

# SOBRE ALGUNOS MOTIVOS EN CARPENTIER

## Resumen

*Una de las obsesiones literarias de Alejo Carpentier fue representar la ciudad de La Habana en sus obras, construcción que inaugura en su texto seminal Los pasos perdidos (1953) y se extiende a través de toda su obra. Si bien esa mirada, desde una nueva óptica (después del exilio), recoge otras geografías, siempre hay unas constantes de la representación que nos llaman atención. Éstas son las siguientes: (1) ciudad de las columnas, (2) visión desde la perspectiva transculturada de la exterioridad, (3) acoso al centro de la ciudad de la modernidad anterior a la década del 1950 (4) elaboración de los temas típicos de la Modernidad literaria y, por último, (5) la conjunción música-arquitectura, que marcarán las coordenadas estructurales de tiempo y espacio.*

Palabras clave: *Alejo Carpentier, representación, Los pasos perdidos, Concierto barroco, La ciudad de las columnas.*

## Abstract

*Upon his return to Havana, Alejo Carpentier undertakes the task of founding the literary city, which he will elaborate in all of his narrative work, starting from his seminal novel, Los pasos perdidos (1953), as well as in his essays, particularly in La ciudad de las columnas (1970). He accomplishes this task through a series of elements: (1) city of columns, which characterize Havana both as a unifying and diverse element; (2) vision from the outside; (3) search of a sacred center, not only of the city as artifact, but also of Havana as the geographical center of the Caribbean; (4) development of the themes associated with literary Modernity, and (5) the conjunction of music and architecture, which define time and space.*

Keywords: *Alejo Carpentier, representation, Los pasos perdidos, Concierto barroco, La ciudad de las columnas.*

*Fundar una ciudad.*

*Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser  
Fundador de una Ciudad.*

*-Alejo Carpentier, Los pasos perdidos*

Tras el exilio de Alejo Carpentier en París, entre los años 1928 y 1939, su regreso a La Habana inaugura una nueva mirada a “las cosas propias”, “con ojos nuevos”, aunque, como viajero, “con más de un punto de comparación y

referencia”, según afirma el propio novelista en su crónica “La Habana vista por un turista cubano”, publicada en la revista *Carteles*:

Once años de ausencia confieren, indiscutiblemente al regresar a la patria un alma de turista a quien ha estado alejada de ella durante tanto tiempo... Se sitúa uno ante *las cosas propias* —ante aquellas que sirvieron de marco a la infancia y de complemento a los sueños de adolescencia— con *ojos nuevos* y espíritu libre de prejuicios. Además, los azares de andanzas por otras tierras suelen traer a la mente *más de un punto de comparación y referencia*... Y, hostigado por una curiosidad nueva, el observador en casa propia se siente impelido a revisar valores, a rejuvenecer sus nociones, a visitar minuciosamente el barrio que antaño se le antojaba desprovisto de interés, a explorar la calle que no recorrió nunca...<sup>1</sup>

A su regreso de Europa, Carpentier se establece en La Habana, entre 1939 y 1945, estadía interrumpida por sus viajes tanto a Haití como a México y, en la década del 1940, a Caracas y la selva venezolana (1947-1948). A partir de este segundo ciclo narrativo, durante el cual, según Federico Acevedo, cristalizan formas narrativas inexistentes en la primera novelística [la aspiración a la transformación de la realidad, la concepción esencialista del hombre, la historia repetitiva o circular, el relato histórico, el estilo barroco y la estructura del tiempo reversible o recurrente],<sup>2</sup> Carpentier se propone fundar literariamente la ciudad de La Habana, inscrita en el contexto de la modernidad. Esta empresa tiene como coyuntura decisiva la novela *Los pasos perdidos*, obra que marca tanto la madurez del novelista como un nuevo rumbo, que señala en su “Problemática de la actual novela latinoamericana”:

Pues bien: al cabo de veinte años de investigaciones acerca de las realidades sincréticas de Cuba, me di cuenta de que todo lo hondo, lo verdadero, lo universal, del mundo que había pretendido pintar en mi novela había permanecido fuera del alcance de mi observación. [...] En cuanto a mí, creo que ciertas realidades americanas, por no haber sido explotadas literariamente, por no haber sido nombradas, exigen un largo, vasto, paciente, proceso de observación. Y que 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.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Alejo Carpentier, “La Habana vista por un turista cubano”, *Obras Completas 14: Conferencias*, México: Siglo Veintiuno Editores, 1991; pp. 243-244. El subrayado es nuestro. Carpentier colaboró con esta revista entre 1923 y 1940.

<sup>2</sup> Federico Acevedo, “Estructura temporal e historia en la obra de Carpentier”, *Sin Nombre* XII. 2 (1982): 39.

<sup>3</sup> Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Obras completas 13: Ensayos*, México: Siglo XXI Editores, 1990; p. 18.



A estos efectos, Roberto Segre comenta:

La Arcadia, dominante hasta el siglo XVIII desde la antigua Grecia, entra en crisis con el proceso de urbanización que genera la Revolución Industrial e impone la primacía de la relación hombre-entorno urbano sobre el vínculo tradicional hombre-naturaleza.<sup>4</sup>

La ciudad se irá elaborando en toda su narrativa, a partir del texto seminal *Los pasos perdidos* (1953): *El acoso* (1956), *Guerra del tiempo* (1958), *El siglo de las luces* (1962), *El recurso del método* y *Concierto barroco* (ambos de 1974), y *La consagración de la primavera* (1978), que concluye con la victoria de la Revolución Cubana sobre la invasión a Playa Girón en el 1961, así como en su ensayística, particularmente el ensayo fotográfico *La ciudad de las columnas* (1970). Si bien esta ciudad va evolucionando, hay una serie de constantes en su representación, que enumero a continuación: (1) ciudad de las columnas, lo que le confiere su singular fisonomía, una y múltiple; (2) visión desde la perspectiva transculturada de la exterioridad, según Emma Álvarez-Tabío,<sup>5</sup> que alterna entre la calle y la azotea;<sup>6</sup> (3) acoso al centro de la ciudad de la Modernidad anterior a la década del 1950, que privilegia como sagrado, fundacional (que es también el acoso verbal barroco al objeto que se pretende nombrar); inclusive, no se trata tan sólo de la búsqueda del centro simbólico de la ciudad policéntrica que es La Habana desde el laberinto de calles o azoteas, sino también —ampliando el marco— de la búsqueda de La Habana como centro geográfico del Caribe, desde los muelles o el Malecón, que

<sup>4</sup> Roberto Segre, "La dimensión ambiental en lo real maravilloso de Alejo Carpentier," en: *Lectura crítica del entorno cubano*, La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989, p. 376. Con Carpentier, La Habana deja de ser paisaje para convertirse en texto, según Emma Álvarez-Tabío, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Editorial Casiopea, 2000; p. 345.

