

Al compás de La Habana en la obra de Alejo Carpentier

209

Paco Tovar
Universitat de Lleida

Quando John K. Wright acuerda con Sir Douglas Newbold, citándolo, que el conocimiento geográfico ha de transmitirse ofreciendo del espacio “la visión, ese estado de la mente y del corazón que no se limita a digerir evidencias sino que transforma la evidencia en juicio, en cuadro viviente de una comarca” (Wright, 171), está admitiendo que ambos, en su discurrir científico, cuentan tanto con la presencia de un mundo real como con sus múltiples representaciones. Esa creencia obliga a concebir la geografía física en función de unos reflejos que se filtran

a través de las lentes personales de la cultura y la fantasía... Todos somos artistas y arquitectos paisajísticos, creamos orden y organizamos el espacio y hasta la causalidad de acuerdo a nuestras percepciones y predilecciones... Como Raleigh escribió: No es la verdad, sino la opinión, la que viaja por el mundo sin pasaporte. (Lowenthal, 216)

La Habana y sus armónicos en algunas piezas de Alejo Carpentier

210 Alejo Carpentier admite haber cobrado conciencia de su ciudad, La Habana, en 1912. Tenía entonces siete años, "esa edad en que empieza uno a ver las cosas con un pequeño espíritu analítico incipiente, en que uno recibe impresiones del exterior y esas impresiones empiezan a fijarse en la mente y a crear un panorama del mundo en que vive, y que empieza a descifrar, a ver, a interpretar y a acomodarse en cierto modo con los elementos circundantes de la vida" (Carpentier, 1987, b, 60-61). Para ese niño evocado, el lugar formará parte de un paisaje en continuo movimiento; de un estar sensible y atento, tremendamente complicado, donde se sitúa la impresión de la historia y se localizan las imágenes de un testigo inocentemente despierto, capaz aún de contemplar la maravilla y la sorpresa de una ciudad ligada a su experiencia e instalada en su recuerdo

En la realidad de un solo espacio se pone de manifiesto la certeza de una geografía física particularmente objetiva. En esta última caben tanto los registros de la propia herencia, con su mezcla, como los que se han añadido en un proceso histórico sucesivo, naturalmente mestizo. El resultado de esta conciencia acumulativa, convenientemente relacionada en su necesario aislamiento, es el que se expone en los diferentes textos de Alejo Carpentier y en la imaginería de su singular visión del paisaje habanero. Todos se encuentran dentro de los límites de una obra que pretende cercar, fijándolos y transmitiéndolos, los diferentes reflejos de un lugar conocido.

Alejo Carpentier es un sujeto que hunde sus raíces en La Habana, pero sabrá admitir también que únicamente llega a entender su ciudad sintiéndola y contándola como viajero. Esa doble perspectiva permite al escritor jugar con sus figuras y encajarlas en la coherencia de un solo discurrir múltiple. La sensibilidad, la información, la inteligencia y los recursos de Carpentier, caben en la maravillosa realidad barroca del quehacer literario. Alejo se coloca frente a su espacio para aproximarse más a sus imágenes, viéndolas, organizándolas y proyectándolas en un ajustado concierto imposible, cuidadosamente construido. Siempre

cabe en la pieza la actitud y la labor de un individuo responsable y comprometido.

Como cubano ligado a su tierra, Carpentier contempla el paisaje de La Habana que sirvió de marco a su niñez y adolescencia y que, más tarde, mirará el adulto, con

*ojos nuevos y espíritu virgen de prejuicios. Además, las andanzas por otras tierras suelen traer a la mente más de un punto de comprensión y referencia... Y, hostigado por la curiosidad nueva, el observador en casa propia se siente impelido a revisar valores, a rejuvenecer sus nociones, a visitar el barrio que antaño se le antojaba desprovisto de interés, a explorar la calle que no recorrió nunca... Comprende entonces que el hábito, la costumbre, la obligada convivencia de hombres y piedras, son terribles neutralizadores de emociones, y que en el fondo encierra una gran verdad la **boutade** de Coucteau: **si se exhibieran centauros en el zoológico, nadie iría a verlos**. (1987 a, 181)*

