encuentra el capítulo donde se narra aquella noche de agosto de 1958 en la referida peña del café Buenos Aires. Un claro ejemplo de lo que hace Eliseo Alberto con el manejo del tiempo al utilizar la analepsis para hacer una descripción de una escena erótica entre dos mujeres:

Lino había tratado de desvanecer en su memoria [esa noche] que las vio bailar un tango de Carlos Gardel, pero dejó trazos reconocibles de la escena...fue una de esas contadísimas muestras de independencia o de coraje. No quedaba ningún parroquiano...Maruja movió las mesas para ensanchar la pista y tomó a su amiga por la cintura...Rosa estaba esperándola con su mantón de Manila. Aceptó el desafío...se enfrascaron en un duelo de miradas machas, desafiantes, al tiempo que trababan las piernas, muslo entre muslos, y se dejaban llevar ya no por la música, sino por el ritmo de las pulsaciones que sintieron en la médula cuando toparon los pechos. (65)

Esa misma noche Lino salió solo, caminando por la calle Aramburo y Concordia que lo acercaba a *Pajarito*, “el barrio de las putas...eligió el camino de la venganza” (66).

Regreso al día de la crónica fechada el 31 de octubre, 2003 (25).

Aquí aparece Totó. “Deja que tu nieto toque mi tambor: es suyo, se lo regalo”, dice Larry. Totó no es precisamente su nieto, es hijo de Ofelia, una sobrina de Maruja que vive en casa de Lino, junto con otros personajes a los que Lino les va cediendo su espacio provisionalmente hasta que acaba en el último cuarto del fondo, el de la “criada”, todo para terminar hacinados, tal como ha sucedido en la ciudad de La Habana.

La casa a la que Maruja llamaba “la ratonera”, *The Mouse Trap*, es también el nombre de una obra de teatro de Agatha Christie. Maruja se sentía atrapada, al igual que los personajes de la historia de la escritora británica.

En la crónica más arriba citada se hace referencia a Ismael Méndez Antúnez, sobrino de Larry Po, “lo más caro que poseo”, dicho sobrino que también es personaje-narrador y aparece abruptamente al final de la novela.

En este parlamento de Larry Po, el anfitrión, Eliseo Alberto utiliza diversas figuras retóricas como la paradoja, la enumeración, la comparación y la alegoría:

Igualo lo horripilante a lo majestuoso, lo vulgar a lo sublime, lo vano a lo sutil, lo somero a lo profundo y lo chambón a lo genial...soy actor y me cambio la piel a cada rato. Desde joven convivo con mis álter ego exóticos, unos personajes de nombres raros que se me montan como espíritus al menor chance. Luego de tantas representaciones, conseguí ensamblar sus fábulas imaginarias con rigor de relojero que ajusta cada rueda dentada. Mi nombre de bautizo es Arístides Antúnez, pero también fui o soy...Larry Po. (26)

En esta escena en la casa pulcra y cuidada de Larry, éste le narra a Lino su historia: “Soy un hombre suave, más suave que un payaso”, y le presenta el cuaderno de tapas rojas, el “expediente de mi demencia”.

A continuación aparece metaficcionalmente un largo monólogo en el que cambia la tipografía del texto:

Yo soy en verdad Arístides Antúnez, un actor sin suerte, extra de la televisión, Don Juan de pura sangre, viejo verde y cursi. Nací y crecí en el pueblo de Arroyo Naranjo, allá en las

afueras de La Habana, donde mi padre cocinaba ladrillos en un tejár del XIX...No soporto el escandaloso silencio de la soledad ni el fragmentado desparpajo de los tumultos. (27)

Al decir Don Juan, inmediatamente surge ante nuestros ojos la connotación de Don Juan Tenorio. Es conveniente señalar que los personajes que él soñó interpretar son todos los de Virgilio Piñera, el dramaturgo cubano. Algunos de dichos personajes son *Electra, Angelito, Chacha, Agamenón, Tota, Tabo, Mefistófeles, Flor de Té*.

Por lo que se refiere a Larry, él mismo se describe en un pasaje de su cuaderno rojo que le lee a Lino Catalá:

Me gusta la rumba y el rocanrol, Frank Sinatra y Beny Moré. Soy un mar de contradicciones. 'Traiga su vacío', se leía en las pizarritas de las bodegas cubanas para advertir a los clientes que debían llevar el envase para el aceite y una cazuela donde cargar manteca. Yo traigo mi hueco: estoy vacante. Cuando me toque el turno de la cola, cuando oiga decir "el siguiente compañero", me iré volando. Al nacer ya estás en fila...Todos a escena...vengan conmigo en filita india. Acá los dejo en la inmortalidad de esta página. (27-28)

El personaje de Totó, a quien Larry llama "el bobo", hace referencia a "El bobo de la yuca", un comentarista de noticias políticas, una caricatura famosa en Cuba que siempre andaba con una corneta y hablaba con ironía de la realidad política del país. Totó es un niño grande que se convierte en compañero para Lino, casi como escudero, al estilo de la relación entre Sancho Panza y el Quijote. Un "veinteañero robusto y fortachón, se le colgaba del brazo y exigía que lo llevara a sus excursiones". Recorrían calles poco transitadas, y el bobo tocaba su corneta. La corneta china³ es muy usada dentro de la guaracha cubana.

"La última tarde que Lino sacó a estirar las piernas a Totó, antes de que su vida cambiara aquel viernes 31 de octubre", sucedió "El estallido de una ola repentina [que] no dejó lugar a dudas, llovería, y llovería sin misericordia". Entonces Lino, que no repetía la ruta ceremonial de

³ Conocida como trompeta china, es en realidad el *suona* chino, instrumento de viento introducido en Cuba por inmigrantes chinos durante la colonia. El estilo del instrumento se acerca más a la escala diatónica de la música criolla cubana que a la escala pentatónica propia del *suona* chino. Fernando Ortíz tiene una obra sobre el estudio histórico y etnográfico de la música folklórica de Cuba: *Africanía de la música folklórica cubana*.

él y Maruja, “supuso que la presencia de Totó restaría dramatismo al recorrido”, y ante la amenaza del temporal se alejaron de la costa, para adentrarse en centro Habana. Y así fue, ese recorrido narrado por Lino para el bobo, “durante el vía crucis”, resultó una versión idílica de su vida (55). Así fue como “Totó subió a Lino a la montura de sus hombros...—¡Arre, Totó!—chillaba el viejo, aferrado a la quijada de su corcel mongol” (56). El vía crucis, en sentido coloquial calvario sucesión de adversidades y pesadumbres. Por lo tanto ese recorrido de Lino estaba en realidad lleno de recuerdos dolorosos, y el autor, al usar la expresión en sentido metafórico, “vía crucis”, remite al lector a la historia de la pareja.

Larry le ofrece regalarle un tambor a su sobrino y lo llama "bobo", Totó se sintió feliz y comenzó a aplaudir, Lino pensó, “que en lo más hondo de su purísimo corazón pudo resultarle halagador el hecho que alguien lo hubiera aceptado tal cual era y lo llamara bobo...Larry miró a Lino. Le brillaban los ojos” (84). No sé si el autor estaba pensando, cuando construye a este niño bobo, en aquel niño que se niega a crecer en *El tambor de hojalata* de Gunter Grass, lo cual podría resultar aventurado, pero, ¿qué es excesivo dentro de la literatura?.

Enseguida Larry empezó a dar pasos de baile canturreando “*La mujer de Antonio camina así... Cuando va al mercado, camina así...* al tiempo que hacía sonar un redoblante invisible. Usaba sus alpargatas de baquetas. Totó se le puso en fila”, imitando el pasito del viejo, atravesando a mitad de la calle Infanta, realmente una avenida importante, que es peligroso cruzar. Resultó un acto bufonesco de músicos improvisados, “dos locos que iban sumando a la comparsa a cuanto perro mendigo se encontraban en el desfile, igual que el célebre flautista a los ratones de Hammelin” (84). “Parapán, pan, pan”. Lino se mantuvo a la distancia para evitar que los transeúntes lo involucraran en la comparsa.

Aquí hay un doble juego intertextual; en primer lugar una parodia a la famosa fábula o leyenda alemana documentada por los hermanos Grimm y más tarde convertida en poema por Robert Browning. El segundo lugar corresponde a la famosa guaracha cubana del trío Matamoros titulada “La Mujer de Antonio Camina Así”. Al incorporar la música popular cubana a la escena el autor muestra plástica y sonoramente un episodio típico de la literatura carnavalesca según Bajtín.

“En el libro *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, la hipótesis de Bajtin es que existió una cultura antigua y popular que se caracterizaba por su comicidad, cuyos testimonios se conservarían en ritos y fiestas carnalescos. El carnaval tendría rasgos del juego y del teatro” (Rodríguez, blog *Cosas de teoría literaria*).

Este tejido o trama de la novela está configurado por tres grandes hilos conductores que son la historia de Lino con Maruja, la relación entre Lino Catalá y Larry Po, y la búsqueda misma de Esther.

Es importante tener en cuenta lo dicho al principio por el autor en el texto del epígrafe en cuanto a que esta es su novela más personal, es decir, se reconoce que está llena de elementos autobiográficos y de experiencias propias.

En *Una noche dentro de la noche* (2005), en “A Manera de Epílogo”, “Ódiame sin piedad, yo te lo pido”, se encuentra una conversación de Lucila Navarrete con Eliseo Alberto.

Háblame de tu Esther.

Perdí a mi Esther hará pronto treinta años, y te juro que no ha pasado un día sin que me acuerde de ella y me haga a mí mismo preguntas tontas:...ni un día créeme, pero tampoco ni una tarde ni una noche ni un solo lento, muy lento amanecer. Mi Maruja se llamaba María Eugenia, le decíamos Mae, y falleció a los 22 años. (287)

Por otra parte, el último capítulo antes del epílogo en *Esther en alguna parte*, que a los fines del análisis título Escena Final está escrito con una técnica que podría asimilarse al estilo de William Faulkner, en particular con el uso del monólogo, la mezcla de voces narrativas, y los saltos en el tiempo, entre otros recursos significativos del autor estadounidense. En esta parte Arístides Antúnez (Larry Po) ha muerto y Lino Catalá decide asumir su personalidad, memoria y pasión por la búsqueda de Esther, y así se produce una especie de reencarnación de un amigo en el otro:

Miércoles 17 de Diciembre, 2003. Yo soy Arístides Antúnez, un hombre más suave que un payaso, hijo de José Ismael y de Gabriela, tío de Ismael, amigo de Consuelito Vidal y de Lino El Mago Catalá (viudo de Marujita Sánchez, cantante de filín), actor, Don Juan y pico

de oro, muerto hace apenas unos días y resucitado esta mañana por obra y gracia de una enredadera de picuala. (191)

En este parlamento Lino Catalá habla ya como Arístides Antúnez y desde esta personalidad reconstruye las memorias tanto del propio Arístides como las de Lino Catalá. El autor hace aquí un juego de yuxtaposición de ambos personajes en una sola voz mezclada que cuenta ambas historias y centra los pasos futuros a dar por el verdadero sobreviviente, que es Lino Catalá, hacia el objetivo pendiente del ya fallecido Larry Po, que es la búsqueda de Esther en alguna parte.

Más adelante prosigue la narración cuando el personaje híbrido Arístidez Antúnez acude a la procesión por el día de San Lázaro, llamado Babalú:

Yo me había encaramado en la baranda. Traía puestos unos tirantes que le robé a papá para parecer mayor. Alcancé ver la cabecita rubia de Esther... Vengo en lugar del viudo Catalá a cumplirte una promesa. Mi amigo se quedó en su casa, Babalú, mimando unas flores. Castígame a mí, yo cumpliré su penitencia (192).

En esta parte de la novela la superposición de los personajes Larry Po y Lino Catalá implica una confusión de las vivencias y recuerdos de ambos en una sucesión de ideas donde a veces uno de ellos se dirige al otro: "¡Encuétrala, mi socio! ¡ Cuida a mi Maruja como yo cuidaré de tu Esther!".

El texto de Eliseo Alberto de Diego menciona a Babalú Aye. Al momento en que Lino adquiere elementos de la personalidad de Larry, asume su cosmovisión, en este caso, relacionada con el mundo mágico y sincrético de la religión afrocubana. ¿Quiénes son San Lázaro y Babalú -Ayé?

En el viaje que realiza Lino-Arístides, observa la procesión de fieles que se dirige al lazareto del Rincón donde se venera a San Lázaro, una de las figuras del santoral católico, que en Cuba se sincretiza con la deidad de Babalú-Ayé. La devoción por San Lázaro es la segunda después de la Virgen de la Caridad del Cobre.

Natalia Bolívar Arosteguí, investigadora destacada de las religiones afrocubanas, es autora de *Los orishas en Cuba*. Su interés por el tema, nos relata, nació de una negra conga que le regalaron a su familia en Trinidad a fines del siglo pasado, quién fungió como su nana y murió a la edad de ciento cuatro años. En la tradición afrocubana la yoruba es la etnia más importante, proveniente del antiguo Dahomey, de Togo, y del sudoeste de Nigeria. Yoruba es el término que identifica a todas las tribus que hablaban la misma lengua, “denominación básicamente lingüística, aunque estas tribus estuvieran vinculadas por una misma cultura y la creencia de un origen común” (20).

Babalú-Ayé “padre del mundo”, nombre de origen lucumí, es un orisha mayor y santo muy venerado, deidad de la lepra, las enfermedades venéreas, y de las afecciones de la piel. Por esta razón, “[a] Lázaro...suele representársele envuelto en vendas, como acostumbraba hacerse con los cadáveres de los judíos, y esto contribuyó a que su imagen se asociara a la de Babalú Ayé enfermo y harapiento” (*Esther en alguna parte* 146).

Cientos, miles de cubanos rinden tributo a Babalú Ayé, orisha y santo de los enfermos, los desahuciados y los animales. Un señor camina en cuclillas, las manos a la cintura, al tiempo que un adolescente lo flagela con un espino. Ambos sufren. Contemplo la peregrinación sin atreverme a entrar en torrente. Para mí, aquella es una Cuba respetable pero desconocida. Cuánta fe se consume en el fuego del suplicio, cuánta contrición derramada, cuánto desconsuelo y cuánta pena, cuánto abandono a Dios encomendado. Hubiera querido rezar. Del otro lado de ese purgatorio humano vive Esther Rodenas, así que no me queda otro remedio que sacar afuera mis propias culpas, las de Lino, quiero decir. (192)

Y después: "Debo decirle a Esther Rodenas que Arístides Antúnez, aun muerto, vive pensando en ella" (193). Esther es el centro de la búsqueda de la novela, y Larry el personaje protagonista que desencadena las acciones de la misma.

El Epílogo de la obra corresponde a una hoja arrancada del cuaderno de tapas rojas (la página 46, en específico) que en realidad es una ficha que hizo Larry acerca de Maruja. Ahí se reseñan los datos principales de Maruja, entre los cuales merecen destacarse los siguientes:

“Habilidades”. “Canta bellísimo”, “el teléfono”. Esta página descubre un secreto que ha estado en el fondo de toda la narración: el hecho de que Larry sí había conocido a Maruja y como buen don Juan la había registrado en su libro de posibles conquistas. Tras la amistad con Lino había arrancado esta hoja a fin de evitar una indiscreción.

La novela termina al descubrirse la posible relación entre Arístides Antúnez y la Maruja de Lino Catalá. Así mismo, el hecho de que Lino se convierta en Arístides Antúnez implica que no solamente adquirirá su personalidad, sino una de las fantasías de Larry que es la búsqueda de Esther. Finalmente esto significa elevar la amistad al nivel más alto al ponerse en el lugar del otro, del amigo. En consecuencia, Lino Catalá-Arístides Antúnez encontrará la fantasía amorosa de Larry que es Esther en alguna parte. Porque Esther es la búsqueda del sentido, y la búsqueda significa tránsito, camino, y en el camino transcurre el tiempo cronológico y subjetivo. Esther es lo femenino, al igual que Cuba, La Habana, la Patria.

Tal fue la elección de Arístides. Cuba, esa Cuba que yo desatendía por despecho, esa Cuba embrujada e iracunda; esa Cuba cruel y devota, esa Cuba justa, poderosa y frágil, pecadora, culpable, ingenua, valiente y cobarde, esta Cuba de todos y de nadie, Cuba sería mi Esther. La buscaría en el puño de mi mano, en el fondo de mis pupilas, en el aire que aspiro y expiro, aunque ella nunca se entere que la amo y se me vaya media vida deseándola. (176)

4.2.4. La intertextualidad, la metatextualidad, referencias y soportes simbólicos

Esther en alguna parte es una novela con muchos elementos intertextuales y metatextuales en el sentido planteado por Genette, según lo expuesto en el marco teórico de esta tesis.

A lo largo de *Esther en alguna parte* se observan numerosas referencias y relaciones intertextuales con escritores (José Lezama Lima, Virgilio Piñera), a obras de pintores consagrados (René Portocarrero, Víctor Manuel, José María Mijares), a la letra de canciones cubanas ("La Mujer de Antonio Protesta Así..."), “[a]el ejemplar de la revista *Orígenes*” (187), así como a los lugares de esa Habana “[de] esa islita *más verde que las palmas*” (189), juegan y se mezclan en esa Habana teatralizada, narrada. En esa Habana que se añora, que se llora:

No había un alma en la calle: sólo se oían voces. Arístides respiró. Los faroles del alumbrado público pintaban perfectos charcos de luz sobre el asfalto. La Habana era un teatro...Arístides exclamó desde la calle:

- ¡Carajo! ¿Acabarán de decirme qué pasa?

¿Qué pasaba? Que en cada ventana, en cada terraza, en cada balcón, los vecinos representaban obras de Virgilio. (168)

Un narrador omnisciente cuenta lo que Larry escucha en su delirio que son parlamentos correspondientes a diversa obras dramáticas: *Siempre se olvida algo*; *Aire frío*; *Electra Garrigó* y *Dos viejos pánicos*, todas de Virgilio Piñera, y en cuyas representaciones, supuestamente, participó como actor el propio Larry Po. En este sentido las calles, los balcones y los edificios forman una escenografía para la puesta en escena que en el delirio de Larry se contempla como desde un palco.

Eliseo Alberto narra en *Una noche dentro de la noche* (2005):

[Virgilio] no dejás huella en la arena pero sí, y profundas, en la memoria. Vuelvo a tus cuentos, tu teatro, tu poesía, tablas de salvación. Tú nos advertiste que hay una noche dentro de la noche y también otra patria dentro de la patria, una ciudad dentro de la ciudad y un hombre dentro de cada hombre. (26)

En este texto explica de quién son esos versos que pertenecen a un poema de Virgilio Piñera, y que repetirá inclusive casi al final de *Esther en alguna parte*:

Martes 11 de noviembre, 2003. 'Hay una noche dentro de la noche', dice Virgilio Piñera.

También hay otra patria dentro de la patria, una ciudad dentro de la ciudad, un hombre dentro de cada hombre. La Habana se revela en esos silencios aplomados de los barrios. A muchos de sus habaneros y habaneras se les va la vida en una indiferencia mojjigata.

La ciudad elegida por muchos de los escritores cubanos es sin duda la Habana, que en esta cita es amada y odiada a la vez. Y como representación femenina es hermosa, está vieja, es deseable y "tentadora".

[Esa] Habana famosa, tentadora que a algunos deslumbra, sin saber que esconde tras las paredes salitrosas un hormiguero de prejuicios e insensateces, el trozo de mierda de un hombre-hombre...Hay una noche fuera de mi noche. Agarro y me voy. (68, 72)

El Larry Po de la novela de Eliseo Alberto lleva el nombre del personaje homónimo en la obra teatral de Piñera *¿Quién mató a Larry Po?*: "No elegí a Larry: él me secuestró...Al comenzar la obra...El fantasma de Larry encarnó en mi cuerpo con tanta terquedad que ya nadie volvió a llamarme por mi nombre, sino por el de ese misterioso oriental del que muy pocos sabían algo, ni siquiera los protagonistas del drama" (*Esther en alguna parte* 30).

Más adelante leemos: "¿Y qué fue de ti cuyo nombre verdadero era Lucas Vasallo preguntó Lino?"

El actor Lucas Vasallo carga todas mis frustraciones...Hace cuatro años [que] lo enterré en el malecón, frente al hotel Nacional. No resulta fácil, lo reconozco, sepultarse a uno mismo. Busqué en el cuarto de atrás recortes de periódicos donde mencionaban su nombre, las carpetas de fotos, los libretos de las obras, y les prendí fuego en la terraza...esa misma tarde eché mis cenizas al mar sin darme cuenta que el viento batía en contra y me embarré la cara. Lucas se negaba a abandonar mi cuerpo. (31)

Lucas Vasallo es uno de los heterónimos de Arístides Antunez y o Larry Po.