<sup>5</sup> Emma Álvarez-Tabío, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000; p. 158.

<sup>6</sup> Para un análisis de la perspectiva del peatón desde la calle y del situado en una azotea o mirador, véase Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984, particularmente el capítulo titulado "Walking in the City". Partiendo de la vista de Manhattan desde el 110° piso del World Trade Center, De Certeau establece un contraste entre la visión panóptica —la totalización imaginaria de la ciudad que habría poseído Ícaro, o que estaría implícita en los discursos utópicos y urbanísticos acerca de la ciudad— y la ceguera y opacidad que caracterizan la visión del peatón que "escribe", mediante sus prácticas y usos del espacio, en el texto urbano: "A migrational, or metaphorical, city thus slips into the clear text of the planned and readable city". De Certeau 93. Otras nociones fundamentales en la concepción carpenteriana de la ciudad se refieren, en primer lugar, a la oposición centro-bordes, que posee connotaciones simbólicas. En efecto, toda ciudad, toda habitación se encuentran en el "centro del universo", y por ello la construcción sólo fue posible mediante la abolición del espacio y del tiempo profanos y la instauración del espacio y del tiempo sagrados. El espacio sagrado se concibe como construido en el centro del mundo: "Según numerosas tradiciones, la creación del mundo empezó en un centro, por esta razón la construcción de la ciudad debe desarrollarse también alrededor de un centro". Cf. Mírcea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 1981) 334, y también Carl G. Jung, *Símbolos de transformación*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1962. La otra oposición fundamental es la de Este-Oeste, que se refiere a los mitos solares de nacimiento y muerte.

Carpentier emprende desde su condición de viajero, o turista —o exiliado—, a la que Federico Acevedo ha aludido al hablar de su “viaje de circunvalación”. (4) Carpentier elabora, además, los temas típicos de la Modernidad literaria —la alegoría de las ruinas; la soledad del hombre, casi siempre forastero, en la gran ciudad, que configura un laberinto difícilmente legible, espiral también barroco; la relación problemática con la naturaleza, que amenaza siempre con reabsorber lo edificado— y, por último, (5) la conjunción música-arquitectura, que marcarán las coordenadas estructurales de tiempo y espacio.

En el gesto de fundación de la ciudad deben destacarse dos hechos: la mirada de lo propio con ojos nuevos y los puntos de comparación y referencia, que no pueden ser, estéticamente, sino europeos, particularmente franceses: a la visión del que regresa debemos sumarle la visión que de la ciudad de París han elaborado literariamente los surrealistas a partir de Baudelaire, pero cuyos antecedentes más importantes se remontan a Víctor Hugo. Debe destacarse también la mirada de viajero, turista o exiliado, que marca esta construcción de la ciudad.

Respecto de esta mirada a la ciudad, Roberto González Echevarría afirma que la novelística carpenteriana de los cuarenta está marcada por la problemática del regreso:

Returning has turned into a rereading of his own memory and of the America that he had conjured in Paris through Surrealism and the many hours of study devoted to texts of and about the New World. The double vision of *The Return*, the sign of the permanent traveler, is the point of departure for Carpentier's mature work, which was to begin in the forties.<sup>7</sup>

Este gesto de fundación supone la superación de La Habana costumbrista de Villaverde. Así, Carpentier se inscribe en la tradición y en el canon, puesto que continúa la línea romántica en cierto modo,<sup>8</sup> al mismo tiempo que propone una ruptura, sobre todo en el sentido estético. Klaus Müller-Bergh afirma que la obra de Carpentier constituye el producto de una tensión entre el impulso hacia lo intuitivo y el anhelo culto de transformar sus experiencias —el descubrimiento de nuevos aspectos de la realidad— mediante una técnica razonada, cuyo origen está, paradójicamente, en el surrealismo.<sup>9</sup> Es sabido, no obstante,

<sup>7</sup> Roberto González Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home*, Ítaca y Londres, Cornell University Press, 1977; p. 96.

<sup>8</sup> Federico Acevedo señala que el héroe carpenteriano busca “épocas históricas en las que la existencia humana parecía participar de lo sagrado”, en un mundo en el que “han desaparecido toda significación inmanente o trascendente”, es decir, nostalgia de un orden anterior. Cf. Federico Acevedo, “Estructura temporal e historia en la obra de Carpentier” 47.

<sup>9</sup> Klaus Müller-Bergh, “Corrientes vanguardistas y surrealismo en la obra de Alejo Carpentier”, *Asedios a Carpentier: once ensayos críticos sobre el novelista cubano*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972. Müller-Bergh destaca el hecho de que Carpentier colaboró (entre 1924 y 1933) con las revistas *Social* —cuyo público era la alta burguesía cubana— y *Carteles* (1923-1940), de alcance



que Carpentier se propuso superarlo, tanto mediante sus hipótesis de “lo real maravilloso” o “el ángel de las maracas” para narrar lo americano como por el estilo barroco que cultivó.

Lisandro Otero comenta, a estos efectos, que la dificultad de la empresa estriba en la ausencia de una tradición literaria,<sup>10</sup> aunque se pueden citar varios antecedentes importantes. Para Marie-Hélène Mottarella y Colette Lamore, la tarea que le asigna Carpentier al novelista entraña una doble dificultad: debe revelar la ciudad —con sus realidades preexistentes y subyacentes— al mismo tiempo que fija su imagen —como la de ciertas ciudades europeas: Venecia, Roma, París, Toledo— en la memoria, de manera que evoque ciertas connotaciones determinadas; es decir, que funda su mito. Por una parte, el escritor debe explicitar un significado a partir de un significante y, por otra, debe efectuar una reducción: la articulación entre ambas operaciones se hará posible mediante el estilo que, de este modo, deberá tender al mismo tiempo a lo esencial y a lo circunstancial. El barroco da la primacía al ornamento<sup>11</sup> sobre la estructura, pero ésta es, a su vez, espiral, vertiginosa y dinámica, por lo cual se alcanza la unidad.<sup>12</sup> Las autoras concluyen: “Carpentier a fondé sa ville: La Havana

---

más popular, no solamente en Cuba, sino también durante su residencia en París, y descubre en esos artículos influencias definitivas del surrealismo.