Más adelante la narración continúa con Larry subiendo las escaleras de su casa y escuchando las doce campanadas de la iglesia de Infanta, a cada una de las cuales ejecuta una acción para dejar todo en orden ante el presentimiento de la cercanía de su muerte. A la décima [campanada]:

[Vio] que su vecina, la mismísima Electra Garrigó, se asomaba desnuda en la ventana de enfrente y, luego de un simpático cruce de muecas, ella le ofrecía sus tetas como mameyes en bandeja, en clara invitación a que matara su antojo; a la onceava, Arístides le siguió el juego a la negra y, al extender su brazo para tentar los pezones, comprobó que levitaba tres, cuatro, cinco cuartas sobre el suelo; a la duodécima campanada salió volando.

Así, la muerte de Larry, a quien luego un policía en su ronda por la calle 23 encuentra, adquiere un carácter metaficcional: "salió volando" (170).

En esta novela aparece una serie de referencias al ejemplar de la revista *Orígenes*, el retrato de Piñera, los cuadros de los pintores, los libros. Las alusiones a textos de Piñera, de Eliseo Diego, y Fina García Marruz.

El Cuaderno de tapas rojas, metatexto de Arístides Antúnez (Larry Po), "es el expediente de mi demencia. Aquí registro datos precisos de los amores para no olvidar de quién he sido. Es mi propio réquiem" (26).

"Déjame leerte algo que escribí en mi cuaderno":

Me considero afortunado : la gente que me mira no me ve. Soñé con ser Electra, Angelito, Chacha, Agamenón, Tota, Tabo, Mefistófeles, Flor de Té, personajes todos de Virgilio Piñera, y tuve que conformarme con papelitos terciarios, Voz de Altoparlante, El Coro, Hombre 2, Voz #3...Después de incontables volteretas, de una carrera con más penas que glorias, luego de pretender a doscientas mujeres y desnudar a cien de ellas y poseer a unas setenta, de las que perviven seis o siete aunque solamente amé a una, que llevaba trenzas.
(27, las cursivas son del autor)

El contenido completo de la edición facsimilar número 35 de la revista *Orígenes* se encuentra al final en el *adendum* de esta tesis, y en la novela leemos que: "Lino y Larry pasaban las tardes contándose sus vidas, sus fracasos, sus fervores. Se leían pasajes del *Cuaderno rojo* de Arístides Antúnez y poemas de la revista *Orígenes*"(116). Y después: "La revista *Orígenes* en la mesita de noche permitió a Larry demostrar sus dotes de declamador...Larry leyó en voz alta un poema de Eliseo Diego: "El gato mira con sus ojos de oro, pero no dice nada"⁴ (122).

La edición príncipe de *Dos viejos pánicos* de Virgilio Piñera funciona como paratexto en esta novela de Eliseo Alberto. Dicha obra se inscribe dentro del llamado "teatro del absurdo", del

⁴ En el libro *Poesía y poética del grupo Orígenes*, editado por Alfredo Chacón (1994), se encuentra el poema "Con un gesto", de Eliseo Diego, del cual se citan unos versos en *Esther en alguna parte* (122). El poema apareció en el número 35 de la revista *Orígenes*, talismán Lino Catalá (*Poesía y prosa selectas* 83). Es como yo pude descubrir el número y año de la revista *Orígenes*, ya que no se explica cuál era.

cual Piñera como se ha dicho, fue precursor en América Latina: “lo que surge en Cuba a fines de la década de los años cuarenta, con una pieza titulada *Falsa alarma*, de Virgilio Piñera (1944), escrita antes de que se estrenara en París *La soprano calva* de Ionesco”. *Dos viejos pánicos* de Piñera se refiere a una pareja de viejos encerrados en una habitación que se podría relacionar con la ratonera de Maruja, al conformar un espacio cerrado y opresivo.

La situación de estos personajes dramáticos de Piñera, Tabo y Tota, podría compararse con la que ocupa uno de los elementos narrativos de la novela de Eliseo Alberto de Diego, la búsqueda de Esther en alguna parte, fantasía de Larry Po alrededor de la cual gira una parte esencial de la historia (González Cruz, “Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba”).

Algunas ediciones de la imprenta Úcar y García: *Por los extraños pueblos* de Eliseo Diego y *Las miradas perdidas* de Fina García-Marrúz (108), son bienes culturales muy valiosos por sí mismos, pero también son representativos de la identidad nacional cubana y aparecen en la novela de Eliseo Alberto, así como algunos de los pintores más representativos:

[Lino] "Identificó la firma al pie de los cuadros, René Portocarrero, José María Mijares, Víctor Manuel, tres de sus pintores preferidos" (107).

[Larry] "Me espían las dos Gitanas Tropicales de Víctor Manuel, La Flora de René Portocarrero, el cuadrito de Mijares. Me ven mis fotos. Me veo en ellas" (78).

Conclusiones

[S]i la ciudad ficcional nombrada mira siempre en dirección de su alter ego real, la descrita mira, como el dios Jano, en dos direcciones simultáneamente”(Pimentel, *El Espacio en la ficción* 47).

La investigación realizada para esta tesis sobre el ensayo “La ciudad de las columnas”, de Alejo Carpentier, las fotografías de Paolo Gasparini que acompañan a ese texto, y la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto de Diego, me ha permitido comprobar que estas obras configuran una ciudad literaria y artística cuyo referente extratextual es la ciudad de La Habana. Este conjunto de palabras y fotografías crea imágenes literarias y artísticas que invocan y evocan a una ciudad “real” que se construye en el imaginario de sus lectores e intérpretes.

En el ensayo de Alejo Carpentier, La Habana es “La ciudad de las columnas”, esa que el autor configura y fija en el imaginario colectivo como una ciudad de profusas columnas. En el texto se hace referencia a los diferentes órdenes griegos de la columna, subrayando su cantidad y su significación artística más que su descripción arquitectónica. El autor, al hacerse acompañar por Paolo Gasparini, ilustra con sus fotografías los elementos constitutivos del barroquismo propios de la ciudad referida. La Habana de Carpentier es una foto fija, una *still picture*, es la imagen congelada de Roland Barthes, capta el aura de la que habla Walter Benjamín, la traduce y la resignifica en una metonimia llamada La ciudad de las columnas.

En ese ensayo la ciudad de La Habana puede aprehenderse en sus características principales, otorgándole una identidad propia que la distinguen de otras urbes. El autor, con su prosa melódica y prosopopeya como figura retórica por excelencia, nos muestra las constantes que configuran “La ciudad de las columnas”, ejemplo de lo que luego él denominó el “tercer estilo” artístico. Su

formación como arquitecto le dio los elementos para nombrar literariamente a las construcciones, a las rejas y a la calle, entre otros espacios urbanos, dado que su intención no era elaborar un discurso arquitectónico, sino literario y artístico. El autor va más allá de la descripción física de las columnas, rejas y otras edificaciones; busca explicar las razones culturales, ambientales y sociales por las cuales la sabiduría popular responde en esos espacios al juego entre el sol y la sombra de la naturaleza para dar lugar a otra metonimia: la ciudad de sombras. La urbe en principio surge como la respuesta al clima, a la vida en el trópico y a la necesidad de buscar la famosa “brisa de Cojímar”. En ese contexto, Carpentier expone el desarrollo de las costumbres y comportamientos sociales y las refiere metafóricamente: “la calle parlera” “comadres noticiosas, culiparadas, pintiparadas”.

El ensayista es capaz de ver la columna como la describen los griegos, pero él la interpreta desde la literatura para mostrar la significación artística, el “tercer estilo”, que se manifiesta en su diversidad y cantidad, aprovechando siempre sus conocimientos de arquitectura, historia, música y su saber etnográfico para deconstruir el sentido. Una reja que me separa del vecino se llama guardavecinos, dice el autor. pero no sólo la describe, sino que la explica en función de las relaciones sociales y las costumbres de los habitantes, señalando lo más importante, mientras que inserta a la reja en la exuberancia de la naturaleza que se da en el trópico. Con éste y otros ejemplos, el ensayista va examinando algunas de las constantes que, según él, configuran el tercer estilo en el que se inscribe La Habana como la ciudad de las columnas. Ahí, la columna es el referente central para abordar el conjunto de elementos que conforman una ciudad mas allá de su referencia extradiegética, en dos direcciones, como haría el dios Jano.

¿Para qué las fotografías? Porque Carpentier tenía que ofrecer una prueba gráfica de sus planteamientos, y esto lo logró mediante la indicación expresa a Paolo Gasparini para que tomara fotografías en lugares determinados, ilustrativos de sus propuestas. Al mismo tiempo, dado que el fotógrafo era también un artista, al tomar las imágenes solicitadas éste no se limitó a retratar los elementos señalados, sino que aplicó su visión artística para hacerlo desde una perspectiva y en determinadas circunstancias de luz y encuadre. El fotógrafo también sugiere, de manera que el discurso literario y el fotográfico conforman un conjunto de signos que se pueden interpretar

simultáneamente. Los dos discursos configuran una ciudad literaria y artística que es la ciudad de La Habana resignificada como “La ciudad de las columnas”. Hay una simbiosis entre Gasparini y Carpentier; el fotógrafo también es un co-creador.

¿Cuál es el sentido último del ensayo?

El ensayo se inscribe en la definición propuesta por Liliana Weinberg en cuanto a su carácter prometéico, esto es “en cuanto somete a interpretación una materia fuertemente personalizada, y como tal abre la posibilidad de firma de un determinado contrato de intelección que refuerza el lugar simbólico del ensayista y su texto en el campo literario, intelectual, filosófico, etc.” (*Pensar el ensayo* 14). Carpentier ilumina desde un punto de vista novedoso la interpretación de los signos culturales que configuran la ciudad de La Habana y la colocan en el imaginario colectivo, no sólo de Cuba, sino también a escala universal al ser reconocida como patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO.

Por otra parte, el texto de Carpentier corresponde a la definición de José Luis Gómez Martínez: una composición literaria en la que “el autor implícito; es decir el autor que el lector usa para identificar el texto como producción artística y reflexión ‘del otro’ en el puente dialógico que incita el texto mismo” (Gómez 36). Los lectores de “La ciudad de las columnas” descubren y se descubren en el ensayo como habitantes o visitantes de una ciudad que está más allá de su connotación física.

Este ensayo es la contracara de *El acoso*, novela corta del propio Carpentier. El autor sintió la necesidad de abordar el tema de la ciudad en el plano ensayístico, algo que ya había hecho en artículos periodísticos. En la novela el autor utilizó una estructura musical basada en *Sinfonía no. 9* de Beethoven, mientras que el ensayo mantiene cierta estructura musical parecida a la sonata. Se destaca el *tempo* del discurso, el ritmo que en este caso sigue el ensayo, de carácter musical. La prosa del ensayista no se limita a mostrar el objeto decorativo, arquitectónico de las edificaciones o las rejas, sino que se remonta a su evolución histórica como parte del crecimiento de la urbe y del movimiento de sus habitantes, señalando, por ejemplo, cuando la aparición de los coches con calces de metal requirió la extensión de un brazo metálico y así apareció el portafarol, todo ello referido con palabras y ritmos casi musicales de gran belleza artística.

En efecto, esta ciudad tiene su propio estilo que puede describirse con metáforas tan eficaces como las que emplea este ensayista. A partir de esta obra las columnas no son solamente objetos arquitectónicos sino que conforman una “columnata infinita”, una “selva de columnas”, en cuyo contexto aparecen también los “guardavecinos destinados a deslindar las porciones del aéreo mundo”, con sus “guardafaroles”, y sus “guardacantones”. El poder del lenguaje literario de un gran escritor como Carpentier ofrece una visión más amplia que no se queda en la superficie de la descripción del historiador del arte. Su lenguaje conmueve, interesa, y muestra una perspectiva cultural que no podría manifestarse de otra forma.

El ensayo de Carpentier configura una ciudad mestiza, barroca, musical, de contrastes y constantes, dinámica, sensual y exuberante. Una historia representada en su arquitectura y condiciones geográficas tropicales, en donde es importante la relación entre la intensidad del sol y la protección de la sombra. El sol, “esa presencia suntuosa”, determinó la arquitectura de la ciudad que busca las sombras y el lugar del fresco en esos portales sostenidos por columnas por los cuales se deambula sin el agobio de “tanto sol y resol de sol”.

Por las fotografías de Paolo Gasparini han pasado, como por el texto de Alejo Carpentier, más de cincuenta años. Por las obras, si son obras literarias y artísticas, pueden pasar siglos. Pero la fotografía tiene otra duración, en el sentido de Henri Bergson. Si las imágenes impresas no se cuidan del exceso de luz, terminarán por desaparecer aunque ellas mismas sean una escritura de luz. Hoy, las fotografías de Gasparini, en el libro editado en Italia, demuestran que ese negativo puede emerger en cualquier momento sin que eso signifique la pérdida de su “aura”, ni su gramática de la realidad. Sobre el tema de los negativos el fotógrafo me planteó en una entrevista su intención de destruirlos, a fin de mantener definitivamente su sentido original.

Al decir que la cámara captura la realidad, siempre será nuestra interpretación lo que percibimos, vemos, miramos, añadimos a nuestro lenguaje y hacemos de ese mundo guardado en un negativo. Yo también interpreto La Habana a partir de las fotografías de Gasparini. Me muestran una ciudad habitada y en movimiento. El lenguaje barroco y culterano de Carpentier no es accesible a todo lector, por lo que las imágenes fotográficas constituyen un apoyo importante a este discurso.

Todo signo sirve para comunicar. Los signos culturales, actitudes e imágenes también son signos que “cuajan o no cuajan”. Las fotografías de Gasparini tocan e interesan con razones que se insertan en el horizonte cultural de cada lector. Todas estas fotografías de La Habana son la interpretación del mundo del fotógrafo, al igual que el del escritor. Son hechos del mundo, fragmentos de él. Si nos adentramos por sus mundos encontramos un lenguaje que indiscutiblemente dice algo acerca de algo, que yo asimilo a todo lo visto, leído y observado, e interpreto de mi propia manera.

Como resultado de mi presente investigación, enfocada desde el punto de vista literario, y como arquitecta, en mi transcurrir por la escritura de muchos y las teorías de otros, puedo contemplar de otra forma, lo que me permite interpretar más allá de lo interpretado, pero también puedo hacer otra lectura en la piedra. En las fotografías que acompañan la edición original del ensayo de Carpentier se aprecian fundamentalmente las características arquitectónicas, históricas y artísticas que el autor desea subrayar. En la edición bilingüe hecha posteriormente por Gasparini se incluyen otras fotos donde además de las referidas características arquitectónicas señaladas por Carpentier, aparecen personajes populares y situaciones que caracterizan más el contexto social.

En la entrevista que sostuve con Gasparini en la Ciudad de México, tuve la oportunidad de que el fotógrafo me hablara de lo que había sido regresar a La Habana después de aquellos años de “furor” de principio de los 60, cuyas imágenes de júbilo y esperanza yo no conocía. Gracias a esta nueva edición hecha en Italia se puede comprender el contexto de la época, y el tránsito por una estación del Purgatorio, en sus propias palabras, lo que le significó el regresar a La Habana.

Regresar a una ciudad, después de haberla leído y visto, me invitó a hacer un ejercicio catastral, a buscar aquello que el fotógrafo congeló para que yo pudiera contemplarla: la imagen, muerta o viva, sin que eso signifique nunca agotarla. La biblia de piedra sigue ahí, como sigue en mí la biblia de papel, las palabras del escritor.

Literatura, fotografía y arquitectura son las piezas de este rompecabezas que cuajan adecuadamente al concluir el estudio realizado, ya que no es solo lenguaje lo que se presta a interpretación. Con La Habana de los tres autores estudiados yo configuro mi propia ciudad, la que leí, la que contemplé, y la que abracé para hacerla mía “al asumir la reflexión propia sobre la interpretación realizada y lo interpretado”.

Cada autor, con su propio lenguaje, el español culto y el popular, el lírico y el coloquial, el literario (ensayístico, y narrativo), el fotográfico y el arquitectónico, configura su propio “microcosmos”, la diégesis, el espacio diegético. Y este microcosmos parte del mundo de cada autor, su historia personal y su cultura (mímesis I), pero sobre todo de la elección de La Habana. Los autores remiten al lector a un lugar localizable en la geografía del mundo y, al mismo tiempo, fijado por discursos que lo convierten en el cuerpo semántico referido a la entidad real.

En conclusión, el ensayo de Carpentier y las fotos de Gasparini constituyen el palimpsesto fundador del mito literario, cultural e histórico -columna tras columna- una columnata múltiple que la define como “La ciudad de las columnas”.

Por otro lado, La Habana de Eliseo Alberto de Diego es una ciudad en movimiento, una *motion picture* con personajes comunes que van hilando una trama ficcional, mientras recorren calles y lugares de la urbe “real”, en el contexto de numerosas referencias intertextuales a personajes y obras que transitan del mundo real a esta obra de ficción. El autor humaniza la ciudad a través de la narración de experiencias de personajes que sienten, recuerdan, buscan y realizan acciones matizadas por la nostalgia y proyectan una ciudad viva, con luces y sombras.

En el sentido planteado por Bajtín, *Esther en alguna parte* es una novela pues:

Es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución. La novela se ha convertido en héroe principal del drama de la evolución literaria de los tiempos modernos, precisamente porque expresa mejor que otros géneros las tendencias de la evolución del mundo. (453)

En el caso de Eliseo Alberto, la evolución del género adquiere un carácter experimental, al presentarse con una estructura propia del género dramático, es decir, con un reparto de personajes y, en lugar de capítulos, subdividirse en actos, con un intermedio y un epílogo. Asimismo, el autor incorpora elementos tales como el diario (El cuaderno de tapas rojas), el monólogo de Ismael, un *Postscriptum* y el Epílogo. La historia (*story*), el qué se cuenta, como se plantea en el modelo de

aproximación hermenéutica de Prado, abarca un periodo de unos cincuenta años, mientras que la acción se desarrolla en un presente que incluye analepsis y prolepsis.

En *Esther en alguna parte*, la narración proyecta un espacio urbano semejante al de la ciudad de La Habana, y pude comprobar que los recorridos urbanos que realizan los personajes se han inscrito sobre el mapa de la ciudad “real”.

En esta novela, como se ha dicho, la diégesis ocurre a lo largo de muchos años y está ubicada en el espacio de una ciudad determinada. El tiempo no sigue un orden cronológico sino que hay acontecimientos que ocurren en el pasado de los personajes, y otros que incluso trascienden al futuro. En este sentido, el cronotopo de Bajtín presenta un polo topográfico claramente definido que es un área específica de La Habana, mientras que el polo temporal se mueve hacia atrás desde el presente, y también hacia adelante, de acuerdo a las necesidades dramáticas y propuestas estéticas del escritor.

Elíseo Alberto no se propone describir sino revivir la ciudad en un tiempo perdido, que se evoca con nostalgia desde la doble mirada del exilio en que se encontraba el autor y el insilio en que se desenvuelven sus personajes. No describe columnas, ni faroles, ni mansiones, ni espacios arquitectónicos propiamente dichos, pero nombra lugares que adquieren la connotación de referentes concretos para el juego de la memoria que, como el dios Jano, mira en dos direcciones simultáneamente: desde fuera del país y desde dentro de una realidad psicológica y social al margen, y al mismo tiempo, dentro de la realidad de la ciudad referida y la ciudad configurada en el texto.

En principio, como se dice en el texto, se trata de dos sujetos que pasan por “la orilla de la epopeya” pero inevitablemente están condenados a sobrevivir en su circunstancia. No son parte de alguna acción grande y pública con personajes heroicos y hechos gloriosos dignos de ser cantados épicamente. El término epopeya lo utiliza el autor en forma irónica. Son personas comunes y corrientes, ya envejecidas no sólo por la edad sino por el deterioro de las condiciones sociales e incluso de las edificaciones mismas, marchitas no sólo por el tiempo sino por el abandono y el fracaso de la “epopeya”.

¿Qué buscan Larry Po y Lino Catalá? A través del recuerdo, de los símbolos, de las obras literarias, de las pinturas, de la música y del teatro, ellos quieren recobrar un pasado que como Esther está perdido en alguna parte.

¿Qué busca Eliseo Alberto con esta novela que tiene sin duda muchos tintes autobiográficos?

El autor quiere rendir una homenaje a figuras claves de la cultura cubana, como Virgilio Piñera, Eliseo Diego (su padre), José Lezama Lima, Fina García Marrúz, René Portocarrero, Mijares y otros. Quiere también mostrar indirectamente la situación en que se encuentra su país, encerrado en su propio insilio. Se propone probablemente mostrar la nostalgia por su ciudad y su tiempo perdido, a cuya búsqueda no quiere renunciar al desdoblarse en una obra literaria que lo reivindique.

Finalmente, al recorrer las calles de los personajes de Eliseo Alberto en *Esther en alguna parte*, me encontré con una ciudad en donde prevalecen las circunstancias humanas más que las urbanísticas. Esta última es tal vez menos majestuosa, más a la medida de seres que no entienden de arquitectura, ni de fotografía, pero que la recorren, como yo recorro la ciudad extratextual, “el referente”, La Habana configurada por mis lecturas, fotografías, y diferentes discursos, es decir, “el referido”.

La Habana está inscrita en la ideografía de Eliseo Alberto, en el mapa que hace referencia a un lugar extratextual, cuya lectura textual está impregnada de una fuerte carga nostálgica. En ese sentido, la novela objeto de esta investigación es en primer lugar un homenaje a la ciudad perdida en el tiempo y en el exilio por parte del autor. Es la evocación de una urbe configurada por recuerdos autobiográficos y fantasías literarias, por un amor real que no se logró, y una mujer ficcional cuyo rastro se perdió en alguna parte.

Para los personajes de la novela cada salida terminaba en el malecón que circunda una parte de la ciudad y constituye un muro entre lo urbano y el mar, con un doble sentido metafórico. Por una parte, era Larry quien prefería sentarse de cara a la ciudad, atento al pasa pasa de la gente, mientras Lino miraba embelesado al mar. El contraste entre estas dos miradas refleja las posiciones de ambos personajes y de la propia novela en su conjunto. El que mira hacia el paso de la gente está

interesado en seguir la marcha de la vida, mientras quien mira hacia el mar como origen y destino de la vida, barrera y escape de la realidad, contempla el infinito como lo irrecuperable.

En la novela el malecón deja de ser un *no lugar* en el sentido de Augé para representar un lugar de encuentro y diálogo de los personajes, con sus distintas cosmovisiones representativas de la multiplicidad de experiencias cotidianas que ocurren en la realidad contemporánea de La Habana.

La herencia de la cubanía, llamada así por Eliseo Alberto, la conforman la arquitectura, la sinfonía congelada, la literatura, su música y su cultura, la estampa de la “realidad” y la ficción de muchas vidas, así como la naturaleza con su árbol sagrado, su “ceiba maldita”. El mar que la abraza y la encierra en un único y singular territorio. Esa cubanía no está exenta de leyendas, piratas y misterios. No todo es paisaje, ni blancos, ni negros, ni letra, ni piedra, es música y folclore, palabras para nombrar a las cosas. Esta novela nos habla del amor, la amistad, pero sobre todo de un lugar, una herencia, una patria, una sola y misma cubanía en el transcurrir de la vida como en una obra de teatro, esperando siempre un final feliz: “la obra tendrá un final feliz cuando yo muera”. dice Larry Po.

Los personajes de Eliseo Alberto deambulan por La Habana, la “referida”, en ocasiones sin un propósito definido, mientras expresan sus preocupaciones y sentimientos en un lenguaje coloquial que obedece a la estrategia narrativa del autor para mostrarnos tanto la urbe como la forma en que es habitada. Los viejos se quedan dormidos en un parque de Infanta, espalda con espalda, arrullados por el ruido de la ciudad. Al caminar por las calles la narración no se detiene a señalar las características de los portales, por ejemplo, cuando los personajes pasean por la calle Monte, sino las acciones incluso chuscas que realizan Lino y su sobrino con el tambor.

El autor utiliza diversos recursos artísticos para configurar la ciudad textual de su novela, tales como la metaficción, intertextualidad, analepsis y prolepsis, el cronotopo, el teatro, la crónica, el diario, el lenguaje popular, la música y otros. Eliseo Alberto maneja todo este arsenal de recursos con gran dominio del arte literario, lo que le permite mantener la riqueza, coherencia, interés y realización armónica de su obra.

La novela de Eliseo Alberto de Diego, en apariencia “sencilla”, resultó todo un reto. Su estudio remite a otros escritores cubanos, gracias a lo cual se comprende la importancia de esa ínsula caribeña, de esa “islita más verde”, y la maestría con la que manejan nuestra lengua, el español. No hubiera podido entender quién fue Virgilio Piñera, ni que significaba el dramaturgo para Eliseo Alberto, y para toda la dramaturgia cubana, ni por qué la novela está configurada en su estructura externa como una obra de teatro, ni recorrer la calzada de Jesús del Monte de la que habla Eliseo Alberto, si no hubiera leído la obra de Piñera y el poema de Eliseo Diego, su padre, *En la calzada de Jesús del Monte*. “Por esa vena de piedras he ascendido”.

Recorrí calles y avenidas de la mano de sus personajes. Llegué también a “la esquina de Trocadero” donde vivió y murió Lezama Lima, el admirado poeta que un día bautizó a Lino con el merecidísimo apodo de El Mago en *Esther en alguna parte* (56). Acudí a la casa de ese monumento gongoriano, a su revista *Orígenes*, y a su visión poética del mundo. Podría hablar también de la mulata *Cecilia Valdés*, y su recorrido por las calles de la ciudad, sus rejas, balcones, portales y profusión de columnas. Nunca terminaría.

La obra es un transgénero literario: dramaturgia, poesía, novela, pintura, dibujo y una configuración del mundo a partir de su propio “referente global imaginario”, incluyendo las estrategias literarias, intertextualidad y metatextualidad.

¿Cuáles son las diferencias y coincidencias entre las configuraciones literarias de La Habana en los textos de Alejo Carpentier y Eliseo Alberto de Diego?

A continuación me propongo establecer un diálogo entre el ensayo con fotografías de Alejo Carpentier y la novela de Eliseo Alberto de Diego que han sido objeto de esta investigación. Para estos fines, debo comenzar por señalar que se trata de dos escritores pertenecientes a dos generaciones distintas y con dos posiciones estéticas diversas:

Alejo Carpentier (1904-1980), fue un autor prolífico, considerado como uno de los mayores narradores de la lengua española en el siglo XX. Tal condición fue universalmente reconocida al concedérsele en 1978 el premio Miguel de Cervantes Saavedra, máxima distinción literaria del idioma.

Eliseo Alberto de Diego (1951-2011) mereció diversos reconocimientos nacionales e internacionales por la calidad de su obra. Fue ganador del primer Premio Internacional de Novela Alfaguara en 1998 por *Caracol Beach*, aunque no tuvo una producción literaria tan amplia como la de Carpentier.

Alejo Carpentier pertenece a la Generación del 27, cuyos integrantes formaron parte del llamado Grupo Minorista y en cuyo contexto produjo sus primeras colaboraciones periodísticas, así como su primera novela *Ecué Yambá-Ó* en 1934.

Eliseo Alberto de Diego se podría inscribir en la segunda fase de la llamada generación de *El Caimán Barbudo*, de cuya gaceta literaria fue jefe de redacción. Su primera novela, *La fogata roja*, fue premio nacional de la crítica 1983.

Con independencia de la distancia temporal que media entre ambas generaciones, unos cuarenta a cincuenta años, en el caso de la correspondiente a Alejo Carpentier se destaca la influencia del surrealismo, el negrismo, las vanguardias artísticas de la época, la búsqueda de la identidad afrocubana y las posiciones contestatarias contra la dictadura de Gerardo Machado. Por lo que corresponde a Eliseo Alberto estamos en presencia de una generación marcada por la evolución de la revolución cubana de 1959 y la búsqueda de una estética y una propuesta enmarcada en las reglas establecidas por dicha revolución, aunque con afán de experimentación e innovación.

El lenguaje de Carpentier es intencionalmente barroco, cargado de referencias culteranas y apoyado incluso con palabras en desuso. Es descriptivo, con muchas oraciones subordinadas y con la utilización de numerosos recursos y figuras retóricas de pensamiento y dicción. Asimismo se destaca por la aplicación de estructuras correspondientes al repertorio de la música clásica, señaladamente con compositores como Beethoven, Stravinsky y otros que le sirven de inspiración o modelo para la configuración de sus obras. Como afirma Yolanda Izquierdo sobre *El acoso*: “En su diversidad, polifonía y apertura, el espacio de la ciudad corresponde, entonces, a las variaciones de la música en la parte central de la novela” (*Acoso y ocaso de una ciudad* 138).

El lenguaje de Eliseo Alberto es coloquial y popular, con la utilización de cubanismos, frases y referencias costumbristas a lo que se agregan giros poéticos y reflexiones existenciales.

Muchas veces su prosa lírica acude a referencias de la música popular, al bolero con frecuencia. Sus descripciones son cortas y directas, en forma realista, con la incorporación de metáforas que sintetizan plásticamente la confrontación del mundo interior de los personajes con los espacios por donde deambulan y realizan acciones dramáticas.

Carpentier desea inscribir sus obras en el contexto de la literatura universal. Dice el escritor: “me convenzo de que la gran tarea del novelista americano hoy está en inscribir la fisonomía de sus ciudades en la literatura universal” (*Problemática de la actual novela latinoamericana en Obras completas*, XIII, 8). Carpentier pretende ser el mitógrafo de La Habana con una visión muy parisina, así como Balzac, quien como un testigo realista, escribe sobre la experiencia de la ciudad.

En el lenguaje de Carpentier proliferan los detalles arquitectónicos que se expresan mediante una enumeración exagerada con su perífrasis verbal característica del barroco, otorgándole significación y coherencia a la ciudad a través de las columnas como elemento de continuidad. Su lenguaje es culterano, aunque también usa el argot cubano. Carpentier parte del gesto de fundación del espacio costumbrista en que se ubica la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, así como de referentes europeos “-en su búsqueda de la ‘esencia’ de La Habana: ciudad de las columnas, ciudad barroca en cuyo centro se inscribe lo sagrado- al elaborar el mito literario de esta ciudad” (Izquierdo 235).

Eliseo Alberto se propone inscribir su obra específicamente dentro de la literatura cubana, que desde luego entra en el contexto de la literatura universal, le interesa reconstruir La Habana que conoce y evoca desde dentro de sí mismo, desde el exilio, y con la nostalgia de un lugar perdido que sólo se puede recobrar con el ejercicio de la narración “cubanísima”.

Son dos perspectivas de escritura. La de Carpentier es la del turista cubano que regresa y la de Eliseo Alberto la del exilio. La de Carpentier es la crónica de piedra sobre piedra de la historia y la arquitectura de la ciudad. Eliseo Alberto narra la ciudad perdida como la Esther de su novela y la inscribe en la búsqueda temporal y espacial en un cronotopo de nostalgia.

El texto de Carpentier se erige en palimpsesto cultural barroco, en la ciudad convertida en museo como memoria de una ciudad clásica. Carpentier el escritor responsable de elaborar el mito literario de “La ciudad de las columnas”.

El texto de Eliseo Alberto es un retrato de la ciudad a través de la visión de sus personajes representativos de una tragedia implícita, cual es la necesidad de encontrar el amor perdido y la imposibilidad de hacerlo mucho tiempo después en circunstancias sociales deterioradas y críticas.

Eliseo Alberto establece el mito de la ciudad añorada, en contraste con Carpentier, quien mediante su prosopopeya anima los detalles de las rejas, de las piedras, y los convierte en flora y en fauna. Eliseo Alberto describe la ciudad desde el enojo, rabia, ira, nostalgia, amor y amistad. Sin embargo, en su obra no todo es enojo, hay toda una mezcla de sentimientos a flor de piel. La ciudad se engalana, “cambia de ropaje”, se hace vida, sus calles cobran “aliento”, y al mismo tiempo “bufa” pero también “apesta a inodoro”.

El autor de *Esther en alguna parte...* consideraba a Alejo Carpentier como “el mejor de los mejores”, sabio entre los sabios, que casi nunca se aventuró a salir de licencia con algún endecasílabo sólo para poetas. Sus destrezas provenían del más puro arsenal de la narrativa como la historia y la memoria, a las que sumaba la música y la arquitectura. También afirmó que José Lezama Lima era mal novelista, pero *Paradiso* “es una novela descomunal, la más grande junto a *El siglo de las luces*” (*Dos Cubalibres* 319).

A pesar de las diferencias generacionales, estéticas y de diversa índole, los dos autores y las obras objeto de esta investigación tienen como referente una ciudad “real” cuyas configuraciones literarias trascienden el escenario urbanístico. Ambos proponen tanto el mito de una ciudad hecha no sólo de columnas, sino también de historia, cultura, sol y sombra y “el portentoso teatro del mar” que la circunda.

Un ensayo se rige por reglas muy claras, en una novela cabe todo o casi todo, “cabe hasta el disparate” dijo alguna vez Eliseo Alberto autor de *Esther en alguna parte...* y en esta novela cupo todo o casi todo. Esta historia que se teje con palabras sirvió al escritor para exorcizar a sus demonios y a sus ángeles (dicho por él), que se quedaron en su ciudad, La Habana

Esa Habana en cuyo contexto viven, aman, sufren y buscan los personajes de Eliseo Alberto.

Bibliografía

- Adorno, Teodoro. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura. Obra completa II*. Traducción de Alfredo Brotons, Akal, 2003.
- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. Edición al cuidado de Sandra Hussein y Marisol Schulz, Editorial Extra Alfaguara, 1997.
- . *Dos Cubaslibres. "Nadie quiere más a Cuba que yo"*. Océano de México, 2005.
- . *Esther en alguna parte o El romance de Larry Po*. 1ª reimpresión. Planeta Mexicana-Espasa Calpe España, 2005.
- . *Una noche dentro de la noche*. Cal y Arena, 2005.
- . *El retablo del Conde Eros*. Editorial Aleph, 2008.
- . *La fábula de José*. Alfaguara, 2011.
- . *Caracol Beach*. Alfaguara, 2014.
- . *La novela de mi Padre*. Alfaguara, 2017.
- Álvarez-Tabío, Emma. *La invención de La Habana*. Casiopea, 2000.
- Alter, Robert. *Imagined Cities: Urban Experience and the Language of the Novel*. Yale University Press, 2005.
- Amaral, Aracy. *Arquitectura neocolonial: América Latina Caribe Estados Unidos*. Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Arciniegas, German. *Biografía del Caribe*. Editorial Porrúa, 2000.
- Arcos, Jorge Luis. *Los poetas de Orígenes: selección, prólogo, bibliografía y notas de Jorge Luis Arcos*. 1ª edición, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme, 2001.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Tusquets Editores México, 1992.
- Arias, Salvador. *Compilación y prólogo: recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Serie valoración múltiple Casa de las Américas, 1970.

- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del Anonimato*. Gedisa, 2005.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Traducción de Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Traducción de Julieta Sucre, Monte Ávila, 1978.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 2009.
- . *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.
- . *Image, Music, Text*. Hill & Wang-Farrar-Straus & Giroux, 1978.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y Estética de la Novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, 1989.
- Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía". *Sobre la fotografía*. Pretextos, 2004.
- . *Breve historia de la fotografía*. Casimiro Libros, 2011.
- . *Dirección única*. Traducción de Juan José del Solar y Mercedes Allendesalazar, Alfaguara, 1987.
- Benko, Susana. "La fotografía múltiple de Paolo Gasparini". *El Nacional* (Caracas), 19 de septiembre de 1989, p. C13.
- Berger, John. *Modos de ver*. 2ª edición, Gustavo Pili, 1996.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7ª edición, Porrúa, 1995.
- Bolívar Aróstegui, Natalia. *Cuba: Imágenes y relatos de un mundo mágico*. Ediciones Unión, 1997.
- . *Los orishas en Cuba*. Ediciones Unión, 1997.
- Bueno, Salvador. *De Merlin a Carpentier: nuevos temas y personajes de la literatura cubana*. 1ª edición, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1977.
- Burgin, Víctor. "Re-Reading Camera Lucida". *The End of Art Rtheory: Criticism and Postmodernism*. Keiko Shobo Publishers, 1995.
- Cabrera Infante, Guillermo. *La Habana para un infante difunto*. Seix Barral, 1980.

- . *El libro de las ciudades*. Alfaguara, 1999.
- . *Mapa dibujado por un espía*. Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2013.
- . *Tres tristes tigres*. Editorial Cátedra, 2010.
- . *Mea Cuba*. Editorial Vuelta, 1993.
- Carrión, Miguel de. *Las honradas*. Instituto Cubano del Libro, 1977.
- Calvet, Louis-Jean. *Roland Barthes. Biografía*. Gedisa, 1992.
- Carpentier, Alejo. *Conferencias. La Habana vista por un turista cubano*. Letras Cubanas, 1987.
- . *Concierto barroco*. Prólogo de Gonzálo Celorio. Lectorum, 2003.
- . *El siglo de las luces*. 1ª edición en Club. Barcelona, Editorial Bruguera, 1980.
- . *El siglo de las Luces*. Alianza Editorial, 2009.
- . *El acoso*. Tomado de la primera edición de Guerra del tiempo, Ediciones Unión, 1963.
- . *La consagración de la primavera*. Edición al cuidado de Martí Soler, Siglo XXI Editores, 2002.
- . *El amor a la ciudad*. Alfaguara-Santillana, 1996.
- . *85 Aniversario de su natalicio*. Ministerio de Cultura de la República de Cuba, 1989.
- . “La ciudad de las columnas”. *Obras completas. Ensayos*. Siglo XXI Editores, 1990.
- . *Tientos y diferencias. Colección de poemas y ensayos por Jaime García Terrés*. UNAM, 1964.
- . *El Suplicante. México 1971-2007*. Editorial RM México-España, 2010.
- . *Guerra del tiempo, El acoso y otros relatos*. Edición al cuidado de María Luisa Puga, Siglo XXI Editores, 2008.
- . *La música en Cuba*. 5ª edición, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- . *El arpa y la sombra*. Edición al cuidado de Martí Soler. Siglo XXI Editores, 2004.
- . *Iman Iman Iman*. Edición al cuidado de Lucía Cid V. *Obras completas de Alejo Carpentier*. Siglo XXI Editores, 1994.
- . *Los pasos perdidos. Novela*. Cía. General de Ediciones, 1971.
- . *Serie valoración múltiple*. Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- Chacón, Alfredo. *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Editado por Alfredo Chacón, Biblioteca Ayacucho, 1994.

- Chaple, Sergio. *Estudios carpenterianos*. Instituto de Literatura y Lingüística, 2004.
- Champi, Irleamar. *Barroco y modernidad*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Connors, Michael. *Havana Modern. 20th. Century Architecture and Interiors*. Rizzoli, 2014.
- Carley, Rachel. *Cuba 400 años de arquitectura*. Fotografías de Andrea Brizzi, Gustavo Gili, 1997.
- Carreras, Carles. *La ciudad en la literatura. Un análisis geográfico de la literatura urbana*. Milenio Publicaciones, 2013.
- Derrida, Jacques. *Memorias para Paul de Man*. Traducción de Carlos Gardini, Gedisa, 1989.
- . *Las muertes de Roland Barthes*. Traducción de Raymundo Mier. Taurus, 1998.
- Diego, Eliseo. *Poesía y prosa selectas: selección, prólogo, bibliografía Aramis Quintero*. Biblioteca Ayacucho, 1991.
- Nexos, 1ro. de febrero de 2001
- Dilla Alfonso, Haroldo. *Ciudades en el Caribe. Un estudio comparado de La Habana, San Juan, Santo Domingo y Miami*. FLACSO-Café de las Ciudades, 2014.
- Espinosa, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. Ediciones Unión, 2011.
- Estévez, Abilio. *Inventario secreto de La Habana*. 1ª edición, Tusquets Editores, 2004.
- Elkins, James. "Cámara dolorosa. Extractos de una obra en proceso escrito en contra de La Cámara Lúcida". *Errata*, no. 2, agosto 2010, pp. 120-137.
- Ferraris, Mauricio. *La hermenéutica*. Taurus, 2000.
- Gadamer, Hans-Georg. "Sobre la lectura de edificios y cuadros". *Estética y hermenéutica*. Traducción de Antonio Gómez Ramos. Editorial Tecnos, 1998.
- García, Blanca. "El estudio del ensayo hispanoamericano". *El ensayo mexicano en el siglo XX*. Reyes, Novo, Paz. *Desarrollo, direcciones y formas*. UAM-Iztapalapa, 1995.
- García-Marruz, Josefina. *La familia de Orígenes*. (Sin editorial), 1997.
- García Marruz, Fina. *Poética*. Fondo de Cultura Económica, 2001.