<sup>10</sup> Lisandro Otero, “Otras opiniones”, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Edición de Salvador Arias, La Habana: Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas, 1977; p. 521. Uno de los antecedentes importantes, opacado por su contemporáneo Cirilo Villaverde, es Ramón Meza, autor de *Mi tío el empleado* (1887) que, a su muerte, dejó inédito un ambicioso estudio: *La ciudad de La Habana: sus barrios, plazas, casas, monumentos, fiestas, tradiciones, emblemas, etcétera*. Otros novelistas de comienzos de la seudorrepública, como Miguel de Carrión y Carlos Loveira, así como la promoción de cuentistas del 1940, abonaron también a la narrativa urbana. Tampoco deben olvidarse autores tan importantes, aunque de visiones relativamente disímiles de la ciudad que propone Carpentier, acaso por inscribirse en distintas marginalidades, como José Lezama Lima, que aspira a la “sobrenaturalidad”, a la polis (Atenas, Weimar) o a la “ciudad tibetana”, poética —desde la perspectiva de la interioridad—, y Virgilio Piñera, que la dialogiza y disloca en gran medida.

<sup>11</sup> Lo que se propone entonces es la primacía del significante como generador: algo funciona como significante hasta en el significado mismo. El juego formal —las leyes combinatorias, desprovistas en sí mismas de sentido— de la cadena significante rige el sentido: en sus combinaciones, el significante determina la génesis del significado. Es decir, al idealismo de un sentido ‘anterior’ se opone el materialismo de un juego del significante que produce los efectos de sentido, según lo plantean Ducrot y Todorov: “[...] por haber destruido el signo, este conjunto ya no marca sino una repartición contingente de la significancia infinita, destinada a deshacerse y a deslizarse; en este sentido, la unidad textual podría designarse con más exactitud como ‘diferencial significante’, [...] que, sobre todo, lejos “de enunciar algo sobre un objeto” (proposición predicativa) se construyen sobre una matriz de modificación nominal (mucho más que verbal) donde nada se actualiza sobre nada, donde la significancia, “en la germinación siempre reactivada de sus diferencias”, [...] sólo permite ver la génesis sin límites de la significación misma: “escena de la significación donde lo que se cumple todavía no existe porque siempre está en proceso de existir”. (Ducrot y Todorov 399-400.)

<sup>12</sup> Marie-Hélène Mottarella y Colette Lamore, “La ville selon Carpentier: révélation et lecture”, *Hommage à Alejo Carpentier. 80e anniversaire*. Edición de Jean Lamore (Institut d’Études Ibériques & Ibéro-américaines, Université de Bordeaux III. Burdeos: Presses Universitaires de Bordeaux, 1985) 148.

est née; ville mythique comme tous les villes entrées en littérature, et dont le seul nom suffit à faire lever des images”.<sup>13</sup>

Ciertos motivos fundamentales de la lectura de *La Habana* de Carpentier se pueden extraer de las obras narrativas del autor, de algunas influencias de esta época, reconocidas por él mismo —como Giambattista Vico y Oswald Spengler—, o de afirmaciones suyas en entrevistas y ensayos. Refiriéndose a *El acoso*, por ejemplo, éste dice: “[...] 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*”.<sup>14</sup> Por otra parte, resulta significativo el hecho de que Carpentier solía escribir varias novelas simultáneamente, como afirmó en una ocasión: “*El acoso*, *Los pasos perdidos*, y ‘El camino de Santiago’ se escribieron al unísono: me servían de descanso simultáneo. (*El acoso* fue escrito en diez días.)”.<sup>15</sup>

Entre los escritores que inauguran la imagen de La Habana en la literatura, son importantes, en primer lugar, los viajeros, como la Condesa de Merlín (María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo) y Alejandro Humboldt. Desde esta perspectiva miran también los grabadores del siglo XVIII, que se situaban en el mar para representar la ciudad, así como los muchos exiliados del siglo XIX, entre ellos, José María Heredia, Cirilo Villaverde, José Martí y Julián del Casal. El recorrido de Enrique a su llegada a La Habana en *La consagración de la primavera*, a partir de su desembarco, tiene mucho de esta mirada escenográfica, desde el mar, es decir, desde la perspectiva de la exterioridad típica de Carpentier:

Y en el vasto escenario de La Habana entramos ella y yo una mañana [...] Y fue mi deslumbramiento ante una ciudad re-descubierta, vista con ojos nuevos, con mirada capaz, ahora, de establecer nuevas escalas de valores, de comparar, sopesar, desentrañar —alcanzar el hondón de las cosas. Hijo pródigo, paseaba pues por *mis* calles (¡jamás una calle de París me había dado la impresión de ser *mía!*...), hallándome a mí mismo tras de largo extravío —nuevo yo que ahora renaciera/naciera en lo circundante y percibido. (169-170)

El protagonista continúa su recorrido inaugural

<sup>13</sup> *Ibíd.*; p. 154.

<sup>14</sup> Alejo Carpentier, “Sobre su novelística”, *Obras completas 14: Conferencias*. México, Siglo XXI Editores, 1991; p. 131. El autor se refiere a *La ciudad de las columnas*.

<sup>15</sup> “Habla Alejo Carpentier”, *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier* 23. Por otra parte, González Echevarría sugiere que *El acoso* es una especie de postscriptum a *Los pasos perdidos*: el futuro de esa novela. Cf. *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* 191. Ariel Dorfman también considera que “[...] *El acoso* (1956) parte de las conclusiones de *Los pasos perdidos* [...]”. Ariel Dorfman, “El sentido de la historia en la obra de Alejo Carpentier”, *Imaginación y violencia en América*. ([Chile]: Editorial Universitaria, S.A., [1968]) 108.



[...] andando, andando siempre (no me cansaba de andar por mi ciudad, con derecho de propiedad sobre cuanto en ella veía), [...], llegaba al barrio de Cristina, herrumbrosa capital de la chatarra [...] Y, tras de inacabables periplos que nos devolvían al centro de la ciudad, bajando por la Calzada de la Reina [...] al bajar por el Prado [...] olvidábamos *el teatro de piedra y artefacto* para asomarnos al portentoso *Teatro del Mar* [...]. (173)

y concluye que se siente “como visitante que en un vasto *museo* transita de cuadro a cuadro [...]” (170).<sup>16</sup> Este recorrido en la parte de la ciudad llamada Habana centro o nueva, originalmente Extramuros,<sup>17</sup> coincide, a grandes rasgos, con el centro afectivo y simbólico de Carpentier, que fue el funcionalmente predominante entre 1930 y 1950. La impresión de Vera (pareja de Enrique) de la ciudad —una vez instalados en ella, a su regreso de Europa— es aún más significativa para su propuesta estética:<sup>18</sup>

[...] la ciudad entera me venía al encuentro, neta y sin misterios, definida en sus contornos, bien dibujada en sus perfiles, y cuando iba yo, conduciendo 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 [...]. (314)

La ciudad se propone como un cuadro cubista. Esto denota un procedimiento mediante el cual se presentan simultáneamente todos sus aspectos, tal y como la veía el ojo del habitante de la gran ciudad, inmerso en el tumulto, es decir, sin la capacidad de una visión panóptica, y mediante la metonimia, o contigüidad, recurso fundamental de la construcción novelesca. El crítico cubano José Antonio Portuondo afirma: “Desde Caracas, Carpentier sintetiza su visión barroca de una Habana que tiene toda la esplendidez colorista y sensual

<sup>16</sup> Cf. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Barcelona: Ediciones Península, 1969, y *II*, 1976). Para Lefebvre el centro histórico desaparece como tal: hay una descentralización de la ciudad, que persiste, pero en su aspecto espectacular, de museo; los monumentos de la burguesía se convierten en ruinas. El núcleo urbano pasa a ser, así, producto de consumo, y sobrevive gracias a esta doble función: lugar de consumo y consumo de lugar. Para este autor, tanto la ciudad antigua como la que surgió durante el Renacimiento, constituyen, en sí mismas, obra. Así, contrastan con la orientación irreversible al dinero, al cambio, a los productos, que caracteriza a la ciudad moderna.

<sup>17</sup> Para la evolución de la ciudad, que creció hacia las afueras del casco original amurallado, cf. Roberto Segre, Mario Coyula y Joseph L. Scarpaci, *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, England, John Wiley and Sons, 1997.

<sup>18</sup> Vera es una bailarina rusa, que montará la obra de Stravinski (*La consagración de la primavera*) con un cuerpo de baile negro tras el triunfo de la Revolución cubana; Enrique es un arquitecto que ha optado por dedicarse a trabajos de restauración —del patrimonio arquitectónico— antes que ceder al gusto kitsch de la clase dominante, que era la que tenía el poder adquisitivo y, por ende, la que encargaba obras de construcción hasta 1959. A través de estos personajes, se perciben las concepciones de Carpentier tanto sobre el urbanismo y la arquitectura como sobre la música.

de la buena época paisajista de René Portocarrero”;<sup>19</sup> por la preeminencia de sus valores plásticos, no hay que buscar una descripción detallada sino la impresión sintética, la abstracción de la ciudad.

Entre los autores que fundan el mito de La Habana decimonónica, el novelista fundamental es Cirilo Villaverde; el centro funcional de La Habana es, en ese momento, La Habana vieja. Posteriormente, en la década del 1930, anticipando la narrativa urbana del cuarenta, que se alejará definitivamente del costumbrismo mediante la incorporación de elementos característicos de la modernidad urbana, es con Lino Novás Calvo con quien Carpentier sostiene intertextualidades más evidentes. Mientras el acosado de Novás Calvo emprende la fuga hacia La Habana vieja (desde la zona del centro, donde lo persiguen), el de Carpentier busca La Habana centro desde El Vedado. El refugio para el protagonista de “La noche de Ramón Yendía” y el del protagonista de *El acoso* tienen en común el hecho de que son el centro anterior al que predomina durante la época narrada. De este modo, ambos relatos transponen la búsqueda nostálgica de la ciudad que les antecede inmediatamente, tanto en el tiempo como en el espacio.

Si La Habana, ciudad policéntrica, se ha desarrollado a lo largo de un eje este-oeste y siguiendo la línea de ascenso del nivel del mar a todo lo largo del siglo XX (Habana vieja > centro > Vedado), la búsqueda del narrador se traslada en la dirección contraria, a la ciudad inmediatamente anterior, de oeste a este, que se identifica con la ciudad anterior a la modernidad que lo asedia, en la que los valores de uso —lo sagrado, lo originario— predominan sobre los valores de cambio. Concretándolo, Novás Calvo busca La Habana de Villaverde y Carpentier, La Habana de Novás Calvo.

Aunque Carpentier privilegiará este centro desde su fundación de la ciudad literaria, en la última novela en que la trabaja, *La consagración de la primavera*, los protagonistas se instalan en La Habana vieja; más aún, su reencuentro/anagnórisis ocurre en Oriente, en el campo —al que el propio Carpentier confesó, en más de una ocasión, tener un “santo horror”, y de donde a menudo han procedido sus personajes—, cerrando así el círculo originario, y quedándose en los bordes de la ciudad revolucionaria, que nunca llegó a novelar. La epifanía de todo este proceso se puede situar, como afirmé anteriormente, en *Los pasos perdidos*. Desde la titánica ciudad, que describe como “desconcertante arquitectura telúrica”, la “Capital de las Formas: una increíble catedral gótica, de una milla de alto” (228), regresa a la ciudad edificada, en ruinas:

A mi regreso encuentro la ciudad cubierta de ruinas más ruinas que las ruinas tenidas por tales. En todas partes veo columnas enfermas y edificios agonizantes, con los últimos entablamentos clásicos ejecutados en este siglo, y los últimos acantos

<sup>19</sup> José Antonio Portuondo, “El retorno literario de Alejo Carpentier,” *Nuestro Tiempo* V.22 (marzo-abril 1958): [s.p.].



del Renacimiento que acaban de secarse en órdenes que la arquitectura nueva ha abandonado, sin sustituirlos por órdenes nuevos ni por un gran estilo. (326-327)

Esta imagen anticipa muchas variaciones en la narrativa que inaugura *Los pasos perdidos*: la búsqueda del centro anterior a El Vedado, que conserva su estilo, así como la lucha perenne entre la naturaleza y lo edificado:

Unas horas de desorden, de desatención del hombre por lo edificado, habían bastado, en esta ciudad, para que las criaturas del humus, aprovechando la sequía de los caños anteriores, invadieran la plaza sitiada. (84-85)

Carpentier acosa la zona conocida como Habana centro porque la considera anterior al predominio del valor de cambio sobre el valor de uso que ya caracteriza a La Habana de El Vedado y Miramar, terreno en que el hombre se despersonaliza y se distancia de la ciudad, de la obra construida y, por tanto, nombrada. Aparte, los estilos constructivos dominantes en El Vedado adoptan la tipología norteamericana, que el propio Carpentier denominó “fría geometría sin estilo”.