- Gasparini, Paolo. *La città delle colonne-La casa está en la calle*. Diabasis, 2002.
- . *El Suplicante. México 1971-2007*. Editorial RM México-España, 2010.
- . *The Changing shape of Latin American Architecture*. Texto de Damián Bayón. John Wiley & Sons, 1979.
- . *Retromundo*. Texto de Victoria de Stéfano. Alter Ego, 1987.
- . *Para verte mejor América Latina*. Siglo XXI Editores, 2011.
- . Catálogo de la exposición "La revolución revisitada". Galería Punctum Ciudad de México, 2016. Curador Juan Antonio Molina.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto. Taurus, 1989.
- Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Alejo Carpentier: Variaciones interpretativas en torno a su obra*. Las Américas Publishing, 1970.
- Gómez Martínez, José Luis. *Teoría del ensayo*. UNAM, 1992.
- Gómez, Zoila. *Alejo Carpentier ese músico que llevaba dentro*. Letras Cubanas, 1980.
- González Cruz, Luis. "Virgilio Piñera y el teatro del absurdo en Cuba". *Mester*, 5. 1 (1974): 52-58. Impreso.
- González Echevarría, Roberto. *El peregrino en su patria*. Coordinación de Difusión Cultural-Dirección de Literatura-UNAM, 1993.
- ...- "La nacionalidad de Alejo Carpentier: Historia y ficción". *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, ejemplar dedicado a: En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980), 25 (2004): 69-84. Impreso.
- . *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*. Iluminación-Renacimiento, 2008.
- "Las improvisaciones en el Quijote". *Letras Libres*, no. 135, diciembre 2012 .

- Havik, Klaske. *Urban Literacy. Reading and Writing Architecture*. Nai010 Publishers, 2014.
- Izquierdo, Yolanda. *Acoso y ocaso de una ciudad. La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*. Isla Negra, 2002.
- Hesselgren, Sven. *El lenguaje de la arquitectura*. Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.
- Jauss, Hans Robert. "Sobre la delimitación del primer nivel de identificación estética". *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*, coordinado por María Stoopen Galán Stoopen, Dirección General de Asuntos del Personal Académico-UNAM, 2009.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Biblos, 1995.
- Kemp, Peter. "La historia como práctica y como relato". *Quimera*, no. 36, marzo 1984.
- Kristeva, Julia. *El lenguaje, ese desconocido: introducción a la lingüística*. Fundamentos, 1999.
- Labrada, Agustín. *Un paseo por el paraíso: doce entrevistas con escritores de México y Cuba (1995-2005)*. Plaza y Valdéz, 2006.
- Lezama Lima, José. "Señales: Alrededor de una antología". *Orígenes*, no. 31, 1952.
- ...- *Poesía y poética del grupo Orígenes*. Biblioteca Ayacucho, 1994.
- . *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*. Casa de las Américas, 1970.
- . *La expresión americana*. Instituto Nacional de Cultura-Ministerio de Educación, 1957.
- Lobo Montalvo, María Luisa. *La Habana historia y arquitectura de una ciudad romántica*. The Monacelli Press, 2009.
- Maestro, Jorge y Pablo Cullel. "Las 36 situaciones dramáticas". *Clase siete*, 15 de agosto del 2017, <http://clasesiete.com/blog/las-36-situaciones-dramaticas> Revisado el 10 de abril del 2018.
- Martínez, José Luis. "Introducción". *El ensayo mexicano moderno*. Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Millán, José. *Virgilando*. Ediciones Alarcos, 2000-2010.
- Mordzinski, Daniel. *El país de las palabras. Retratos y palabras de escritores de América Latina 1980 – 2006*. Norma, 2006.

- Montaigne, Michel. *Ensayos escogidos*, Libro Tercero, Capítulo II, "Del arrepentimiento". Traducción Constantino Román y Salamero, UNAM, 2011.
- Mottarella, Marie-Hélène et Colette Lamore. "La ville selon Carpentier: Révélation et lecture", *Hommage à Alejo Carpentier. 80e Anniversaire*. Edición de Jean Lamore. Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
- Müller-Bergh, Klaus. *Alejo Carpentier. Estudio biográfico-crítico*. Las Américas, 1972.
- Muñoz Molina, Antonio. "Sobre 'Las improvisaciones en el Quijote' de Roberto González Echevarría". *El País*, 29 de diciembre de 2012.
- Nicol, Eduardo. "Ensayo sobre el ensayo". *El problema de la filosofía hispánica*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Pardo, José Luis. "Roland Barthes, Un sujeto incierto". *El País*, 9 de junio de 2001, <http://www.elpais.es/suplementos7babelia720010609/b16.html> Revisado el 10 de abril del 2018.
- Pimentel, Luz Aurora. *Espacios en la ficción*. Siglo XXI Editores-UNAM, 2001, pp. 89-109.
- Piñera, Virgilio. *Obras completas. La isla en peso*. Ediciones Unión, 2011.
- . *Dos viejos pánicos. La boda, Aire frío*. Ediciones Colihue, 2014.
- . *Teatro completo*. Ediciones R, 1960.
- . *La vida entera*. Lectorum, 2012.
- . *Cuentos fríos*. Lectorum, 2006.
- Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto. Una aproximación hermenéutica al texto literario*. Diana, 1992.
- . *Creación, recepción, efecto. Una aproximación hermenéutica a la obra literaria*. 2ª edición corregida y aumentada. UIA, 2013.
- Reyes, Alfonso. "Las nuevas artes". *Los trabajos y los días. Obras completas IX*. Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I (La triple mimesis). Configuración del tiempo en el relato*

- histórico*. Traducción de Agustín Neira, Siglo XXI Editores, 1995.
- . *La metáfora viva*. Trotta, 2001.
- . *Freud: una interpretación de la cultura*. Siglo XXI Editores, 1999.
- *Finitud y culpabilidad*. Traducción de Cristina Peretti, Julio Díaz Galán y Carolina Meloni. Trotta, 2004.
- Rodríguez Feo, José. *Mi correspondencia con Lezama Lima*. Ediciones Era, 1991.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Borges por él mismo*. Laia, 1984.
- Rodríguez, Adriana Azucena. "Bajtín y la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: Sus aplicaciones teóricas en la literatura moderna". *Cosas de teoría literaria*, 17 de septiembre del 2012, <http://cosasdeteorialiteraria.blogspot.mx/search?q=carnaval>. Revisado el 10 de abril del 2018.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili, 2007.
- Santi, Enrico Mario. *Bienes del siglo. Sobre la cultura cubana*. Casa de las Américas, 1970.
- . *Bienes del siglo. Sobre la cultura cubana*. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Santiesteban, María de las Mercedes. "Sobre la película Esther en Alguna Parte". <https://www.cubaencuentro.com>, 26 de febrero del 2013, revisado el 1 de noviembre del 2018 en <https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/sobre-la-pelicula-esther-en-alguna-parte-283269>
- Sarduy, Severo. *Obras III. Ensayos*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *El Barroco y el neobarroco*. El Cuenco de Plata, 2011.
- . *Obras II. Tres novelas. De donde son los cantantes*. Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Scholes, Percy A. *Diccionario Oxford de la música*. Editorial Pueblo y Educación, 1973.
- Schlögel, Karl. *En el espacio leemos el tiempo. (Sobre la historia de la civilización y la geopolítica)*. Siruela, 2007.
- Scianna, Ferdinando & Antonio Ansón (coords). *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Ministerio de Cultura de España, 2009.
- Serrano, Sebastián. *La semiótica. Una introducción a la teoría de los signos*. Edhasa, 1996.

- Segré, Roberto. *América Latina en su arquitectura*. Edición al cuidado de Alejandra Gómez Lara. Siglo XXI Editores, 1975.
- Skirius, John. "Este centauro de los géneros". *El ensayo hispanoamericano del Siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Picador-Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- . *Sobre la fotografía*. Ediciones Gandhi, 2013.
- Souto, Arturo. *El ensayo*. Complejo Editorial Latinoamericano, 1973.
- Stoopen, María (coord.). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Facultad de Filosofía y Letras. Dirección General del Personal Académico-UNAM, 2009.
- Tacca, Oscar. *Las voces de la novela*. Editorial Gredos, 1978.
- Thomas, Hugh. *Historia contemporánea de Cuba. De Batista a nuestros días*. Grijalbo, 1982.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América. El problema del otro*. Siglo XXI Editores, 1991.
- Torres, Carmen. *La cuentística de Virgilio Piñera: estrategias humorísticas*. Pliegos, 1989.
- Víctor Hugo. *Notre Dame de Paris*. Pocket, 2016.
- Vidal-Beneyto, José. "Pasajes de París/2; Walter Benjamin". *El País*, 3 de junio de 2006.
- Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés. Novela de costumbres cubanas*. Editorial Porrúa, 2006.
- . *Cecilia Valdés. Novela de costumbres cubanas (Obra completa)*. Estudio Crítico por Raimundo Lazo, 4^a edición, Porrúa, 1995.
- Vitruvius. *The Ten Books on Architecture*. Translated by Morris Hicky Morgan, Dover Publications, 1960.
- Weinberg, Liliana. *El ensayo entre el paraíso y el infierno*. FCE-UNAM, 2001.
- . *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores, 2009.
- Zaid, Gabriel. "La carretilla Alfonsina". *La capilla virtual*. S/F, <http://www.alfonsoreyes.org/zaid.htm> Revisado el 10 de abril del 2018.

Agradecimientos:

Quisiera agradecer especialmente a la doctora Gloria María Prado Garduño, directora de esta tesis, quien con paciencia y sabiduría guió la larga concepción de esta investigación.

A las doctoras Yolanda Luz María Medina Haro y Dora Georgina Salman Rocha, mis sinodales y compañeras.

A Paolo Gasparini, el único protagonista de “la ciudad de las columnas” que hoy vive y quien me narró aquellos años de “furor” cuando llegó a La Habana.

Al doctor Miguel Dario Cossío Woodward por su colaboración y por haberme facilitado algunos de los maravillosos ejemplares de su biblioteca cubana.

A mis compañeras de estudios para el doctorado por compartir fantasías literarias, fuente de nuestros desvelos.

A Carlos Escamilla Gutiérrez Diseñador por su ayuda técnica en la elaboración de esta tesis.

Anexos

Puntos de la ciudad textual en el recorrido de los personajes en el orden de texto.

Puntos y recorridos en el mapa de La Habana en el orden del texto *Esther en alguna parte*.

Puntos en el ensayo de Alejo Carpentier. La página se muestra entre paréntesis:

- 1) Hotel Sevilla (1953)(13)
- 2) Cine Negrete (14)
- 3) La Rampa (Calle 23) (15)
- 4) Iglesia de Infanta (19)
- 5) El Malecón (16,67)
- 6) Paseo del Prado (15)
- 7) Parque de Infanta y O (21)
- 8) Hotel Nacional (31)
- 9) Funeraria de Zanja y Belascoaín (35)
- 10) Viveros de Paseo (38)
- 11) El Cementerio de Espada (54)
- 12) Capitolio (54)
- 13) Cementerio de Colón (54)
- 14) La Peña del viejo Café de Buenos Aires (54)
- 15) El Faro del Morro (163)
- 16) Castillo de la Punta (55)
- 17) Casa de Lezama Lima (56).
- 18) Pajarito (66).
- 19) Hilton Havana (66).
- 20) Universidad de La Habana (74).

- 21) Heladería Coppelia (75).
- 22) Callejón de Hammel (82).
- 23) Cine Chaplin (116).
- 24) La Roca (116).
- 25) Hotel Riviera (126).
- 26) Centro Alejo Carpentier) (130) (antes Casa de la Condesa de la Reunión).
- 27) Paladar Gringo Viejo (116).
- 28) Bar El Gato Tuerto (162).

La ciudad de las columnas, Carpentier:

- A) Fuente de la India Habana (73)
- B) Catedral de La Habana (64)
- C) El Templete
- D) Convento de Santa Clara SXVII “el verdadero núcleo generador de la ciudad” (63).
- E) Convento de San Francisco de Asís (64)
- F) Monumento a Carlos III (73)

El recorrido de los personajes de *Esther en alguna parte* sobre un mapa de la ciudad de La Habana referida en el texto

I. Cuatro destinos posibles, y un destino final de Lino y Maruja en La Habana de los años setenta, salvo caminar, caminarla. La peña del viejo Café Buenos Aires (Café Buenos Aires, en la esquina de Concordia y Aramburo 54) ¿ficción o realidad?, La Rampa, el Malecón y el paseo del Prado, únicos puntos cardinales que frecuentaban en la complicada brújula de la ciudad (15).

Acostumbraban recorrer los escenarios de su noviazgo: Bajaron por San Lázaro, subieron entre los leones del Prado...las paredes del hotel Sevilla, estaban barnizadas por el salitre (15).

La esquina de Trocadero, la calle donde murió y vivió Lezama Lima (56).

A lo lejos las olas explotaban contra el muro del malecón (16). El malecón (en sueños también) (67).

Castillo de la Punta, guardián de la bahía, donde a orillas del malecón inicia o termina el paseo del Prado (55).

El faro del Morro (5).

Funeraria de Zanja y Belascoaín (35). Cementerio de Espada, primero que tuvo la ciudad antes que se mudaran al nuevo camposanto de Colón (54).

Lino caminó después del funeral de su esposa por la “Calle Zapata hasta los viveros de Paseo, donde se detuvo a descansar” (38).

Recorridos de Lino y Larry en La Habana de los años 2000

I. Los domingos que sí iba a pasear por los portales de sombras frías de Infanta. Con Totó su sobrino el bobo “Recorrían calles poco transitadas, San Francisco, Valle, Oquendo, Basarrete, Concordia, Soledad” (53).

II. La calle Aramburo se veía muerta y Concordia lo acercaba a Pajarito (barrio de las putas) (66).

Hilton Havana (recuerdo de Esther Williams la nadadora) (66).

III. La Universidad de la Habana (74).

IV. La heladería Coppelia: Lino y Larry acudieron a tomar *tres gracias* (vainilla, fresa y chocolate), o al cine Pionero (75). Sitio emblemático de encuentro para varias generaciones a partir del año.

1966, proyecto de Fidel Castro para ofrecer helado de calidad al final de la Rampa, en ese sitio deja de ser *La ciudad de las columnas*. Lino y Larry fueron dos veces al cine Chaplin, una a la heladería Coppelia, otra al bar del restaurante La Roca (116).

V. Atravesaron Infanta (84). Larry Po vive al otro lado de Infanta (111). Las campanas desde la iglesia de Infanta (19).

VI. El parque de Infanta y O' (21). La hora de buscar el *Granma* (periódico) (76). Sonaron las campanas de la Iglesia (?) (140). Parque de Infanta (151).

VII. Una noche cenaron en el paladar Gringo Viejo, cada salida terminaba en el malecón (116).

Edificio E, detrás del hotel Riviera. Bar El Elegante del hotel Riviera (126).

Esquina de Paseo y Línea.

VIII. Centro Alejo Carpentier (lectura de poemas). Estaban Raúl Rivero, Marilyn Bobes y Eliseo Alberto (130). Centro Habana..."le gustaba ver aquellos edificios republicanos" (54).

IX. El Gato Tuerto, contra esquina del hotel Nacional, a orillas del malecón, calles L y 23.

"Hace cuatro años la enterré en el malecón, frente al hotel Nacional" (31).

X. La calle 23 el anuncio del final del drama (166).

XI. 17 de diciembre, 2003. El último recorrido de Lino ya convertido en Larry Po para llegar a Arroyo Naranjo y en su camino pasa por el Lazareto del Rincón en el día de San Lázaro.

XII ARROYO NARANJO, ahí conduce la búsqueda de *Esther en alguna parte*.

Hace mucho que no voy a Arroyo Naranjo (72).

¿Irías conmigo a Arroyo Naranjo? (139).

Villa Berta, en Arroyo Naranjo (155).

Iglesia de San Antonio de Padua en Arroyo Naranjo (156).

Cementerio de Arroyo Naranjo (158).



LOS LUGARES

- 1 Hotel Sevilla
 - 2 Cine Negrete
 - 3 La Rampa Calle 23
 - 4 Iglesia de Infanta
 - 5 El Malecón
 - 6 Paseo del Prado
 - 7 Parque de la Infanta y la O
 - 8 Hotel Nacional
 - 9 Funeraria de Zanja y Belascoain
 - 10 Viveros de Paseo
 - 11 El Cementerio de Espada
 - 12 El Capitolio
 - 13 Cementerio de Colón
 - 14 La Peña del viejo café de Buenos Aires
 - 15 El Faro del Morro
 - 16 Castillo de la Punta
 - 17 Casa de Lezama Lima
 - 18 Pajarito
 - 19 Hilton Havana
 - 20 Universidad de La Habana
 - 21 Heladería Coppelia
 - 22 Callejón de Hammel
 - 23 Cine Chaplin
 - 24 La Roca
 - 25 Hotel Riviera
 - 26 Casa de la Condesa de la Reunión
Hoy centro Alejo Carpentier
 - 27 Paladar Gringo Viejo
 - 28 Bar el Gato Tuerto
- A) Catedral de La Habana
B) El Templete
C) Convento de Santa Clara SXVII
D) Convento de San Francisco de Asís
E) Monumento Carlos III
F) Fuente de la India Habana



LA

BARROS LAS PLAYAS
BARROS EL PROGRESO

PARQUE MARTI

AVENIDA DE PI Y MARGALL

CALZADA

PARQUE MAIN

HOTEL NACIONAL

AVENIDA DE WASHINGTON

UNIVERSIDAD NACIONAL

ESTADIO

CARCEL

CASTILLO DEL PRINCIPE

ZAPATA

CALLE 31

CALLE 33

CALLE 35

CALLE 37

CALLE 39

CALLE 41

LA JULIA

LA DIONISIA

LA ROSA

BOYEROS

CALLE 43

CALLE 45

CALLE 47

CALLE 49

CALLE 51

CALLE 53

CALLE 55

CALLE 57

CALLE 59

CALLE 61

CALLE 63

CALLE 65

CALLE 67

CALLE 69

CALLE 71

CALLE 73

CALLE 75

ARRERO

CALLE 77

CALLE 79

CALLE 81

CALLE 83

CALLE 85

CALLE 87

CALLE 89

CALLE 91

CALLE 93

GRAN ESTADIO HABANA

ESCUELA NUEVA NORMAL

ESCUELA NORMAL

ESCUELA DE MANGLAR

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA

ESCUELA DE LA VIGIA



Paolo Gasparini (1934)

El fotógrafo nació en Gorizia, Italia (1934), cerca de Trieste, del Adriático, “del azul cobalto intenso del mar”, en sus propias palabras. Con mucho orgullo, me dijo que tenía 81 años. Difícil verlos.

En su tierra natal empezó a despertar al mundo de la imagen. En las postrimerías de la posguerra, cuando tenía 14 o 15 años, se iba a Venecia a la *Mostra* de cine:

Quando se llenaba de luz la pantalla del Palazzo del Lido sentía que se me iluminaba el alma, estremecido, como en el poema del futurista Ungaretti: *M'illumino d'immenso...* Fue allí donde la luz, los contrastes del cine mexicano sellaron mi inclinación por la idea y el acto de ver, de aprender a ver y a representar la realidad. Porque, al fin y al cabo, de eso trata el oficio de fotógrafo. (Gasparini, *El Suplicante* 9)

En su juventud realizó algunos trabajos con sus compañeros en un Fotoclub, visitó un circo, y otras diversas actividades.

En 1954 se instaló en Venezuela y fundó su estudio Arquifoto, especializándose en la fotografía de arquitectura, a sugerencia de su hermano arquitecto que ya vivía en ese país. Es aquí en donde conoce al arquitecto cubano Ricardo Porro, y al escritor Alejo Carpentier, quien se encontraba en ese país “autoexiliado” y escribiendo (1945-1959).

De sus primeros años en Venezuela son sus fotografías del proceso de construcción de la Ciudad Universitaria del arquitecto Carlos Raúl Villanueva, y su colaboración en la revista *Hombre y Expresión*. En 1956 viajó a Francia. En Orgeval, conoció al fotógrafo Paul Strand, cuyo realismo fotográfico será su escuela de los primeros años. Con Strand entabla una amistad que le servirá para recibir material fotográfico (película), durante sus años en Cuba.

Vivió en Cuba de 1961 a 1965. Ahí su trabajo fotográfico incluyó la campaña de alfabetización, la zafra y la arquitectura cubana. Es en este periodo cuando sus imágenes empezaron

a reflejar un contenido social. Trabajó en el periódico *Revolución* a invitación de Carlos Franqui, y también para el Consejo Nacional de Cultura. En esa época Alejo Carpentier se encontraba en La Habana escribiendo sobre la ciudad. De su relación con Paolo Gasparini nació "La ciudad de las columnas". En esa época, Gasparini era un fotógrafo de encuadres frontales y acabado formalista. Él mismo realizaba el trabajo de revelado e impresión, con las limitantes de ese periodo en Cuba. Es precisamente durante esta época cuando abandona las cámaras de gran formato como la Linhof 4/5 y Rolleiflex 6/6 para trabajar con una cámara de 35 mm, más adecuada para el registro documental. Sus fotos de la ciudad de La Habana fueron tomadas con esa Rolleiflex de 6/6 (1960-1965). Ya en 1967 regresó a Venezuela, fundó la revista *Rocinante*, e inició un trabajo fotográfico sobre la arquitectura del continente para la UNESCO.

Con premios y menciones de honor en todo el mundo, Paolo Gasparini es el fotógrafo itinerante. A través de su lente captó la relevancia de La Habana, nombrada por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad en 1982.

Coincidió con la afirmación de Susana Benko cuando escribe en *El Nacional*, de Caracas, sobre Gasparini: "su obra confirma una reflexión de la fotografía como lenguaje".

Entrevista con Paolo Gasparini (2016)

Por fin el encuentro con el fotógrafo de "La ciudad de las columnas". Para mi suerte, el artista está en la ciudad de México, a donde vino a montar dos exposiciones: *la revolución revisitada* y *Del reverso de las imágenes* (2015). En las dos exposiciones encuentro fotografías de La Habana en distintas épocas.

La revolución revisitada es una exposición "personal" del fotógrafo, en dos momentos cruciales de la historia de Cuba, el comienzo de la etapa socialista, a principio de la década de los años 60, y el comienzo del llamado "periodo especial", al principio de la década de los 90. Esta exposición nos muestra dos épocas de la historia de la ciudad, el momento de la euforia revolucionaria, y las ruinas de la misma.

En las fotografías de La Habana de Gasparini en "La ciudad de las columnas", los personajes sólo aparecen como escala humana necesaria, en ocasiones, en la edición de las *Obras completas* de Alejo Carpentier, hecha por Siglo XXI Editores. Son los elementos arquitectónicos y decorativos los que sobresalen, sin embargo, en las fotografías tomadas por Paolo Gasparini en los años 90.

Patricia González Karg (P.G.K.): ¿Por qué se interesó por la fotografía de la arquitectura?

Paolo Gasparini (P.G.): Por los caminos de la vida. Tenía 20 años y tenía que salir de Italia porque no quería hacer el servicio militar [su hermano mayor era arquitecto y vivía en Venezuela].

Entonces mi hermano me dijo, "si tanto te gusta la fotografía tienes que especializarte, inventarte como fotógrafo de arquitectura". En esa época no había escuelas, ni fundaciones, en donde se aprendiera el oficio. Así que salimos a comprar una cámara de gran formato 4/5 pulgadas, y muchos lentes, y tripie, y así empecé en Venezuela. Además, el ambiente de los arquitectos era el más abierto culturalmente, y estaba relacionado con las artes plásticas. Ahí conocí al arquitecto Ricardo Porro, figura importantísima del Modernismo en Cuba.

P.G.K.: ¿Cuándo viajó por primera vez a La Habana?

P.G.: Al triunfó de la revolución, Alejo Carpentier, a quien había conocido en Venezuela, me invitó a irme a Cuba. Llegué a La Habana para permanecer seis meses y me quedé cuatro años y medio.

P.G.K.: Allí trabajó como fotógrafo para el periódico *Revolución* invitado por Carlos Franchi, para el Consejo Nacional de Cultura, en donde laboró con Marta Arjona, y para otras instituciones. Años después regresaría como fotógrafo de la UNESCO.

P.G.: Así es.

P.G.K.: ¿Cree usted que pueden conservarse muchas fotografías inéditas?

P.G.: No lo sé. Walter Benjamin señaló que con la posibilidad de la reproductibilidad técnica, la obra pictórica perdería su aura. Es un tema complicado, pero hay grandes diferencias entre la pintura y la fotografía. Sabemos que forma parte de la naturaleza misma de la fotografía, a fin de cuentas, la condición de estar y no estar al mismo tiempo en las cosas. Una disociación.

Toda fotografía es fragmento, nos remite a otra cosa, a algo que está más allá y adquiere nuevas significaciones. Transformar las imágenes en imágenes del pensamiento, así definió Adorno a los aforismo y anotaciones hechas en 1928 por Walter Benjamin en *Dirección única*. Por mi parte, actualmente estoy quemando viejos negativos para evitar una reproducción indiscriminada, y así perder el aura que tuvieron originalmente.

P.G.K.: ¿Cómo nació el proyecto conjunto del ensayo con fotografías? ¿Cómo juegan los autores del binomio? ¿Qué pesa más, ¿el texto o la imagen?

P.G.: En 1964 Alejo Carpentier estaba escribiendo para su publicación de *Tientos y diferencias*, entre los cuales estaba el que llegaría a convertirse en "La ciudad de las columnas". Carpentier se apoyaba en las fotos que yo estaba tomando, unas veces a sugerencia del escritor y otras veces por iniciativa propia. Destacando los arcos de medio punto, los guardacantones, las rejas, las mamparas... En ocasiones, a partir de mis fotografías, Carpentier desarrollaba parte de su ensayo de modo que, aunque eran trabajos independientes, al final "La ciudad de las columnas" es una visión integral plasmada en la letra y la imagen.

P.G.K.: ¿Con qué cámaras trabajaba usted?

P.G.: En esa época yo trabajo con una Rolleiflex de 6/6 y con película Kodak que me enviaba mi amigo Paul Strand desde Francia. Estas películas estaban por lo general vencidas o a punto de vencerse, de modo que muchas de las fotografías se perdieron; sin embargo, la casi totalidad de mi trabajo en esa época la dejé al cuidado de Marta Arjona, encargada del patrimonio cultural en Cuba. Desconozco el paradero de tales impresiones.

P.G.K.: Hábleme un poco más de la escuela de Paul Strand.

P.G.: Yo fui discípulo de la escuela "clásica" de Paul Strand, cuyo valor reside en la especificidad del medio fotográfico, sin la contaminación de otros lenguajes. En este caso me refiero al pictorialismo, a la búsqueda de la imagen creada por la pintura en la fotografía. La pintura de los impresionistas trató de ser imitada por la fotografía a través de diversos recursos técnicos durante la exposición, o interviniendo el negativo pictóricamente. El fotógrafo influye

con su visión, pero el objeto fotografiado y el medio lo determinan. Strand decía que hay que dejar hablar al medio por sí mismo.

P.G.K.: Considero que usted es un experto en el manejo de su medio, mago del blanco y negro, y un “fotógrafo directo”, “fotografía directa” término atribuido a Sadakichi Hartmann, y difundido en la revista *Camera Work* .

P.G.: También he sentido admiración por Cartier–Bresson, famoso fotógrafo, y pienso que además de la personalidad, la ideología del fotógrafo influye, pero también es importante el objeto a fotografiar, de manera que hay una interrelación.

P.G.K.: ¿Cómo revelaba sus fotografías?

P.G.: Estaba interesado en lo que sucedía en el proceso técnico durante los tiempos de exposición del negativo. Es importante el proceso de impresión en papel, en oposición de la imagen digital en la que las imágenes parecen uniformes. Todas las fotos se ven iguales en una pantalla. El valor de una foto está en la impresión, el grano, la textura, la profundidad.

P.G.K.: ¿Quién eligió las fotografías para el ensayo?

P.G.: Carpentier se apoyó en mi criterio para seleccionar las fotos que finalmente aparecieron con su ensayo. Si cada uno trabaja sobre un mismo tema, con un propósito similar, en una circunstancia determinada, en un momento histórico determinado, pueden dialogar entre sí y funcionar como un todo.

P.G.K.: La ópera es un ejemplo. El libreto está basado en otro texto. En el libreto se hacen cambios, y el músico compone la música. Una obra que funciona como un todo. En el cine cubano está un ejemplo de mi interés: *Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po* (2013), del director Gerardo Chijona, basada en la novela homónima de Eliseo Alberto, y el guión de Eduardo Eimil Mederos. Colaboración entre artistas, trabajo en equipo.

P.G.: Por lo que se refiere a la edición de la "La ciudad de las columnas" en *Tientos y diferencias*, se propuso originalmente incluir un grupo limitado de fotos, y con posterioridad la Editorial Lumen, en Barcelona, hizo otra edición con otro número de fotos, y en ediciones subsecuentes se han incluido diversas cantidades de las fotos originales.

P.G.K.: Gasparini, usted eligió casi todas las fotografías.

P.G.: Yo no sólo hacía fotografía de la arquitectura, también fotografiaba lo que sucedía alrededor de ella. Empecé fundamentalmente con La Habana y después con todo el territorio de Cuba, así junté centenares de fotografías de punta a punta, en vuelos en helicóptero y recorridos en jeep. *De uno a uno, a uno en un millón*, sería el proyecto que el arquitecto español Joaquín Rallo estaba escribiendo. Él, con su mirada metro-tópica de arquitecto, y mi visión panorámica de fotógrafo, pensaba proponerlo “para un estudio sobre el territorio y la arquitectura de Cuba”, proyecto que no prosperó. Para mí, lo que tenía que durar unos meses duró algunos años, recorriendo el malecón, las avenidas, las calles y callejuelas, las fachadas y los detalles, exteriores e interiores, hasta la pequeña aldaba de metal, en forma de gentil mano femenina.

P.G.K.- Sus fotografías aparecen en diversos libros, tales como: *el Suplicante* (1971-2007), *Del reverso de la imágenes 2015*, *América Latina a través de su arquitectura*, texto de Damián Bayón (UNESCO-Blume, 1977) y *Retromundo* (Alter Ego, 1987), *Para verte mejor América Latina*, con texto de Edmundo Desnoes (Siglo XXI, 1972).

P.G.: También me gustan mucho los formatos audiovisuales, como el que se presentó en la galería López Quiroga que incluye imágenes de la ciudad de La Habana.

P.G.K.: Hábleme de la nueva edición de *La ciudad de las columnas*.

P.G.: Mi edición de *La ciudad de las columnas* es la más completa fotográficamente, se editó en Italia ya muerto Alejo Carpentier y lleva por título: *La città delle colonne. La casa está en la calle* (Diabasis, 2002). Allí escribí lo siguiente:

Esta edición italiana de *La ciudad de las columnas* articula, por vez primera, las viejas fotos casi clásicas, casi-estéticas con algunas de las otras de la rumba y de las calles, del fervor revolucionario y de la gran ternura compartida en los años sesenta, y he agregado imágenes sacadas en 1971... Naturalmente también ha sido realizada con los fragmentos de la memoria que se han ido sumando al tiempo de la amistad: los cuadros de Portocarrero, las fotografías de Luc Chessex y Alberto Korda, las Escuelas de Arte de Ricardo Porro, Garatti y Gottardi, las palabras de Carpentier, Edmundo Desnoes y la poesía de Lezama Lima.

P.G.K.: Volvamos a aquellos años en los que llegó a La Habana.

P.G.: Yo estaba, a comienzos de los años sesenta, poseído por heroicos furores. Nos parecía vivir el porvenir. Con Benjamin en la mano, satisfechos de manejar una fotografía capaz de volver al espectador consciente de su “inconsciente óptico”. Utópicos fotógrafos dispuestos a rechazar propuestas comerciales a favor de nuevos compromisos dialécticos y progresistas. Yo estaba, en esa primavera del sesenta y uno, poseído por animosísimos furores y por muchas esperanzas en el género humano reencontrado, celebrando la revolucionaria clonación del recién nacido *hombre nuevo*. Pensaba que también la fotografía, con su carga y capacidad expresiva podía vincularse y actuar como interlocutora en la batalla de las ideas.

P.G.K.: ¿Cuáles fueron sus primeras impresiones de La Habana?

P.G.: El 15 de marzo de 1961, el día que cumplí 27 años, el *Virginia* de Churruca entraba en la bahía de La Habana bajo un tórrido sol de media tarde. Desde el barco se me viene encima La Habana. Como en el visor de una cámara aparecen las imágenes suspendidas de su arquitectura, fugaces y secretas, con sus sombras acentuadas por la reverberante y excesiva luz de lo iluminado. La Habana cargada, recargada de sus elementos concretos, de sus preexistencias ambientales, balcones y arcadas, rejas y vitrales, celosías, de sus angostas calles animadas de gente, milicianos de barbas fuertes...Una gran alegría de banderas y banderines invadía, como en una feria permanente, la fiesta de la Revolución que se estaba gestando.

P.G.K.: ¿Qué representa para usted la nueva edición del ensayo y sus fotografías?

P.G.: Un regreso a La Habana envejecido por el tiempo y los recuerdos. La mirada de un fotógrafo es como la de un viajero: mientras se acerca al puerto no puede no agregar o entrecruzar lo que ve con lo ya recorrido y visto. El fotógrafo-viajero descubre y amplía la imagen del nuevo paisaje, del nuevo mundo, y del “otro mundo” con los fragmentos y los eslabones acumulados en el camino de su vida.

P.G.K.: Supongo que habría una mezcla de nostalgia y escepticismo.

P.G.: La Habana me parece remota, cambiada, singular por el tiempo pasado y extraña por la disonancia de sus contenidos. Dar forma a este nuevo libro con las viejas imágenes ha sido como transitar una estación en el purgatorio y regresar peinando las barajas de la vida.

Es como encontrar, en las líneas de mi mano, las pasadas ilusiones y la quiebra de tantas efímeras esperanzas del *genere umano perduto*.

P.G.K.: Mucho le agradezco esta rica entrevista que ha tenido lugar más de medio siglo después de aquella colaboración artística entre usted y Alejo Carpentier.



Quando el fotógrafo Paolo Gasparini revisita la ciudad de La Habana en los años noventa se encuentra, en apariencia, con los mismos lugares que él había fotografiado en los años sesenta, pero han cambiado los comportamientos de los personajes y la situación social, según detalla en *La città delle colonne La casa está en la calle*:

Regreso a La Habana envejecido por el tiempo y los recuerdos. La mirada de un fotógrafo es como la de un viajero: mientras se acerca al puerto no puede no agregar o entrecruzar lo que ve con la ya recorrido y visto. El fotógrafo-viajero descubre y amplía la imagen del nuevo paisaje, del nuevo mundo y del "otro mundo" con los fragmentos y los eslabones acumulados en el camino de su vida. (123)

Gasparini regresa en la primera mitad de la década de 1990, en el llamado "periodo especial", para encontrarse con otra realidad formada por imágenes de otros tiempos y por representaciones, lo que podría llamar ficciones. Son dos momentos en la historia de Cuba en la que él participa como testigo. Gasparini es otro de nuevo en La Habana, como él mismo afirma: "envejecido por el tiempo y los recuerdos", y se reencuentra con esa ciudad objeto de su lente en la época del furor revolucionario.

Ya no será el discurso pulcro de Alejo Carpentier quien elija solo la fotografía de la arquitectura habanera. El fotógrafo, al visitar la ciudad, puede darle vida a la calle con la gente común, y, aunque él tiene fotos icónicas de los años sesenta, el libro planeado por Carpentier sólo contemplaba la fotografía de su arquitectura.

"La única manera de convertir en texto un objeto es leyéndolo. En consecuencia, es muy probable que no sea la fotografía (en tanto texto) la que imponga su lectura, sino que sea la lectura la que cree la textualidad de la fotografía", afirma Juan Antonio Molina en el catálogo de la exposición "La Revolución revisitada", del 2016.

A su regreso a La Habana, Paolo Gasparini ya no fotografía el entusiasmo y la efervescencia de los primeros años de la revolución, sino la decadencia, la decepción, la pérdida de valores, la mercantilización y el desánimo. A pesar de la nostalgia, ahora sus fotografías reflejan no solo el paso del tiempo, sino también el deterioro físico de la ciudad y de sus habitantes.

Esta nueva visión del fotógrafo no lastima ni desvanece a "La ciudad de las columnas", convertida en un referente de la ciudad de La Habana gracias al ensayo literario de Alejo Carpentier, el cual traspasa las fronteras del tiempo y las circunstancias.

Sin embargo, aunque la ciudad es distinta, el ensayo pervive así como las fotografías del propio Gasparini. Muerto Carpentier y envejecido el fotógrafo queda para las generaciones posteriores la configuración artística, literaria y fotográfica de "La ciudad de las columnas"



La Habana Paolo Gasparini. 1964.



La Habana Paolo Gasparini. 1964.



La Habana Paolo Gasparini. 1964.



La fuente de la India Habana
"India Reinante Sobre una Fuente de Delfines Griegos"



Paolo Gasparini.
"Regreso de los
Alfabetizadores", 1961.



Paolo Gasparini. "La Moderna", 1994.



Paolo Gasparini. "Miliciano", 1961.



Paolo Gasparini. "Periodo especial", 1994.



Paolo Gasparini "La Ciudad de las Columnas", 1994.

Biobibliografías

A continuación se presentan breves semblanzas sobre los tres autores cuyas obras se analizan en esta tesis, así como de otros dos autores importantes para su contextualización. Los siete autores son:

1) Alejo Carpentier (nacido en 1904 en Lausana, Suiza, y muerto en 1980 en París, Francia); 2) Eliseo Alberto de Diego y García Marruz (La Habana, Cuba, 1951; Ciudad de México, 2011); 3) Paolo Gasparini (Gorizia, Italia, 1934); 4) Eliseo Julio de Jesús de Diego y Fernández Cuervo (La Habana, 1920; Ciudad de México, 1994); 5) Fina C. García-Marruz Badía (La Habana, 1923); 6) Virgilio Piñera (La Habana, 1912-1979); y 7) José Lezama Lima (La Habana, 1910-1976).

En este capítulo se ofrecen los principales datos, anécdotas y referencias importantes sobre los autores objeto de esta investigación: Alejo Carpentier, Eliseo Alberto y Paolo Gasparini. Sin embargo, también se incluyen informaciones relevantes acerca de otros autores, obras y circunstancias relacionados con los tres anteriormente mencionados.

Esto se debe a que en la obra de Eliseo Alberto hay numerosa intertextualidad, alusiones y guiños que deben ser apreciados dentro del contexto de la aproximación hermenéutica. Eliseo Diego (padre de Eliseo Alberto), Fina García-Marruz (tía de Eliseo Alberto), Lezama Lima y Virgilio Piñera, aparecen directa o indirectamente como personajes de ficción en la novela de Eliseo Alberto.

El ensayo de Alejo Carpentier, la novela de Eliseo Alberto y las fotografías de Paolo Gasparini, se inscriben en el contexto urbano de la ciudad de La Habana, la cultura y la idiosincrasia de una sociedad determinada. No se pueden comprender las obras trabajadas en esta tesis si no se entiende la cultura y el contexto en la que están situadas.

a) Alejo Carpentier y Valmont

Durante mucho tiempo se creyó, y hasta se afirma en la publicación oficial cubana *Alejo Carpentier: 85 aniversario de su natalicio* (1989), que nació en la calle Maloja No. 276 entre

Campanario y Lealtad, Ciudad de La Habana (Ministerio de Cultura 5). Sin embargo, hay otras versiones que ponen en duda dicha información oficial:

Ahora se discute, y casi se tiene la certeza, que nació frente al lago Lemán, en una ciudad tranquila, aletargada y bellísima de la Suiza francesa, Lausana...Él mismo se encargó de encontrar, de escoger su calle, su calle de nacer: que fuera habanera, bien habanera, todo lo habanera que puede ser una calle: fea, estrecha, bulliciosa, promiscua, polvorienta, sucia. (Estévez 183)

En su texto *El peregrino en su patria*, Roberto González Echevarría afirma que la única biografía del autor que valía la pena era la de Klaus Müller-Bergh, fuente importante en mi trabajo, titulada *Alejo Carpentier. Estudio biográfico crítico* (1972). En dicho trabajo se encuentra una nota en la cual se señala que esa obra complementa una de las mejores recopilaciones bibliográficas existentes a esa fecha: *Alejo Carpentier en 45 años de trabajo intelectual* (1966). González Echevarría comprobaría las discrepancias en la edición ampliada de su texto antes citado (*The Pilgrim at Home*).

En su ensayo “La Nacionalidad de Alejo Carpentier: Historia y Ficción”, González Echevarría apunta:

En Carpentier la vida se hizo literatura y la literatura se hizo vida. Carpentier...se empeñó en destacar su cubanía...pero de forma más significativa e importante en su obra, sumergiéndose en la historia y cultura cubanas como pocos lo han hecho nacido donde hayan nacido. (76)

El mismo González Echevarría escribe que Carpentier llamó “detectivismo biográfico” a las indagaciones de sus biógrafos, tal como lo afirma en una columna publicada en 1954 en *El Nacional* de Caracas titulada “Letra y Solfa” (González Echevarría, *La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción* 72).

¹ En su columna ‘Letra y Solfa’, en *El Nacional* de Caracas, 1954. En el centenario de Alejo Carpentier (1904-1980) editado por Patrick Collard, Rita de Maeseneer. Editions Rodopi B.V., Amsterdam-new York, NY 2004. Roberto González Echevarría: "La Nacionalidad de Alejo Carpentier: Historia y Ficción" (72).

Fue Guillermo Cabrera Infante, sin embargo, quien reveló el acta de nacimiento suiza de Carpentier, que “fortuitamente” cayó en sus manos. En *Mea Cuba*, Cabrera Infante relata que un día recibió un fax anónimo con el acta de nacimiento de Alexis Carpentier expedida en Lausana, Suiza, el 26 de diciembre de 1904. “Este certificado de nacimiento, aparente inocente, explicaba más de una maldad” (386-387). (Esa es la razón, por cierto, por la cual Cabrera Infante aprende por qué Lidia, la esposa del escritor, siempre lo llamaba Alexis).