Como la ciudad se define esencialmente por los intereses de la clase dominante —su estructura funcional, sus símbolos, su proyección y programación: modelo y concreción—, en contradicción con la dominada, es imposible interpretarla en términos unitarios, como expresión de una sociedad coherente. El sistema de valores vigentes de esta clase está representado por el repertorio de signos urbanos y elementos codificados, así como por la segregación de clase. En el caso de La Habana de los cincuenta, según Roberto Segre:

La ciudad especulativa, la ciudad valor de cambio, domina sobre la ciudad valor de uso, la ciudad como representación cultural, sistema de signos comunicantes fundados en los valores transmitidos por la clase hegemónica. Éstos quedan reducidos a elementos puntuales que caracterizan las funciones jerarquizadas —el sistema político-administrativo del Estado, el habitat, algunos núcleos de consumo, educación y actividades culturales. El resto de la trama urbana es la ciudad “sin nombre” [...].<sup>20</sup>

En la búsqueda del centro sagrado, sin embargo, el protagonista fracasa, como en *El acoso*; la naturaleza devora lo edificado, como en “Viaje a la semilla;” o “una selva en marcha” avanza sobre la ciudad, como en *El recurso del método*; los personajes están en tránsito, como en “Semejante a la noche”, “El camino de Santiago” y *Concierto barroco*, o la columnata estalla, en el cuadro “Explosión en una catedral” en *El siglo de las luces*. Este escepticismo se manifiesta de varias maneras; en todas se evidencia la desubicación del sujeto —a menudo procedente del campo (Oriente), forastero que no maneja

<sup>20</sup> Roberto Segre, “La Habana siglo XX, de la ciudad burguesa a la ciudad proletaria”, *La ciudad. Concepto y obra*. VI Coloquio de Historia del Arte, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1987, p. 190.

el código urbano— en la ciudad y su progresivo aislamiento, producto de la inautenticidad de las relaciones humanas, que desembocan en traición, aporía o muerte. La ciudad no presenta refugio alguno; sus funciones —eróticas, políticas— están degradadas, motivo que se representa arquitectónicamente mediante el motivo de las ruinas.

Con frecuencia también, el cronotopo —o conjunción de funciones espaciales y temporales— de estas novelas es el de la ruta. Este cronotopo se puede precisar más aún dentro de la tipología que establece Bakhtin, como perteneciente al tipo de la aventura, o de las pruebas (*Prüfungs-roman*), que se inaugura con las novelas “griegas” (cuya parodia, manifestación del siglo XVII, llama novela barroca) e incluye las novelas de viajes, las novelas de caballerías y las bizantinas: en éste, el mundo es extraño, la duración temporal y el espacio geográfico son imprecisos (colapsados en Carpentier), y con frecuencia están regidos por la iniciativa y la lógica del azar (que aquí se relaciona dialécticamente con la contingencia del espacio abierto/exterior de la ciudad), y determinados únicamente por el movimiento físico del personaje. Este tipo de novela culmina con el reencuentro y el reconocimiento, en que se definen finalmente —en su inseparabilidad— espacio y tiempo.

La ruta, en este caso, es a través del país natal, aunque desde una mirada de extrañeza: el personaje, desarraigado, desvinculado de sus antiguos nexos, es un exiliado en su propia tierra.<sup>21</sup> Así, la ruta se estructura como huida y como exilio, como búsqueda de refugio y de comunidad con los hombres, a través de diversas ideologías revolucionarias, de acuerdo con el contexto histórico de cada novela. El cronotopo de la ruta es fundamental en Carpentier: los personajes transitan de un aquí-ahora a un allá-entonces,<sup>22</sup> dentro de un mundo escindido (el Caribe y Europa); entre dos polos de sí mismos (música y arquitectura; arte y revolución), objetivados espacialmente en las novelas. Carlos Santander afirma, a este respecto:

Es un desplazamiento del espíritu humano [...] que se historiza, sin excepciones, a través de un desplazamiento de los personajes a través de un espacio-tiempo

<sup>21</sup> En las novelas, la representación se propone como búsqueda —mediatizada de distintas maneras— de un espacio degradado o perdido, es decir, ausente, que se tematiza mediante los pasos de sus protagonistas: el caminar significa carecer de lugar, según De Certeau (*The Practice of Everyday Life*). Éstos desembocan, a su vez, en un no-lugar, en una especie de exilio —real o metafórico— dentro de la gran ciudad, espacio ahora inhóspito donde el hombre recuerda y aspira a recuperar una existencia anterior, dotada de significación, que ya no es posible.

<sup>22</sup> Para Roberto González Echevarría “[L]a peculiaridad hispanoamericana será entonces ese doblez, esa atopía suspendida entre un aquí y un allá —viaje perpetuo, ruta [...]”. Cf. “Alejo Carpentier”, *Narrativa y crítica de nuestra América*. Edición de Joaquín Roy, Madrid, Castalia, 1978, p. 141. Por su parte, Dorfman alude a la teoría de Volkening según la cual hay en Carpentier una lucha entre la migración de las figuras y la solidez del espacio. Cf. “El sentido de la historia en la obra de Alejo Carpentier”, *Imaginación y violencia en América* 135.



también dual —hasta éticamente dual— ordenado, incluso geográficamente, en zonas opuestas.<sup>23</sup>

La representación de la ciudad de La Habana resulta muy compleja. En su ensayo “Sobre La Habana” (1912-1930), Carpentier habla de “la cantidad de pequeñas ciudades encajonadas dentro de la ciudad mayor”. En su libro *Invencción de La Habana*, Emma Álvarez-Tabío propone al menos nueve versiones de la escritura de la ciudad que ensaya Carpentier, y que enriquecen las opciones posteriores, a saber: “ciudad fortaleza”, “ciudad convento”, “ciudad posada”, “ciudad puerto”, “ciudad monumental”, “ciudad espectáculo”, “ciudad lúdica”, “ciudad maldita” y “ciudad revolucionaria”.<sup>24</sup> Por una parte, Carpentier representa el cuerpo de la ciudad —piedra, edificación—, primordialmente desde una mirada esteticista que condena el asedio de la modernidad —traducido en la deformación del estilo y trasunto de la intervención norteamericana con la cual se ha aliado (endeblemente) la burguesía— a sus espacios más auténticos. Éstos se asocian con el vocabulario barroco y neoclásico de la etapa colonial y la primera etapa republicana, frente al Moderno Internacional de la segunda etapa republicana (hacia la década del 1950), que se impone en la ciudad que crece hacia el oeste robándole su centro urbano. Éste constituye un espacio sagrado, en todo caso afectivo, que remite al concepto clásico de *polis*, de ciudad diseñada a escala humana y en la que la vida del hombre hallaba sentido de ciudadano a través de la participación y la toma pública de conciencia.

Además de la mirada esteticista, hay una mirada nostálgica y alegórica, según la conceptualiza Walter Benjamin.<sup>25</sup> Esta mirada apunta en tres direcciones: la primera se dirige a la nostalgia del orden anterior —rural, patriarcal— de la provincia. La segunda anhela a la ciudad anterior a El Vedado que, aunque asediada y afeada por la modernidad, conserva su “esencia”: La Habana centro. La tercera remite al arquetipo de la ciudad: la polis clásica ateniense, que es la infancia de la humanidad. La alegoría (que es emblemática, fragmentaria y arbitraria frente al ademán totalizador del símbolo) representa el paso de la historia a través de la presencia de las ruinas, los desperdicios y los escombros que se encuentra el habitante de la ciudad en su búsqueda de sentido, que es la búsqueda de la novela: el centro semántico. Se representará —aun en ruinas— la ciudad añorada, el orden anterior —sagrado— a éste que la mantiene sitiada: las ruinas constituyen la prehistoria de la memoria de la ciudad, recuerdo —significante desprovisto ya de significado— de la historia cívica del hombre, en una ciudad que se ha convertido en museo. Este centro

<sup>23</sup> Carlos Santander, “El tiempo maravilloso en la obra de Alejo Carpentier”, *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Edición de Juan Loveluck, Madrid, Taurus, 1976; p.139.

<sup>24</sup> Álvarez-Tabío, *op. cit.* p. 154.

<sup>25</sup> Cf. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

—de la ciudad, de la novela— está vacío. Su sentido —proteico, inasible— ha huido: sólo los significantes permanecen, inoperantes.<sup>26</sup> Este asedio al centro se puede asociar también con la perífrasis y la acumulación barrocas, que cercan el objeto que hay que nombrar, adánicamente.

Para Roberto González Echevarría, esto emblematiza el deseo petrificado, tanto por el significado de la ubicuidad de la piedra —siempre París— como por la nostalgia de la ciudad arquetípica, imagen idealizada —humana, sociopolítica y arquitectónicamente— de La Habana, en todo caso anterior, aunque simultánea —terrorífico aleph— en su calidad de palimpsesto,<sup>27</sup> ante la superposición paulatina, el entretrejo de los nuevos componentes con los preexistentes, que el novelista aspira a escribir, en una especie de arquitecualidad.

En la representación de Carpentier, ocurre un colapso de la imagen unitaria de la ciudad, que se manifiesta formalmente mediante la ausencia de transición (metonimia) entre los espacios narrados, y que significará la ausencia de centro, la simultaneidad espacial y temporal, mediante la técnica cubista, y cito de *El acoso*: “De sombra en sombra alcanzó el término de los árboles, pasando al mundo de las columnas” (84): hay aquí, elípticamente, todo un recorrido.

Este procedimiento —la ausencia de transición formal— es típico de Carpentier, y el efecto que logra es el colapso de la linealidad y la compresión del tiempo: es decir, la ruptura de la linealidad narrativa corresponde a la quiebra espacial. Tanto por esta ausencia de transiciones como por la polifonía de los diversos puntos de vista, o las reminiscencias de los personajes, se puede considerar como errante también el carácter de la narración, ordenada tan sólo por la música que la preside, aunque a menudo con variaciones y fugas; por consideraciones arquitectónicas o por una serie de acontecimientos históricos, también con frecuencia digresivos, que constituyen lo que Carpentier denominó, siguiendo a Jean-Paul Sartre, los contextos.<sup>28</sup>

La Habana centro es lo que originalmente se denominó Extramuros, al oeste de La Habana vieja, casco original de donde irradió la ciudad como un abanico, “web”, o malla radiante, hacia el oeste y el sur. Podría considerarse emblema de la resistencia criolla al dominio español; se caracteriza por la codificación neoclásica, que se identifica con la búsqueda de una identidad cultural nacional a partir del siglo XIX: centro semántico, estructural y afectivo de la visión del mundo caribeño de Carpentier. Esto se puede constatar no sólo en las numerosas

<sup>26</sup> El texto de la ciudad tiene múltiples lecturas, según Roland Barthes. Éste afirma que los significados se convierten en significantes en algún momento de su existencia. Cf. *The Semiotic Challenge*, Berkeley: University of California Press, 1994).

<sup>27</sup> El palimpsesto (del griego *παλιμ*, otra vez; - *ψεστοσ*, borrar) es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior, o una tablilla —usada también en la antigüedad— en la cual se borraba lo escrito para escribir de nuevo: con frecuencia lo viejo continúa siendo perceptible.

<sup>28</sup> Cf. Alejo Carpentier, “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Obras completas 13: Ensayos*.



afirmaciones del autor al respecto, sino —muy particularmente— en el ensayo *La ciudad de las columnas*. En éste, Carpentier emprende la búsqueda de la esencia,<sup>29</sup> de la fisonomía identitaria de La Habana como ciudad.