Si los dos extremos de una vida son significativos, es solo para delimitar el espacio de búsqueda y de creación en el desarrollo de la obra carpenteriana.

Carpentier muere en París, donde se desempeñaba como Ministro Consejero en la Embajada de Cuba. Sus restos fueron llevados a Cuba para su funeral en un avión fletado por el gobierno de Fidel Castro. El peregrino en su patria regresó con todos los honores y fue “Homenajado en la base del monumento a José Martí en la Plaza de la Revolución, por cientos de miles de cubanos y lamentado por numerosas voces de la creación de este siglo, reposa Alejo Carpentier en la tierra de su Habana...la ciudad de las columnas ya para siempre”, recuerda Alejandro Cánovas Pérez (85 aniversario de su natalicio 17).

Su padre fue el francés Jorge Julián Carpentier, nacido en Marsella el 28 de abril de 1884, arquitecto de numerosos edificios habaneros, tales como la planta eléctrica de Tallapiedra, el Trust Company y el viejo Country Club. “Su padre fue violoncelista de afición”, escribe Müller-Berg (18). Su madre, la rusa Catherine Blagooblasof, conocida como Lina Valmont, cursó estudios de medicina en Suiza, fue profesora de idiomas, y era “muy inclinada ‘hacia las letras’, se dice también que era pianista”, anota el alemán.

En palabras del propio Carpentier: -“Te diré...Mi abuela era una excelente pianista, alumna de Cesar Franck...mi madre lo era también, y bastante buena. Mi padre, que quiso ser músico antes que arquitecto, empezó a trabajar el violonchelo con Pablo Casals” (85 aniversario de su Natalicio 15).

Todo esto es relevante para entender la afición de Carpentier por la música, la arquitectura y las letras. Su padre lo hacía dibujar “todo el tratado de Vignola- introducción inevitable al estudio

de los órdenes clásicos” (85 aniversario de su natalicio 16). El francés era la lengua que se hablaba en casa y el español en la tierra que lo alimentaba.

“Gracias a los vasos comunicantes que emparejan la realidad con los febriles imaginarios de los escritores”, señala Eliseo Alberto de Diego sobre el texto *El siglo de las luces* de Carpentier, el autor logra ensamblar “cada aventura de su vida al unir en un mismo universo narrativo la sangre francesa de su padre...al edén caribeño que lo seducía entre embrujos de vudú, y la nostalgia rusa de su madre...a sus años de habanero fugitivo en un París surrealista, capital del arrebató y la modernidad” (Eliseo Alberto, *Dos Cubalibres* 254).

En su infancia y adolescencia estudió en un Liceo francés hasta que la familia se trasladó a Cuba, donde inició sus estudios de arquitectura en la Universidad de La Habana, que por cierto nunca terminó. En ese periodo se relacionó con el grupo Minorista, uno de los movimientos político, culturales de la época. En 1927 fue encarcelado brevemente y después se fue a París. Allí residió durante algún tiempo y se relacionó con algunas de las figuras principales del surrealismo y de otras corrientes literarias y artísticas del periodo.

Ya de regresó a la capital cubana, y antes de estallar la Segunda Guerra Mundial, afirmaba: “Ya me cansaba París, y en 1939, sin más razón que la nostalgia de Cuba, cerré mi apartamento y emprendí el regreso a La Habana” (29).

De 1939 a 1945 vivió en Cuba, en donde en 1941 se casó con Lilia Esteban, compañera para el resto de su vida, su colaboradora, y heredera de su legado.

De acuerdo con Müller-Berg (187-188), es en 1939 cuando se publican cinco singulares crónicas en *Carteles*, todas ellas tituladas “La Habana vista por un turista cubano”, antecedente de su ensayo “La ciudad de las columnas” publicado con fotografías en *Tientos y diferencias* (1964). Es importante señalar que en junio de 1964 se publican “Los misterios de La Habana”, reportaje con fotos de Paolo Gasparini, en Cuba: revista mensual. En 1963 encontramos “Prólogo y notas para un programa de III fotografías de Paolo Gasparini”.

En 1977, Carpentier recibió el Premio de Literatura en Lengua Castellana Miguel de Cervantes. Solo otros dos cubanos--Guillermo Cabrera Infante (1997) y Dulce María Loynaz

(1992)--han recibido ese premio español, considerado como el galardón literario más importante en lengua castellana. También obtuvo el Prix du Meilleur Livre Étranger (Francia) por *Los pasos perdidos* (1956), el Premio Internacional Alfonso Reyes (México, 1975), el Prix Mondial Cino del Duca, (Francia, 1975) y el Premio Médicis Extranjero (Francia, 1979). En 1975 se le otorgó el Doctorado Honoris Causa por la Universidad de La Habana.

La capital cubana, en particular La Habana Vieja, es para Carpentier centro, circunstancia y personaje de muchos de sus textos, incluyendo *Viaje a la semilla*, *La ciudad de las columnas*, *El acoso*, *El siglo de las luces*, y *La consagración de la primavera*.

En *Oye mi son: ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*, Roberto González Echevarría nos muestra “mi canon cubano...o los antológicos desde 1959”, en el que incluye significativamente a Alejo Carpentier. En este texto divide a los autores en dos grupos. Los ya reconocidos antes de esa fecha, y los que publicaron sus obras principales después. Al respecto precisa:

[Sin] la menor intención política, [considero] que ha habido una decadencia, a pesar de la relativa riqueza de la literatura cubana de los últimos años. No hay ningún escritor... del principio de la Revolución para acá que se compare con Lezama, Guillén, Carpentier, Ortiz, Cabrera y Baquero...Eliseo Diego y Virgilio Piñera, deben figurar, pero tengo que admitir que, como dijo Borges de Ortega y Gasset, no he merecido sus obras. (50)

A la muerte de Alejo Carpentier, algunas de las editoriales europeas estaban promoviendo su candidatura como un posible premio Nobel.

b) Eliseo Alberto de Diego y García Marruz, “Lichi”

Eliseo Alberto de Diego nació en el pueblo de Arroyo Naranjo, Cuba en 1951, y murió en julio del 2011 en la Ciudad de México, en donde vivió en exilio desde 1990. Hijo del gran poeta cubano Eliseo Diego, y de Bella García Marruz, hermana de la poetisa Fina García Marruz (Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 2011, y candidata al Cervantes en 2013), quien se casó con Cintio Vitier, que junto con su padre fueron discípulos de Lezama Lima. La familia de Eliseo Alberto es una de artistas. Su hermano Rapi, su gemela Josefina de Diego, que aún vive en La Habana, sus primos músicos los Vitier (José María Vitier compuso la misa cubana en ocasión de la visita de Juan Pablo II a Cuba). La cultura se respiraba en su casa, se recitaba al igual que la poesía. En Villa Berta, el hogar de la abuela de rancia aristocracia, se reunían músicos, poetas y otros artistas. Villa Berta y Arroyo Naranjo aparecen en la novela de Eliseo Alberto de Diego: “La finca estaba protegida bajo la cristalina campana de la calma. Los pinos agitaban el ramaje en suave balanceo, como si protestaran por su actual destino” (*Esther en alguna parte* 154).

“El Arroyo Naranjo que mis hermanos y yo conocimos ya no existe. Entonces era uno de esos pueblos extraños de los que habla papá en su poesía (Eliseo Diego, "Por los Extraños Pueblos" en *Poesía y prosa selectas* 39) largo y estrecho, a mitad de camino entre la ciudad y el campo”, recuerda Eliseo Alberto en *Informe contra mí mismo* (145).

“Lichi”, como le decían sus amigos, obtuvo la licenciatura en periodismo por la Universidad de La Habana. Fue jefe de redacción de la revista cultural *El Caimán Barbudo* y subdirector de *Cine Cubano*. Ejerció la docencia en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba, el Centro de Capacitación Cinematográfica en México, y en el Sundance Institute en Estados Unidos.

Sus novelas son: *La fogata roja* (La Habana), por la cual obtuvo el Premio Nacional de la Crítica 1983; *La eternidad por fin comienza un lunes* (México, 1992), el nombre de esta novela proviene de un “verso de resignación ante el tedio” tomado de un poema de Eliseo Diego escrito en 1974; *Caracol Beach* (1998), Premio Alfaguara de ese mismo año; *La fábula de José* (México,

2000); *Esther en alguna parte* (2005), finalista del Premio Primavera de Novela, y película del director cubano Gerardo Chijona (La Habana, 2012); *El retablo del conde Eros* (México, 2008). También escribió el libro de memorias *Informe contra mí mismo* (1978), Premio Gabino Palma.

Su obra periodística se resume en *Dos Cubalibres: nadie quiere más a Cuba que yo* (2004), que incluye artículos y entrevistas; *Una noche dentro de una noche* (2006), en donde se encuentra su columna periodística “Rueca Dentada” del diario mexicano *La Crónica de Hoy*; *La vida alcanza* (2010), un compendio de las 56 entregas de su columna de los jueves en el diario mexicano *Milenio*, publicadas entre el 2008 y el 2010; y *Viento a favor: Crónicas periodísticas* (2012).

Sus tres poemarios, todos publicados en La Habana, se llaman *Importará el trueno* (1975), *Las cosas que yo amo* (1977), y *Un instante en cada cosa* (1979).

Sobre el “fantasma” de su padre Eliseo Diego y su poesía (Premio Internacional de literatura latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo), Eliseo Alberto confesó en una entrevista que apareció en *Dos Cubalibres*: “En esos territorios luminosos, la sombra de mi padre sí que me abruma: no sólo llevo su sangre y su apellido, también su nombre. Por respeto a su obra, y por elemental respeto a mí mismo, he renunciado a escribir poemas” (195).

Entre los libros infantiles se encuentran *En el jardín del mundo* (2000); *Del otro lado de los sueños*, con ilustraciones de Enrique Martínez y Yadhira Corichi (2003); *Breve historia del mundo* (2004) y *Sueña*, ilustrado por Enrique Martínez, y publicado *post-mortem* (2012).

Su prolífica obra también incluye guiones para televisión y cine: *Cartas del parque*, (junto con Tomás Gutiérrez Alea y Gabriel García Márquez); *Un domingo feliz* (con García Márquez y Olegario Barrera); el guión de *Guantanamera*, una de las más cintas más destacadas del cine cubano, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea; y el de *El elefante y la bicicleta*, de Juan Carlos Tabío. En México escribió la nueva versión de *Salón México* que dirigió José Luis García Agraz y la historia de *La paloma de Marsella*, de Carlos García Agraz.

En 1990, Eliseo Alberto se exilió en México. Un poco más tarde, en 1996, publicó *Informe contra mí mismo*, obra en la que cuenta cómo fue reclutado por la inteligencia cubana para espiar a su propia familia y al entorno de sus amistades que supuestamente estaban actuando en contra de la Revolución Cubana.

Necesitamos que nos mantengas al tanto de lo que se habla en tu casa... Mi primer impulso fue negarme. El cubano no admite dos defectos: ser pesado o delator... los oficiales insistieron sin apretar demasiado la tuerca... y para amargarme la vida me dejaron solo en la oficina ante dos pulgadas de papeles con media docena de expedientes, casi todos escritos en mi contra y firmados de puño y letra por antiguos condiscípulos... revisé los informes con una mezcla de terror, curiosidad y desconcierto. El balance no dejaba lugar a dudas. (15)

En dichos informes, según relata el propio Eliseo Alerto de Diego, se decía de él lo siguiente: Eliseo Alberto de Diego y García Marrúz alias Lichi, era descendiente de una estirpe de la rancia aristocracia cubana.

Su tío bisabuelo, Eliseo Giberga, fue el gestor de la solución autonomista para el conflicto independentista cubano, ¡en noviembre de 1897!

No renegó de su formación cristiana... Su hogar (el sustantivo hogar implicaba una crítica sutil) estaba repleto de literatura burguesa y era visitado por intelectuales existencialistas, entre otros por el poeta José Lezama Lima, el sacerdote Ángel Gaztelú, y sus adorados tíos Cintio y Fina... sólo se le conocían novias hermosas, (lo cual podía significar una actitud elitista ante la mujer o... (15)

A partir de ese exilio y sobre todo de la publicación de *Informe contra mí mismo*, Eliseo Alberto fue considerado como un enemigo del régimen cubano, aun cuando su padre y sus tíos siguieron siendo reconocidos como figuras cimeras de la cultura cubana dentro de la isla.

Entre las obras que a partir de su exilio en México escribe Eliseo Alberto se destaca la novela que es objeto de esta investigación. Me refiero a *Esther en alguna parte o el romance de Lino y Larry Po* (2005), obra que fue llevada al cine y obtuvo en 2013 el premio "Rita" como mejor película del Los Angeles Latino International Film Festival (LALIFF), cuando "Lichi" ya había muerto. La idea inicial fue del director de Gerardo Chijona, quien dijo que mientras se escribía el guión de Eduardo Eimil Mederos, se mantuvo siempre en contacto con Eliseo Alberto.

El reparto de la película contó con grandes actores, entre ellos Reynaldo Miravalles (Lino Catalá), Enrique Molina (Larry Po), Daysi Granados (Maruja) y Verónica Lynn (Rosa Rosales), además de las actuaciones especiales de Raúl Pomares, Mirian Learra, y otros destacados actores. La Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica (ACPC) escogió *Esther en alguna parte* como el largometraje de ficción cubano más significativo de los estrenados en 2013

En la revista digital cubaencuentro.com, María de las Mercedes Santiesteban relata que: “me cuentan” que los que estuvieron presentes en la premiere del día 20, al entrar “el mejor actor de Cuba de todos los tiempos” el veterano Reynaldo Miravalles (quien vive en Miami desde hace quince años), el público lo ovacionó por varios minutos” (26 de febrero del 2013). Y describe a Eliseo Alberto como el “escritor incómodo” después de su “conmover testimonio” *Informe contra mí mismo*. Por una casualidad el autor se encontraba en La Habana y coincidiendo con la Feria del Libro de La Habana 2010, pero la novela nunca se presentó en dicho evento, ni se habló de la misma.

En una entrevista que aparece en *Una noche dentro de la noche* (2005), Lichi confiesa sobre los personajes de *Esther en alguna parte*: “Lino y Larry soy yo, también Maruja y Esther. Esa novela es la más personal de todas, sin duda. Quizás por esa condición, sea tan breve, casi un Credo rezado en voz baja. Mientras la escribía, en un raptó de coraje y sorpresas imaginativas, no estaba consciente de que me confesaba en público” (286).

Eliseo Alberto “Lichi” Diego falleció el 31 de julio de 2011. Para él, el exilio era como “una violación”. Respondió así cuando alguien le preguntó si era difícil escribir fuera de casa:

Da igual el sitio en que se escribe, digo yo. El novelista trabaja con sus obsesiones. Lo que más extraño, ¿quieres saberlo?, es que ya no vengan a interrumpirme mis dioses de vecindad- y, claro, ese calor de útero enamorado que envuelve La Habana cuando va cayendo la tarde. Así, pues, no me queda más remedio que imaginarlo, lo cual no deja de ser un excelente ejercicio literario. Vivo en la única patria que admito: por lo pronto la de la imagen. (*Dos Cubalibres* 28).

En ese mismo texto, relata que desde hace dos noviembre es mexicano. “Cuando voy a Cuba necesito visa de turista...he acabado por odiar la palabra ‘nostalgia’. Pero...” (298).

Virgilio Piñera (1912-1979)

Nació el 4 de agosto de 1912 en Cárdenas, Cuba, y murió en La Habana el 18 de octubre de 1979. Este autor es importante para esta tesis porque la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto, es un homenaje a él como dramaturgo, y es una puesta en escena, inspirada en la lectura puntual de alguna de sus piezas más significativas.

Piñera se doctoró en Filosofía y Letras en 1940. Por esos años empezó a publicar, principalmente poemas, en la revista *Espuela de plata*, predecesora de *Orígenes*, en la que coincide con Lezama Lima.

Dramaturgo, poeta, cuentista y novelista, en 1941 escribió su obra teatral más importante, la cual lleva por nombre *Electra Garrigó* que se estrenó en La Habana ocho años después y que significó el comienzo del teatro moderno cubano. Escribió dos obras más *En esa helada zona* y *Jesús*. En 1949 publicó *Falsa alarma* en la revista *Orígenes*, obra considerada como una expresión del teatro del absurdo, anterior a *La cantante calva* de Ionesco. En 1942 fundó la revista *Poeta*. En 1943 publicó *Las furias*, su primer poemario, y *La isla en peso*, considerada a la fecha una de las cumbres de la poesía cubana, aunque la obra no fue valorada en su tiempo. Le siguió *Poesía y prosa* (1944).

En 1946 se embarcó hacia Buenos Aires y ahí publicó la novela *La carne de René*, y la colección de relatos *Cuentos fríos*, la cual fue financiada en su primera edición en Losada, Buenos Aires, por José Rodríguez Feo, cofundador de *Orígenes*, junto con Lezama Lima (Estévez 220). Regresó a Cuba en 1958 y en 1959 colaboró en el suplemento cultural *Lunes de Revolución*. En 1960 publicó su *Teatro completo* y la novela *Pequeñas maniobras, Presiones y diamantes*. Otros relatos anteriores se incluyen en *Cuentos* (1964). Además es autor de la obra teatral *Dos viejos pánicos* (1968), una recopilación de sus poemas llamada *La vida entera* (1969), y los cuentos incluidos en *El que vino a salvarme* (1970).

Electra Garrigó (hipertexto de la *Electra* de Eurípides) y *Dos viejos pánicos* representan el juego intertextual de Eliseo Alberto con la obra de Virgilio Piñera: “Calzando la manta Lino había dejado mi edición príncipe de *Dos viejos pánicos*. Vaya detalle” (*Esther en alguna parte* 50).

En 1968 recibió el Premio Casa de las Américas por *Dos viejos pánicos*. Tras el premio contestó en una entrevista: "Lo que pasa conmigo es que soy, esencialmente, un hombre espectacular, y el teatro, que es a su vez espectáculo, constituye mi veleidad favorita" (*Dos viejos pánicos* 247).

Dos viejos pánicos está considerada como una obra de diálogo puro, extraña conversación entre el grotesco y el *cómic*. Dos camas individuales, un hombre y una mujer llamados Tabo y Tota, un viejo y una vieja que quiere jugar, pero él, Tabo, no. Tota quiere jugar a morir.

Electra Garrigó es la historia de la familia Garrigó transfundida con la sangre de los atridas. Mito ya los suficientemente antiheroico el original, aquí concierne a la 'familia cubana' hacer justicia de sus propias pasiones, sus flaquezas e instintos de moralidad. Demasiado humana la sustancia, demasiada palabra aguda la de los apellidos de los personajes que los hace más sonoros y jocosos. Al inicio de la obra el coro toma la palabra. "Son décimas al estilo campesino, la rima es consonante y la musicalidad directa, redundante, el tono apunta a la caricatura" (Piñera 257).

En la ciudad de La Habana
 la perla más refulgente
 de Cuba patria fulgente
 la desgracia se cebó
 en Electra Garrigó,
 mujer hermosa y bravía,
 que en su casa día a día
 con un problema profundo
 tan grande como este mundo
 la suerte le disparó.

Piñera fue un hombre excéntrico, marginal, inadaptado, y en sus propias palabras "siempre me consideré un poeta ocasional...queda un corto número de poemas que dejo a la voracidad de mis biógrafos...el resto está en mi poder", afirma el mismo autor en Virgilio *La isla en peso* (13). A su muerte se encontraron dieciocho cajas con poemas.

En *La isla en peso*, su monumental poema, Virgilio Piñera cuestiona todos los mitos nacionales, y en su *Teatro completo*, postulará la esencia tragicómica del carácter cubano:

A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura de la seriedad entre comillas. Como cualquier mortal, el cubano tiene sentido de lo trágico...pero al mismo tiempo, este cubano no admite, rechaza, vomita, cualquier imposición de la solemnidad. Aquello que nos diferencia del resto de los pueblos de América es precisamente el saber que nada es verdaderamente doloroso o absolutamente placentero. (10)

Abilio Estévez lo cita cuando respondió a una pregunta sobre su destino literario en la época en que se le había borrado de la vida pública: “Me miró con los ojos de siempre, bellísimos y burlones, dibujo en la boca la escéptica sonrisa y dice con la mezcla habitual de sarcasmo y seriedad: "Me publicarán, me homenajearán y seré por fin el apóstol que siempre debí ser" (*Inventario secreto de La Habana* 227).