Entre los elementos distintivos que encuentra, se destaca sobre todo la columna, cuya historia data de los comienzos de la arquitectura misma, y que Segre considera “perno de articulación entre la arquitectura y el urbanismo”.<sup>30</sup> La particularidad del uso de la columna en Cuba, según este autor, consiste en su multiplicación a lo largo de la ciudad, generando la sombra necesaria y, al mismo tiempo, en la variedad de modelos, tipos y tamaños que existen, lo que denota la libertad de interpretaciones a la que ésta ha sido sujeta. En este sentido se puede considerar el elemento esencial de la narrativa de la ciudad: una y diversa al mismo tiempo, la dota de coherencia constructiva y estética a la vez que le confiere un carácter heterógeno, a partir del diálogo que entablan tanto las columnas entre sí —en su diversidad de estilos y ornamentos— como con los peatones cuyos cuerpos, columnas móviles, las transitan. Las columnas poseen además —cuando se usan en galerías y arcadas— la capacidad de oponerse, piedra edificada, a los espacios vacíos —los vanos—, dialéctica que descubrieron y aprovecharon los griegos estética y simbólicamente. Las columnas cohabitan con el hombre: son árboles sagrados; cuerpos humanos estilizados que acompañan al peatón en su recorrido; son la palabra de la ciudad que se define a partir de un silencio anterior —denotado por la ausencia de construcción y de espacio habitado, o nombrado— a la ciudad misma. La simultaneidad y la contigüidad, el estilo marcadamente barroco, cuyo centro se ha desplazado del círculo a la elipse; de variaciones, perífrasis, acumulaciones y digresiones, encuentran en la columna su constante narrativa.

Según Segre, aunque la contraposición colonia-república valida las estructuras de un periodo en detrimento del otro, Carpentier no niega la absorción del eclecticismo dentro del contexto latinoamericano: esta función integradora de los diversos códigos, que define a la ciudad según Carpentier, la desempeña también la columna, si consideramos el siguiente fragmento de *La ciudad de las columnas*:

[...] los días del siglo XIX, en que la columna se arrojará a la calle y creará —aún en días de decadencia arquitectónica evidente— 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, última urbe en tener columnas en tal demasía; columnas que, por lo demás, al haber salido de los patios originales,

<sup>29</sup> Utilizo este término remitiéndome a la tarea de fundación según la propone el propio Carpentier, así como a la caracterización que hace Federico Acevedo de esta etapa de producción del autor.

<sup>30</sup> Segre, “La dimensión ambiental en lo real maravilloso...”, *Lectura crítica...* 387-388. La palabra *stylos* (στυλος) en griego significa columna, confiriéndole a ésta un significado más profundo aún dentro de la definición de Carpentier del estilo de la ciudad, en una conjunción muy afortunada y, a mi juicio, nada fortuita. Refiriéndose a ésta, Carpentier usa el término *modulor*, tomado de Le Corbusier.

han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades. No hace falta recordar aquí que, en La Habana, podría un transeúnte salir del ámbito de las fortalezas del puerto, y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas de Monte o de la Reina, tramontando las calzadas de El Cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta lo infinito.<sup>31</sup>

Este elemento definidor de la ciudad de La Habana tiene varias funciones y se manifiesta de maneras muy diversas en la novela: en primer lugar, su insoluble vinculación con el estilo de la ciudad; su función primaria de refugio, particularmente en cuanto se constituyen en bosques, conjuntos o arcadas. Hablar del estilo de la ciudad es, entonces, sinónimo de hablar del estilo de sus columnas. Al ser una y múltiple al mismo tiempo, la columna le confiere unidad narrativa a la ciudad, al tiempo que adquiere mil rostros en sus variaciones y combinatorias. Particularmente en la vieja ciudad, en su infinito mestizaje, en su barroquismo y proliferación, las columnas funcionan como emblema, corazón de lo habanero:

La vieja ciudad, antaño llamada de *intramuros*, es ciudad en sombras, hecha 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, buenos y malos, más malos que buenos, fueron creando a La Habana ese *estilo sin estilo* que a la larga, por proceso de simbiosis, de amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos.<sup>32</sup>

La columna se privilegia no solamente como forma arquitectónica, sino también en términos socioculturales y simbólicos, por su capacidad de crear espacios, de acuerdo con Mottarella y Lamore:

[...] elles sont un élément architectural privilégié par leur aptitude à créer des espaces: grand espace déambulatoire de la ville, propice aux rêveries philosophiques ou poétiques, sous-espaces d'ombres où les jeux de la lumière font des trous qui révèlent des réalités cachées, frontière entre l'espace public et l'espace privé.<sup>33</sup>

Por otra parte, en La Habana las columnas forman conjuntos, o arcadas: éstas constituyen una imagen central del París capital del siglo XIX, referente fundamental de Carpentier,<sup>34</sup> por su notable parentesco formal, funcional y

<sup>31</sup> Carpentier, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982; pp. 26-32.

<sup>32</sup> *Ibid.*; pp. 13-14. Énfasis del autor.

<sup>33</sup> Mottarella y Lamore, *op.cit.*; pp. 152.

<sup>34</sup> Walter Benjamin recuerda que la concepción de su *Passagen-Werk* ha sido inspirada por la lectura de *Le Paysan de Paris*, novela surrealista de Louis Aragon; anota, por otra parte, la fascinación de los surrealistas por los fenómenos y artefactos urbanos, que experimentaron tanto objetiva como oníricamente. Los pasajes de París surgen en su mayoría hacia la década de 1830. De acuerdo con Benjamin: "Los pasajes son un centro del comercio en mercancías de lujo". Cf. "París, capital del



simbólico con las arcadas de París, locus de la modernidad que interpreta filosófica e históricamente Benjamin, los “ur-phenomena of modernity” según Susan Buck-Morss.<sup>35</sup> Para Benjamin, las arcadas son el depósito, a un tiempo, de los errores de la conciencia burguesa —particularmente del fetichismo de la mercancía— y de sus sueños utópicos; se constituyen asimismo en el emblema de la modernidad, de la transitoriedad y la fragmentariedad de la experiencia para el hombre de la ciudad. Estas “casas sin exteriores” albergan, a su vez, varios motivos: imagen onírica, casa,<sup>36</sup> inconsciente colectivo, imagen dialéctica —histórica—, reconocimiento, mirada; por otra parte, “un pasaje es una ciudad, incluso un mundo en pequeño”.<sup>37</sup>

En La Habana, columnas y arcadas, o apoticados, datan también del siglo XIX, de manera que representan la historia de la búsqueda de expresión nacional por parte de la clase criolla frente al dominio colonial español, plasmada finalmente a través de su estilo, y que le han impreso su particular fisonomía a la ciudad. La Habana se define por la semipenumbra de las columnas con sus arcadas y la estrechez de las calles. El hombre estampa su individualidad contra el entramado de columnas. Este motivo literario se transpone formalmente como el contrapunto barroco de la luz<sup>38</sup> con la sombra, o *ciarscuro*.