Es hasta el centenario del dramaturgo (2012) cuando el régimen cubano, después del ostracismo en que vivió el poeta, decide brindarle homenaje y reeditar *La isla en peso*, casi la totalidad de su obra poética. Sin embargo, es como dramaturgo como más se le conoce, y “son la farsa, el humor, y la deformación grotesca, los elementos de su contra-discurso”, en palabras de Enrico Mario Santí (229).

Virgilio Piñera y José Lezama Lima, junto con *Orígenes*, no son sólo una alusión, un referente dentro de la novela *Esther en alguna parte* de Eliseo Alberto. Los dos escritores son imprescindibles dentro de la cultura cubana.

De la revista *Orígenes*, Lezama dijo “*es algo más que una generación literaria o artística, es un estado organizado frente al tiempo*" (*Orígenes* no. 31, las cursivas son del texto).

A un ejemplar de *Orígenes* de 1954, que aparece como guiño al lector, se refiere el texto de Eliseo Alberto. El gran fetiche para el personaje de Lino Catalá en *Esther en alguna parte*, con referencia a ese ejemplar de la revista, es que “de tanto leerlo ha llegado a aprenderse los artículos de memoria, como yo los diálogos de Virgilio (*Esther en alguna parte* 48).

En una carta de 1932 dirigida a José Lezama Lima, Piñera comenta la relación que surge entre ellos:

Amigo Lezama, ahí va *El conflicto*. Después de horrorosos esfuerzos- desde sustituir a la sirvienta de mi casa a fin de poder utilizar ese dinero hasta empeñar un traje-, al fin sale editado *El conflicto*. A lo profundo sé que este nuevo cuaderno de *Espuela de plata* te llenará de alegría. Éste y los demás cuadernos de *Espuela* forman tu genealogía de patrocinador de las bellas letras (como diría Baudelaire) (Carlos Espinosa. *Virgilio* 121).

En palabras de Piñera, el desarrollo de las publicaciones que antecedieron a *Orígenes*, que se convertiría en una de las mejores revistas en español, -“la revista más importante del idioma” según Octavio Paz (*Los poetas de Orígenes* 7)-, sigue así: “del síntoma (*Verbum*) se origina el sentimiento (*Espuela*); de éste surge el disentimiento (*Clavileño, Nadie parecía y Poeta*). El resultado es, por riquísimo, no mensurable. Pero con todo se puede ir hablando ya de esa ‘excepcional generación de 1936’” (Virgilio Piñera “Terribilia Meditans”, en *Poesía y crítica*).

Aunque de otra generación Alejo Carpentier publica en *Orígenes* su cuento “Oficio de Tinieblas” (*Orígenes* no. 1, diciembre de 1944), y coincidirá con Piñera en otra revista dedicada a “La Nueva Literatura Cubana”. Y del “El teatro Actual”, también de Piñera, Carpentier escribe la contraportada (Lezama Lima, *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima* 22-23).

La incompreensión acerca de la narrativa de Virgilio Piñera, ocurre a contracorriente de lo que pasaba en la literatura cubana de los cuarentas y principios de los cincuentas, y que se basaba en “narraciones regionalistas con su énfasis nacional”. En la época de la Cuba revolucionaria Piñera iba “contra el realismo socialista”, escribe Julio Travieso: “Esa vida de Virgilio Piñera me gustaría definirla como la de un iconoclasta. Éstos, como es sabido, pagan cara su herejía, para al final, después de muertos, convertirse a su vez en ídolos” (Piñera, *Cuentos fríos* 11).

Eliseo Julio de Jesús de Diego y Fernández Cuervo, más conocido como Eliseo Diego, padre del novelista Eliseo Alberto de Diego (1920-1994)

Imagino al pensativo Eliseo Diego en aquel apartamento del ombligo de La Habana, Neptuno entre Águila y Galeano...torpe, inepto, paticruzado, tratando de aprender a bailar danzones en cuatro mosaicos de la sala; lo imagino escuchando los poemas de Fina (“¿Qué quedará más lejos que la tarde/ que acaba de pasar, parque encantado?...leyendo sus primeros versos y a mamá llorando a sus pies, engatusada...lo imagino besando a Bellita en la escalera...junto al inseparable Cintio...respondiéndoles el adiós a las hermanitas... [Bella y Fina García-Marruz]. (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 75)

Eliseo Diego nació en La Habana en 1920 y murió en la Ciudad de México en 1994. Fue hijo de Berta Fernández-Cuervo y Giberga (La Habana, 1891-1981) y Constante de Diego González (nacido en Infiesto, Asturias, en 1877 y muerto en La Habana en 1944). Además de escritor y ensayista, fue “uno de los más grandes poetas que hay en lengua castellana”, en palabras de Gabriel García Márquez.

Vivió en la finca Villa Berta, en Arroyo Naranjo, hasta los nueve años. Su padre sembró todos los árboles de la finca, que tenía más de 5 mil 123 metros cuadrados, y diseñó sus espacios y recintos. De este lugar dijo Eliseo Diego: “El paraíso de mi infancia tiene un nombre: Arroyo Naranjo, pueblo próximo a La Habana”.

En la novela *Esther en alguna parte*, escrita por su hijo Eliseo Alberto, y en otras obras suyas, se mencionan con frecuencia el pueblo de Arroyo Naranjo y la finca Villa Berta como lugares emblemáticos. Tras algunas mudanzas temporales, en 1953 la familia regresó ahí:

...mamá [Bella García-Marruz] lo había convencido que los seis (la abuela Berta nos acompañaba en la expedición) debíamos irnos a vivir a aquella misma casona, construida por su suegro, la queridísima Villa Berta, *El reino de abuelo*, donde él tendría una nueva oportunidad para descabezar de una vez a sus demonios. (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 77)

Villa Berta fue el escenario de múltiples reuniones familiares y de los integrantes de la generación de Orígenes, reconocidos así por la legendaria revista *Orígenes*, entre los que se encontraban José Lezama Lima, Cintio Vitier, Julián Orbón, Gastón Baquero, Fina García-Marruz, Virgilio Piñera y otros grandes de la literatura y el arte cubanos.

Josefina de Diego cuenta en *El reino del abuelo* (1993) que en 1968 tuvieron que abandonar la finca (Villa Berta), “por muchas y muy diversas razones –difíciles de resumir y de asumir... Desmantelan la casa, nos desmantelan a todos el alma”.

En Cuba, Eliseo Diego recibió el Premio Nacional de Literatura por el conjunto de su obra en 1986, y en 1988 y 1989, sucesivamente, el Premio de la Crítica. La Universidad del Valle, en Cali, Colombia, le otorgó el Doctorado Honoris Causa (1992). En 1993 recibió en Guadalajara, México, el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

Su obra comprende poesía, prosa poética, cuento y ensayos, a saber:

En la calzada de Jesús del Monte, Ediciones Orígenes, La Habana, 1949; *Por los extraños pueblos*, Ediciones Orígenes, Talleres Úcar García, S.A., La Habana, 1958; *El oscuro esplendor*, Ediciones Belic, La Habana, 1966; *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967; *Versiones* (prosa poética), Ediciones Unión, La Habana, 1970; *Los días de tu vida*, Ediciones Unión, La Habana, 1977; *A través de mi espejo*, Ediciones Unión, La Habana, 1981; *Inventario de asombros*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1982; *Veintiséis poemas recientes*, Ediciones del Equilibrista, México, 1986 (los poemas que integran este cuaderno están incluidos en diferentes libros, excepto: “A Mi Hija María Josefina”, “A Ismael, Mi Primer Nieto” y “A María José, mi primera nieta”); *Soñar despierto*, Editorial Gente Nueva, La Habana, 1988; *Cuatro de oros* (poesía), Siglo XXI, Editores, México, 1990; *Conversación con los difuntos* (traducciones), Ediciones del Equilibrista, México, 1991; *En Otro reino frágil*, Ediciones Unión, La Habana, 1999; *Aquí he vivido* (con traducciones de sus poemas al inglés, del propio Eliseo Diego), *Ediciones especiales*, La Habana, 2000; *Poemas al margen*, Ediciones Ateneo, La Habana, 2000.

En las oscuras manos del olvido, Ediciones Clavileño, La Habana, 1942; *Divertimentos*, Ediciones Orígenes, La Habana, 1946. *Noticias de la quimera*, Ediciones Unión, La Habana, 1975; *Libro de quizás y de quién sabe* (ensayos breves y prosas poéticas), Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989. Su obra ha sido traducida al alemán, húngaro, inglés, italiano, polaco, ruso y francés.

Hace diez años que salió de este pueblo. Eliseo Julio de Jesús de Diego y Fernández Cuervo, mi padre, murió el martes 1 de marzo de 1994...en una calle llamada Amores, colonia Del Valle, Ciudad de México. ‘Hace diez años que salí...’ Hace diez años: Hoy lo sé: debo terminar la novela de mi padre. Y ésta es, amigo mío. (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 27)

A Eliseo Alberto lo alcanzó la muerte antes de terminar de reescribir *La novela de mi padre* (2017), la primera y única novela del poeta.

Los restos de Eliseo Diego fueron trasladados a Cuba para un homenaje póstumo. El 4 de marzo fue enterrado en el Cementerio Colón de La Habana, muy cerca de la tumba de José Lezama Lima, quien le dedicó “a papá un ejemplar de la edición príncipe de *Paradiso...* y muy en su estilo irónico y grandilocuente confiesa (cito de memoria) que él había decidido publicar su novela cuando ya no le quedaron dudas de que mi padre nunca escribiría la suya” (Eliseo Alberto *La novela de mi padre* 71).

En alguna ocasión se le preguntó a “Lichi” sobre sus poemas, a lo que respondió que por respeto a su padre, cuya obra consideraba de valor insuperable, no volvería a escribir poemas, algo que había intentado en su primera juventud.

Para Eliseo Alberto, el padre no fue sólo objeto de una profunda devoción filial, sino también modelo, referente intelectual y artístico en toda su vida.

“Lo dijo Octavio Paz: a Eliseo Diego sólo le faltaba la muerte para entrar de lleno en leyenda” de la poesía latinoamericana (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 135).

no poseyendo más
entre cielo y tierra que

mi memoria, que este tiempo;

decido hacer mi testamento.

Es

Éste: les dejo

El tiempo, todo el tiempo.

(Eliseo Diego, “Testamento”)

Josefina C. García-Marruz Badía (La Habana, 1923)

Te quiero, ayer, mas sin nostalgia impura,

no por amor al polvo de mi vida,

sino porque tan sólo tú, pasado,

me entrarás en la luz desconocida.

(*La familia de Orígenes*)

Conocida como Fina García-Marruz. Poetisa, ensayista, investigadora y crítica literaria cubana. Nació en La Habana el 28 de abril de 1923. Perteneció al grupo de poetas de la revista *Orígenes* (1944-1956) junto a su esposo Cintio Vitier. Desde 1962 trabajó como investigadora literaria en la Biblioteca Nacional José Martí y desde su fundación en 1977 hasta 1987 perteneció al Centro de Estudios Martianos, donde alcanzó la categoría de Investigador Literario, integrada al equipo realizador de la edición crítica de las *Obras completas* de José Martí.

Su poesía ha sido traducida a varios idiomas. Entre otras antologías, figura en la realizada por Carmen Conde: *Once grandes poetisas hispanoamericanas* (Madrid, 1967), y en la de Margaret Randall llamada *Breaking the Silence*, (Vancouver, 1982).

La indivisible familia formada por Bella García-Marruz y Eliseo Diego, y Fina García-Marruz y Cintio Vitier el mejor amigo de Eliseo Diego, que se casó con Fina, “la hermanita de la boina, y entre los cuatro fundaron una familia divertida e indivisible que, hoy, solidifica

una de las columnas principales de la cultura cubana, dentro y fuera de la isla. (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 74)

De esa familia sólo vive Fina García-Marruz, que ha sido premiada en reiteradas ocasiones. Entre algunos de los galardones más importantes pueden mencionarse el Pablo Neruda, Chile, 2007; el Nacional de Literatura Cuba, en 1990; y el Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, España, del 2011. También está el VIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Granada Federico García Lorca, por el conjunto de su obra, de un autor vivo, y que, según sus otorgantes, constituye una aportación relevante a la literatura, al patrimonio cultural de la literatura hispánica. Se trata de la tercera mujer galardonada con este premio.

Sus obras son: *Poemas* (1942), *Transfiguración de Jesús en el Monte* (1947), *Las miradas perdidas* (1951), *Visitaciones* (1970); *Viaje a Nicaragua*, con Cintio Vitier (1987), *Poesías escogidas* (1984), *Créditos de Charlot* (1990, Premio de la Crítica en 1991), *Los rembrandt de l'Hermitage* (1992), *Viejas melodías* (1993), *Nociones elementales y algunas elegías* (1994), *Habana del centro* (1997), *Antología poética* (1997), *Poesía escogida*, con Cintio Vitier (1999), *Estudios críticos*, con Cintio Vitier (1964), *Poesías de Juana Borrero* (1967, 1977), *Los Versos de Martí* (1968), *Temas martianos*, con Cintio Vitier (1969), *Bécquer o la leve bruma* (1971), *Flor oculta de poesía cubana*, con Cintio Vitier (1978), *Hablar de la poesía* (1986, Premio de la Crítica en 1987), *Temas martianos* (segunda serie, 1982), *La literatura en el papel periódico de La Habana*, con Cintio Vitier y Roberto Friol (1991); *Temas martianos* (tercera serie, 1993), y *La familia de Orígenes* (1997). Otras ediciones críticas incluyen *Poesías y cartas*, con Cintio Vitier (1977), y *Textos antimperialistas de José Martí* (1990).

De las distinciones cubanas, la más alta que existe es la Orden José Martí, la cual Fina recibió en 2013. Sumadas a ésta importante presea, recibió también la Orden “Alejo Carpentier”, la Orden “Félix Varela” y diversas otras entre las que se encuentran la Medalla Fernando Ortiz de la Academia de Ciencias de Cuba.

El día que su padre Eliseo Diego muere en México, Eliseo Alberto habló a La Habana para comunicarse con Cintio Vitier:

Tío, soy Lichi. Tu hermano Eliseo acaba de morir. Murió tranquilo, de repente...Pobre tío, resoplaba. Tío padece de asma. Me contestó su alma: 'Regresen a casa'...Esa noche, tío también murió un poco: le cortaron un pulmón de su pasado, un trozo de su sombra, gajos de alegría. Cercado por la soledad, sabe Dios cómo le dio la noticia a Fina. No he querido preguntar. Fina y papá se adoraban. Quiero decir, se adoran. “Vienes de una infancia pura, / dulce y taciturno hermano, / como el pan de la ternura / de la mano”, escribió tía Fina en 1954: “Y quisiéramos seguirte, / por tu suave mundo extraño, / y pedirle a Dios que nada / te haga daño”. Ella hubiera querido ir tras él por su nuevo mundo, extraño. Un aire frío me enceró el esófago. Vamos a casa, poeta, murmuré temblando. (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 41)

Orígenes revista de arte y literatura (1944-1956) y el grupo Orígenes.

Poetas, ensayistas, pintores, un músico (Julián Orbón), un sacerdote (Ángel Gaztelú) y un editor, así llamados por Cintio Vitier en su antología *Cincuenta años de poesía cubana* (1952), conformaron el núcleo del grupo Orígenes, el cual no debe confundirse con la revista del mismo nombre. En este sentido los integrantes son grupo, generación, y un “estado de concurrencia”, en palabras de Lezama.

Al cumplir *Diez años en Orígenes* (núm. 35, 1954,65) y en medio de una polémica entre sus fundadores Rodríguez Feo y Lezama Lima, se publicaron los dos números dobles (35 y 36) (Introducción a un sistema poético. [Su] “sistema poético del mundo”). En el ejemplar que edita Lezama encontramos la siguiente nota: “Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Representaréis el *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo”.

Eliseo Diego recuerda con nostalgia la imprenta de Úcar García y Compañía en La Habana Vieja de los años cuarenta y cincuenta del pasado siglo. Fue a través de ella que Lezama trató ambiciosamente de explicar al mundo mediante un complejo sistema poético (*Orígenes*, 1954, número 36).

En *Los poetas de Orígenes*, Jorge Luis Arcos señala la importancia de este grupo, pues “ellos fueron capaces de articular una tradición, una manera de leer y comprender la cultura cubana desde el siglo XIX hasta el presente”, y “lejos de limitaciones y mitificaciones” dejaron un saldo “creador y cognoscitivo”. Y en un nivel muy general, argumenta Arcos, se encuentran dos sub-grupos, el de la “asimilación clásica de la cultura” a la que pertenece Lezama, Baquero, Vitier, García Marruz y Eliseo Diego; y los de “estirpe vanguardista”, en los que incluye a Piñera o García Vega. Esta diversidad siempre discutible es la que conforma la riqueza de la creación de este grupo (9).

En su novela *Esther en alguna parte*, Eliseo Alberto se refiere a “Los poetas de *Orígenes*”. Ahí cita o incluye algunas de sus obras o colaboraciones: José Lezama Lima (*Orígenes*), Virgilio Piñera (*Dos viejos pánicos*, *Electra Garrigó*), Eliseo Diego (*Por los extraños pueblos*) y Fina García Marruz (*Las miradas perdidas*). También incluye a los pintores (*La Flora*) René Portocarrero, José María Mijares, y (*Las dos gitanas tropicales*) de Víctor Manuel. Son alusiones, y presencias, y referencias a una cultura, a una ciudad La Habana. “En esta islita” más verde que las palmas” (Eliseo Alberto, *Esther en alguna parte* 189). No seríamos capaces de comprender la novela de Lichi sin *Esther en alguna parte*, sin estar inmersos en el contexto de la cultura cubana en la que se sitúa el texto ¹.

En *Inventario secreto de La Habana*, Abilio Estévez relata algo sobre las casas de Lezama, Lima y Virgilio, las cuales, al igual que su literatura y sus posturas ante el mundo, eran “radicalmente diferentes”. En la casa de Lezama “se respiraba el aroma propio de

la familia”, y “en la de Virgilio, el tufo de la soledad”. En la casa de este último había dos cuadros valiosos “un Mariano, [y] un Portocarrero”, “vendidos en los momentos de penurias, que eran todos” (225).

Adenda sobre Arroyo Naranjo

El escenario principal de *En las oscuras manos del olvido* [de Eliseo Diego] era Arroyo Naranjo, un pueblo polvoriento de las afueras de La Habana con una iglesia de campanario, tres o cuatro calles pavimentadas, un puente de hierro, un tejár, un cementerio y una docena de fincas de descanso, dispersas en cuatro kilómetros a la redonda...Para llegar en automóvil había que tomar la calzada de Jesús del Monte y seguir por su afluente de asfalto, la Calzada de Bejucal, una vía que se iba estrechando hasta disfumarse en la virginidad del campo (Eliseo Alberto, *La novela de mi padre* 50).

La presente investigación se ha concentrado principalmente en la ciudad de La Habana tal como se describe y presenta en el ensayo de Alejo Carpentier "La ciudad de las columnas" y en la novela *Esther en alguna parte*, de Eliseo Alberto. Sin embargo, considero pertinente agregar una breve información acerca del pueblo de Arroyo Naranjo por la importancia que tiene dentro de la novela estudiada de Eliseo Alberto y en general para su familia de poetas y escritores, como su padre Eliseo Diego, su tía Fina García Marruz, su María Josefina de Diego (Fefé), su hermano Constante Alejandro de Diego (Rapi), y para los integrantes del grupo Orígenes, entre los que se encontraba José Lezama Lima, Agustín Pi y otros.

Arroyo Naranjo fue fundado en 1845, ubicado al centro sur de la Provincia Ciudad de La Habana, por cuya situación se convirtió en un pueblo de tránsito de pasajeros y mercancías entre La Habana y Santiago de las Vegas. En la época republicana su auge se debió a que Arroyo Naranjo era rico en canteras de piedra, y con el crecimiento de la urbe y el pueblo vecino de Jesús del Monte, esta población fue absorbida para pasar a ser parte integrante de San Cristóbal de La Habana. Con la división político-administrativa de 1976, Arroyo Naranjo se disgregó de La Habana para convertirse en municipio de la nueva provincia de Ciudad de la Habana.

Hoy representa el 11% del total del territorio de La Habana, con una extensión territorial de 83Km cuadrados, una población de 209 878 habitantes.

Eliseo Diego no nace en Arroyo Naranjo, pero muy pronto su padre Constante de Diego y González edificará con la ayuda de los trabajadores de su mueblería Casa Borbolla (emporio de objetos de arte, muebles, joyas y antigüedades), la famosa finca Villa Berta, una hermosa extensión de tierra de más de cinco mil metros cuadrados, sembrada de árboles frutales, en la que un niño, hijo único viviría y sufriría de inmensa melancolía. Ahí vivió durante sus primeros nueve años de vida. Y cuando escribe se pregunta acerca del recuerdo de un niño ante la alegría de su padre al ver la culminación "¿de un proyecto que no podía ser más humilde?", refiriéndose a Villa Berta para el poeta "El paraíso de mi infancia tiene un nombre: Arroyo Naranjo, pueblo próximo a La Habana" escribió Eliseo Diego en un ensayo titulado *A través de mi espejo*. En 1929 fue expulsado de ese paraíso, en sus propias palabras, aunque más tarde regresó, "lo cuento como una especie de mayordomía para cuidar el disfrute de mis hijos" (Eliseo Diego, *Poesía y prosa selectas*, 354).

De la quinta de Arroyo Naranjo no se hablará aquí, primero...segundo, porque el más pequeño de mis hijos -¿cómo debe perdonarme él, con sus seis pies de inteligencia y cervantina ironía, esta broma en que mi pueril orgullo insiste!- está escribiendo ya el libro de Arroyo Naranjo; y tercero porque es imposible entrar en cualquiera de los míos sin pasar de algún modo por este sitio. (354)

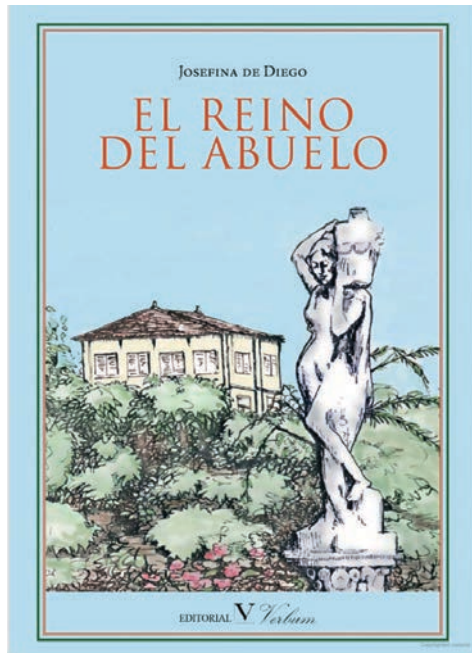
Eliseo Alberto relata que fue Bella García Marruz, su madre, quien convenció al poeta para irse a vivir a Arroyo Naranjo a Villa Berta, con todo y la abuela Berta, así lo relata Lichi en *La novela de mi padre* (76):

Papá pisaba tierra firme. La cicatriz de la niñez quedó definitivamente cerrada después del nacimiento de sus hijos. Al final de su vida, papá comenzó a hablar de su infancia con alegría. Arriesgo una opinión: creo que la estaba confundiendo con la nuestra. ¿O no, Rapi? Dime qué piensas, Fefé-

Después de conocer lo que significó para toda esa familia de escritores, poetas, pintores, músicos e intelectuales de la época, puedo entender lo que fue ese "paraíso", y la pérdida de él en palabras de Eliseo Alberto:

Por razones demasiado tristes de contar, tuvimos que huir, más que mudarnos, para la gran ciudad. Fue inevitable...Dejamos la casa a su suerte...La traicionamos. Sí: la traicionamos. Desde aquella tarde, la última de nuestra infancia, todos, absolutamente todos, hemos cargado con esa culpa enorme. Arroyo quedó atrás. (Eliseo Alberto, Presentación de *El reino del abuelo*).

Y aunque no fue Eliseo Alberto el que escribió el libro sobre Arroyo Naranjo, su novela *Esther en alguna parte* nos conduce a Arroyo Naranjo, a la tierra prometida:



El sitio en que tan bien se está

El sitio donde gustamos las costumbres
las distracciones y demoras de la suerte,
y el sabor breve por más que sea denso,
difícil de cruzarlo como fragancia de madera,
el nocturno café,
bueno para decir esto es la vida,
confúndase la tarde y el gusto,
no pase nada, todo sea
lento y paladeable como espesa noche,
si alguien pregunta díganle
aquí no pasa nada, no es más que la vida,
y usted tendrá la culpa como un lío de trapos
si luego nos dijeran qué se hizo tarde,
qué secreto perdimos que ya no sabe,
que ya no sabe nada.

Eliseo Diego

O R Í G E N E S

AÑO XI

LA HABANA, 1954

NÚM. 35

El Otro Ardor

NO hay que volver. Que la aventura es ésa:
al cielo van el sueño y la saeta
y por el cielo, ángeles y estrellas.

Velas del sino sobre el mar. Destino
de seguir a los vientos en su giro
por bajar con las aguas de los ríos

hasta dar en la vida, de manera
que sin dejar de ser todo se vuelva
como junto a la luz queda la cera.

Y entonces al pisar los altos suelos,
como que ya no pesa el pensamiento,
se como flota, como vuela ardiendo,

como cruje al morir la enredadera
por los vientos de otoño sola y seca
junto al morir del sol que brilla apenas.

Todo este ardor, qué rastro va dejando
de pequeño vibrar, de oscuro paso
por sendero de bosque abandonado.

Y cómo al fin del sueño se apodera
un liviano quehacer—la ligereza
del otro ardor, de la tortura inmensa

de no querer lo que queremos, hasta
que por el arte nos abrasa y alza
y de un tirón nos arrebató el alma.

EUGENIO FLORIT

23 de Marzo de 1954.

Avisos

A Dinorah

LOS TIEMPOS

EL tiempo del Paraíso es el suave gotear del agua, cuando acaba de llover, entre las hojas del plátano.

El tiempo del Infierno es la humedad que encontramos debajo de las grandes piedras, manchando la mañana.

El tiempo del Paraíso es la transparencia del agua.

El tiempo del Infierno es la transparencia del espejo.

El tiempo del Paraíso es el Rey Mago de barro que está en los Nacimientos.

Y el tiempo del Infierno es un Rey de la Baraja.

EL CORO

EL mal tiempo vive allá en la viga oscura, cerca del rumor de la lluvia, su amiga.

¿No has oído la queja y el tumulto de los pinos? Es el mal tiempo que pasa con sus perros livianos, allá en la vuelta del trillo.

A la noche se queda en la laguna, y va contado en voz baja sus famosas hazañas, mientras el coro de las ranas, monótono, lo elogia sin medida.

EL SACO

¿NO ha de venir el buen tiempo, lleno su saco de flores, de escarabajos, de piedras chinas y animosos grillos?

Ha de venir el buen tiempo que mira, con sus vagos ojos azules, la dicha antigua.

El que se enseria de pronto, y pasa la mano sombría por la frente, y susurra unas palabras sin sentido, que entristecen.

El buen tiempo, con su saco de asombros, de prodigios.

EL RELOJ DE CAMPANILLAS

JUNTO a la verja del cementerio está el demonio, de pluma escarlata y capa oscura.

Salta de pronto el demonio, porque ha oído reír al viejecillo de los sauces.

En el hueco del sauce está el viejecillo, haciendo volar y tomando otra vez su reloj de campanillas.

“Yo tengo una cosa”, raspa el viejecillo, “yo tengo una cosa”.

Y el demonio aprieta convulso su capa, y huye.

EL LUNES

VIENE afilado el lunes, y trae su cachiporra.

¿A dónde va el lunes con su cachiporra, negro un costado, el otro rojo?

A tumbarte la puerta va el lunes, a tumbarte la puerta.

AVISOS

NO es prudente confundir el reflejo de la luna con el útil bastoncillo del tiempo.

Fácil es confundir el chapaleo del agua con la murmuración de la rota boca del tiempo.

No es prudente confundir el crepúsculo con la buena voluntad del tiempo.

Fácil es confundir una constelación con la antigua, angustiada botonadura del tiempo.

No es prudente confundir las ráfagas con los tumbos que da el ciego, vacilante, anciano corazón del tiempo.

LA TELA DE ARAÑA

NO para las ágiles moscas, no para las audaces libélulas teje la araña su tela.

No para el sol, no para la penumbra suavísima.

No para el polvo teje la araña su tela.

Sino para aquel que pasa y no lo vemos, sino para aquel que pasa, y no lo vemos.

ELISEO DIEGO

Visitaciones

1

CUANDO el tiempo ya es ido, uno retorna
como a la casa de la infancia, a algunos
días, rostros, sucesos que supieron
recorrer el camino de nuestro corazón.
Vuelven de nuevo los cansados pasos
cada vez más sencillos y más lentos,
al mismo día, el mismo amigo, el mismo
viejo sol. Y queremos contar la maravilla
ciega para los otros, a nuestros ojos clara,
en donde la memoria ha detenido
como un pintor, un gesto de la mano,
una sonrisa, un modo breve de saludar.
Pues poco a poco el mundo se vuelve impenetrable,
los ojos no comprenden, la mano ya no toca
el alimento innombrable, lo real.

2

UNO vuelve a subir las escaleras
de su casa perdida (ya no llevan
a ningún sitio), alguien nos llama
con una voz querida, familiar.
Pero ya no hace falta contestarle.
La voz sola nos llama, suficiente,
cual si nada pudiera hacerle daño,
en el pasillo inmenso. Una lluvia
que no puede mojarnos, no se cansa
de rodear un día preferido.
Uno toca la puerta de la casa
que le fué deparada a nuestras manos
mortales, como un tímido consuelo.

3

EL que solía visitarnos, el que era
 de todos más amado, suave vuelve
 a la sala sencilla, cada día
 más real y más leve, ya de humo.
 ¿Cuándo tocó la puerta? No podemos
 recordarlo. ¡Estaba allí, estaba!
 Y no se irá jamás ni puede irse.
 No nos trae la memoria las palabras
 del adiós. Sólo podrá volverse
 por la puerta de un ruido, de un llamado
 de ese mundo que borra, ignora y vence.

4

¿QUÉ caprichosa y exquisita mano
 trazó, eligió ese gesto perdurable,
 lo sacó de su nada, como un dios,
 para alumbrar por siempre otra alegría?
 ¿Participabas tú del dar eterno,
 que dejaste la mano humilde llena
 del tesoro? En su feliz descuido
 adolescente ¿extendiste el óleo?
 ¿Qué misterio fué el tuyo, instante puro,
 silencioso elegido de los días?
 Pues ellos van tornándose borrosos
 y tú te quedas como estrella fija
 con potencia mayor de eternidad

5

Y cuando el tiempo torna impuro un rostro,
 una vida que amamos en su hora
 cierta de dar, por siempre más reales

que su verdad presente, lo veremos
cuando lo rodeaba aquella lumbre,
cuando el tiempo era apenas un fragmento
de un cuerpo más espléndido, invisible.
Todo hombre es el guardián de algo perdido.
Algo que sólo él sabe, sólo ha visto.
Y ese enterrado mundo, ese misterio
de nuestra juventud, lo defendemos
como una fantástica esperanza.

6

¡Y lo real es lo que aún no ha sido!
Toda apariencia es una misteriosa
Aparición. En la rama de otoño
no acaba el fruto sino en la velada
promesa de ser siempre que su intacta
forma ofreció un momento a nuestra dicha.
Pues toda plenitud es la promesa
espléndida de la muerte, y la visitación
del ángel en el rostro del más joven
que todos sabíamos que se iría antes
porque escogía el Deseo su sonrisa nocturna.

7

*"¿No sentías que ardía tu corazón
cuando nos hablaba de las Escrituras?"*
(Los Peregrinos de Emmaus)

HUÉSPED me fué palabra misteriosa.
Huésped es el que viene de muy lejos,
de algún pueblo que nunca habremos visto.
Huésped es el que viene por la noche,
toca la aldaba de la puerta y todo
el umbral resplandece como nieve.

Huésped es quien se sienta a nuestra mesa
sólo por una noche, y no se acierta
sino ya a oír lo que su boca dijo.
Huésped es el que alegra con su rostro,
y alumbra con sus manos nuestro pan
y no logramos recordar su nombre,
Huésped es el que ha de partir, al alba.

8

A aquel vago delirio de la sala
traías el portal azul del pueblo
de tu niñez, en tu silencio abríase
una lejana cena misteriosa.
Cayó el espeso velo de los ojos
y al que aguardó toda la noche abrimos.
Partía el pan con un manto de nieve.
Con las espaldas del pastor huiste,
cuando volviste el rostro era la noche,
todo había cambiado y sin embargo
en la granja dormían tranquilas las ovejas.

9

"There is a wind where the rose was"

WALTER DE LA MARE

¡Oh, vosotras, lámparas del otoño,
más fragante que todos los estíos!
¿Por qué ha de ser aquél que devenimos
con el tiempo, más real, menos efímero,
que aquél que fuimos a tus luces pálidas?
¿Por qué el polvo desierto, la agonía
junto a las armas bellas, quedan sólo
del resplandor de la victoria? Lejano

es todo vencimiento. En otro espacio
sucede, más allá del moribundo
rostro que hunde la gloria y deja ciego
junto al viento que lleva las banderas
espléndidas que huyen. Fiera es toda victoria.

10

*"Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba."*

CÓMO ha cambiado el tiempo aquella fija
mirada inteligente que una extraña
ternura, como un sol, desdibujaba!
La música de lo posible rodeaba tu rostro,
como un ladrón el tiempo llevó sólo el despojo,
en nuestra fiel ternura te cumplías
como en lo ardido el fuego, y no en la lívida
ceniza, acaba. Y donde ven los otros
la arruga del escarnio, te tocamos
el traje adolescente, casi nieve
infantil a la mano, pues que sólo
nuestro fué el privilegio de mirarte
con el rostro de tu resurrección.

11

*"Since I have walk'd with you through
sbady lanes..."*

KEATS

¿QUIÉN no conoce ese sendero en sombras,
ese continuo hablar, interrumpiéndose,
el uno al otro amigo, en el gozoso
diálogo hasta la puerta de la casa,
servida ya la cena? ¿Quién no escucha

19

las nocturnas pisadas en la acera
tornarse más opacas al cruzar por la yerba
que nos trae al amigo, al bien llegado?
¿A quién, ya tarde, no le cuesta mucho
despedirse y murmura generosos deseos,
inexplicables dichas, bajo los fríos astros?

12

"...qui lactificat juventutem meam..."

¡SÓLO vosotras, bestias, claros árboles,
podéis seguir! Más eterno es el hombre.
Salvaje privilegio de la muerte,
heredad sólo nuestra, mientras derrama el astro
su luz sobreviviente sobre ese rostro altivo
de ser fugaz, junto a los ciclos fijos,
y ese verdor, eterno! Se fué yendo
la gloria de los rostros más amados,
y tornamos, como ola ciega, al tiempo
del cuerpo incorruptible que esperaste
y no pudimos retener, llorando
en la perdida lámpara, las voces,
lo que encuentro creemos y es partida.
Oh lo real, el mundo en el misterio
de nuestra juventud que nos aguarda!
Nos ha sido prometida su alegría.
Nos ha sido prometido su retorno.
Eres lo que retorna, oh siempre lo supimos.
Pero no como ahora, amigo mío.

FINA GARCÍA MARRUZ

En la revista Poesía Española, que publica el poeta José García Nieto, se insertó, sobre Analecta del reloj, la siguiente nota, en su número de septiembre de 1953.

"José Lezama Lima, una de las mayores autoridades con que cuenta la poesía hispanoamericana de hoy, ha escrito un libro de singular y difícil encanto. Sólo una personalidad tan acusada como la de Lezama Lima podía llevar a cabo este trabajo: el de pasar y repasar por temas y por nombres de la poesía de todos los tiempos—sobre los que tanto se ha dicho y escrito—dando una nueva y original perspectiva de cada uno. El, que ha sabido hacerse "centro vital" de la poesía contemporánea cubana, como ha reconocido Cintio Vitier en la nota que dedica al poeta en *Cincuenta años de poesía cubana*, él, animador de revistas, fundador de tantas empresas, entre ellas, la última importantísima de los cuadernos ORÍGENES, una de las publicaciones de más tono e importancia entre las editadas en lengua española, ha recogido ahora en este libro sus más cordiales y profundos ensayos, sus más delicadas y dedicadas preferencias. Escrito el libro con pasión y feracidad de poema, tienen estos ensayos la virtud de arrastrar al lector a través de una prosa riquísima y encendida, a través de una continua y casi alucinante llamarada. A la serenidad ha conquistado la pasión, y los poetas más que estudiados son sometidos de nuevo a una nueva clase de poesía, la que el autor ha inventado para establecer diálogo con ellos. Así José Lezama ha conseguido en este libro esa cosa tan difícil para el escritor plural, no traicionarse al cambiar de género, mantenerse en olor de poesía teniendo entre sus manos la labor difícilísima y siempre marginal de la crítica.

Analecta del reloj es el recuento de un viaje por "toda" la poesía, porque efectivamente toda la poesía de un hombre es la que se queda clavada y amada en el módulo de sus elecciones. Góngora, Garcilaso, Quevedo, Valery, Juan Ramón, Casal, Mallarmé. Sí, acaso en tan pocos nombres, toda la poesía porque esa baraja tan emocionadamente espigada sirve para que Lezama nos haga entrar por sólo unas cuantas puertas en su visión fabulosa y tremante de lo que ha visto y entrevisto del eterno acontecer de la poético.

Libro para leer "con despacio"—como dice nuestra copla que hay que hacer ciertas faenas del campo—con toda la brida que podamos ponerle a esta prosa de un galopar incontenible. Ya lo dice Juan Ramón Jiménez en la nota que precede a su "coloquio" con el autor, del que damos un fragmento en otra parte de este número: "las opiniones que J. L. L. me obliga a escribir con su pletórica pluma"... En efecto, abundante, pero no excesivo es el autor en su obra, porque todo el exceso de que pudiera tildarle un lector de primera mano se volvería muy pronto necesario alrededor, creadísima materia para dejar en un mejor punto de luz el secreto de cada cuestión.

José Lezama Lima ha indagado poéticamente en la poesía. Contra tantos observadores turísticos, él ha sabido hacerse oficiante y ha penetrado con todo compromiso y responsabilidad en el misterio. El sabe mejor que nadie a qué fracaso está condenado el que tal hace, pero sabe también que si alguien se salva de tan peligroso y adánico menester, será el que vaya hacia el enigma con esa fe y con esa vocación.

Diez Años en *Orígenes*. Advertencia

Diez años de existencia, mostrando el respeto a cada estación, en soterada raíz y fruto visible, son una buena medida de lo cubano. Andamos siempre bordeando ese contorno temporal y, o bien se toca insuficiente, o se rebasa en estéril sobrevivencia. Quisiéramos mantenernos en el fiel que marcó su nacimiento, su indeclinable fatalidad, su alegre necesidad. Sin tocar insuficiencia o sobreañadido. Haciendo en su primera lograda unidad, diez años en su desarrollo y la extraña, misteriosa unidad de su forma poética, la misma esforzada concurrencia que fué necesaria para sus orígenes. Fué un pequeño nacimiento, que llegó a diseñar sus deseos en la dignidad de una forma, sus propias indecisiones en un ahondamiento de lo primigenio y caótico. Lejos de haber anclado en seducciones y facilidades, arribamos a los diez años de su existencia, y es el único festival que nos ha parecido digno de su cumplimiento, enfrentándonos con nuevas dificultades nacientes y otras que se esbozan con ondulante y rajado capricho demoníaco.

Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia. La indiferencia nos fué muy útil, con la admiración no sabríamos qué hacer. A todos nos confundiría, pues nada más nocivo que una admiración viciada de raíz. Estáis incapacitados vitalmente para admirar. Representáis el *nihil admirari*, escudo de las más viejas decadencias. Habéis hecho la casa con material deleznable, plomada para el simio y piedra de infiernillo. Y si se pasean enloquecidos dentro de sus muros, ya no podrán admirar al perro que les roza moviendo su cola incomprensible.

Al cumplimentar esos primeros diez años de ORÍGENES, podemos ofrecer el primer método para operar en nuestra circunstancia: el rasguño en la piedra. Pero en esa hendidura podrá deslizarse, tal vez, el soplo

del Espíritu, ordenando el posible nacimiento de una nueva modulación. Después, otra vez el silencio.

ADVERTENCIA

Por su propia decisión, y con carácter irrevocable, el señor José Rodríguez Feo ha dejado de pertenecer a la revista ORÍGENES. El motivo alegado era su inconformidad con la publicación del artículo del señor Juan Ramón Jiménez, insertado en el número anterior. Reunidos con el señor José Lezama Lima, en su carácter de editor director, los señores Angel Gaztelu, Fina García Marruz, Cintio Vitier, Eliseo Diego, Julián Orbón, Octavio Smith, Lorenzo García Vega, pareciéndoles correctísima la publicación del texto de Juan Ramón Jiménez, ya que se trataba de una figura histórica, por muchos motivos respetable, y en extremo responsable en sus opiniones, estando, desde luego, las personas aludidas en libertad de contestar, si lo tenían a bien, desde las mismas páginas de ORÍGENES. Eso era lo correcto y eso fué lo que se hizo. Lamentando la decisión del señor José Rodríguez Feo, nos vemos obligados a cumplimentarla, al mismo tiempo que ORÍGENES continúa su marcha y su destino.