En contraposición, la zona de El Vedado, centro predominante en el momento en que Carpentier escribe estos textos, se configura a partir de su complementariedad, como ciudad terciaria: es contraria al modelo radiocéntrico, que nuclea funciones y grupos sociales heterogéneos. La homogeneidad y el carácter eminentemente residencial de El Vedado le restan dos rasgos fundamentales de lo que constituye la ciudad arquetípica: la sacralidad, que se había depositado en su centro, y el dialogismo, que la constituye como teatro,

siglo XIX”, *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid: Taurus Ediciones, 1980; pp. 173. Los pasajes en La Habana, por cierto, cuyo prototipo data de la Manzana de Gómez, se manifiestan a través de extensas secuencias de portales apoticados, y constituyen una constante de la arquitectura habanera.

<sup>35</sup> Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge: The MIT Press, 1995; p. 3.

<sup>36</sup> Para las significaciones fenomenológicas de la casa, cf. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston: Beacon Press, 1994).

<sup>37</sup> Benjamin, *op.cit.*; 174.

<sup>38</sup> La luz de La Habana también ha sido un motivo literario importante. Cf. *El color del verano* (1990), de Reinaldo Arenas. Por su parte, Virgilio Piñera, en su extenso poema “La isla en peso” (1968) había afirmado: “Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste”. El motivo de las calles estrechas y enfangadas de La Habana aparece en todos los relatos de la ciudad, desde *Cecilia Valdés*, y se origina en Humboldt, de quien Carpentier “canibaliza” fragmentos, sobre todo en *El siglo de las luces*. Cf. *Ensayo político sobre la isla de Cuba* (1826). Introducción por Fernando Ortiz, La Habana: Publicaciones del Archivo Nacional de Cuba, 1960. Este mal estado de las calles trajo la temprana afición al coche, que sin duda contribuyó —unido a las transformaciones en la orientación urbanística de la ciudad— a convertir a La Habana en uno de los mercados más rentables para el comercio del automóvil. Para descripciones de La Habana a partir de la época colonial, es recomendable Gustavo Eguren, *La Fidelísima Habana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.

mercado, lugar de socialización e intercambio erótico.<sup>39</sup> A esta zona de El Vedado, más al oeste, ha emigrado, abandonando la densa estructura urbana del núcleo (por lo tanto, desvalorizándolo) la flamante burguesía republicana —clase antinacional por excelencia—, una vez consolidada en el poder.

Esta ciudad adquirirá nuevas funciones —mayormente terciarias o complementarias, por ejemplo, los clubes nocturnos y los *country clubs*—, junto con patrones de vida norteamericanos. Sus ostentosos moradores incurrirán en un verdadero fetichismo de la vivienda, del automóvil, de las grandes tiendas por departamentos, del estilo Miami, del peor kitsch. Junto con el Capitolio copiado de los norteamericanos, el teatro será —dentro de la curiosa dinámica del representar— el edificio público por antonomasia.

Éste es el centro que privilegiarán los escritores inmediatamente posteriores a Carpentier, particularmente Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, en plena Revolución y desde la perspectiva del exilio. En la actualidad, y a partir de la Reforma Urbana, La Habana, que ha dejado de caracterizarse por la férrea segregación clasista que ubicaba las clases pobres en el viejo casco y la burguesía hacia las afueras, se narra desde muy diversos espacios de convivencia, y uno de los elementos que han cobrado el simbolismo ya anticipado por Cabrera Infante y otros, es el límite con el mar: el muro del Malecón, particularmente desde la caída del otro muro, el de Berlín. Todas estas versiones que siguen enriqueciendo la representación literaria de La Habana le deben a Carpentier su fundación literaria, desde el acoso al centro —de la ciudad de las columnas, del Caribe, del objeto inefable del deseo que hay que nombrar— en su obra narrativa y ensayística de este segundo periodo, hasta su elaboración, en obras posteriores, de la ciudad espectáculo, en *El recurso del método*; todas las ciudades, de ida y vuelta entre el Caribe y Europa, en *El siglo de las luces* y *Concierto barroco*; la ciudad revolucionaria, en *La consagración de la primavera*: una multiplicidad de ciudades que confluyen, en un prodigioso catálogo de perspectivas y temas urbanos. Le deben también la mirada exiliada y nostálgica que, de alguna manera también, contribuyó a inaugurar Carpentier en nuestra memoria.

Yolanda Izquierdo  
Universidad de Puerto Rico  
Recinto de Río Piedras

---

<sup>39</sup> Para una discusión más extensa sobre la historia, la lectura y las significaciones de la ciudad como artefacto, y de la ciudad de La Habana en particular, véanse: Yolanda Izquierdo, *Acoso y ocaso de una ciudad: La Habana de Alejo Carpentier y Guillermo Cabrera Infante*, (San Juan, Isla Negra/Universidad de Puerto Rico, 2002), y la disertación doctoral más extensa y que incluye los fundamentos teóricos (Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Puerto Rico, 1999).



## EDICIONES CITADAS

Carpentier, Alejo. *La consagración de la primavera*. 1978. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

\_\_\_\_\_. *El recurso del método*. 1974. México: Siglo XXI Editores, 1976.

\_\_\_\_\_. *Concierto barroco*. 1974. Estudio preliminar de Federico Acevedo. San Juan, EDUPR, 1994.

\_\_\_\_\_. *La ciudad de las columnas*. [Fotos Paolo Gasparini, Barcelona: 1970]. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.

\_\_\_\_\_. *El siglo de las luces*. 1962. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

\_\_\_\_\_. *Guerra del tiempo*. 1958. Madrid, Alianza Editorial, 1998.

\_\_\_\_\_. *El acoso*. 1956. Barcelona, Ed. Seix-Barral, 1985.

\_\_\_\_\_. *Los pasos perdidos*. 1953. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1976.