211

Sólo como turista despierto, instruido e inteligente, alejado de excesivas nostalgias, aliviado del peso de las anécdotas no significativas y liberado de una exclusiva sobrecarga literaria, Carpentier podrá dar cita a sus sitios en la medida sus recuerdos más íntimos, sin perder de vista su experiencia y su consciencia históricas. En **JÉcue-Yamba-O!** ya apunta el escritor la rápida impresión que de La Habana recoge un personaje cubano, doblemente afectado por su condición racial y su consideración de reo. Carpentier señala las impresiones del personaje que se aproxima a la ciudad, descubriendo, en la estación de ferrocarril y en el barrio cercano, todo un universo que resume las características de una realidad urbana más amplia. El gentío, los vehículos parados y los que circulan por las calles, los cafés, los comercios y los servicios públicos; la exhibición de los múltiples anuncios, la borrachera de colores, la calidad de la atmósfera velada y brillante..., revelan al espectador transeúnte, sorprendiéndolo, la maravilla de su particular testimonio, fijando el tiempo en que se asiste al espectáculo común, aunque la cronología y la escenificación se relacionen estrechamente con La Habana:

... una muchedumbre de casitas blancas y azules, de techo de guano y tela alquitranada, rodeó el ferrocarril como un enjambre. Suspiraron los Westinghouse. La campana de la locomotora abanicó el humo. Y los frenos mordieron las ruedas en una vasta estación repleta de gente. Voceaban vendedores de tortas, de frutas, de periódicos. Bajo el ala de pamelas azules, las alumnas del Conservatorio aguardaban al profesor de la capital, luciendo una cinta de terciopelo atravesado en el pecho con las palabras ¡Viva la música! grabadas en letras plateadas. Galleros con sus malayos rasurados en la mano. Mendigos y desocupados con un rezago en el colmillo. Colonos vestidos de dril blanco y guajiros esqueléticos despidiendo a una prima cargada de niños. En el centro del bullicio, varios descamisados daban vivas a un político con cara de besugo que abandonaba aparatosamente un vagón de primera, calándose la funda del revólver en una nalga. (100)

Menegildo surcó el gentío, escoltado por sus guardianes. Dejó a sus espaldas una hilera de Fords destartalados y se vio en una calle guarnecida de comercios múltiples. El café de Versailles, con sus pirámides de cocos y su vidriera llena de moscas. El Louvre, cuyo portal era feudo de limpiabotas. La ferretería de los tres Hermanos que habían embadurnado sus columnas con los colores de la bandera cubana. Y luego el desfile de ornamentaciones rupestres: los Reyes Magos del almacén de ropas; el gallo de la tienda mixta; la tijera de latón de la barbería Brazo y Cerebro. La funeraria La Simpatía, con un rótulo que ostentaba un ángel casi obscuro envuelto en gasas transparentes. En un puesto de la esquina tres chinos se abanicaban entre mameyes rojos y racimos de plátanos... Menegildo estaba maravillado por la cantidad de blancos elegantes, de automóviles, de caballitos con cola trenzada que desfilaban por las calles de esa ciudad que se le antojaba enorme (101)

El narrador descubre La Habana en un largo fragmento de **Los pasos perdidos**.¹ La ciudad, custodiada por unas rocas que han de servir de cimientos a guardianes fortificados, se encuentra instalada al borde del mar caribeño, extendiéndose a lo largo de una costa llena de

arena. El paisaje urbano se revela ante el viajero como una realidad cercada en su propia geografía y habitada por unas gentes que se mueven al ritmo de un clima caprichoso. El conjunto responde a un proceso histórico que se ha ido configurando por acumulación, asumiendo plenamente su particular condición mestiza.

El espacio habanero, enmascarado en la novela, se confunde con otros semejantes del continente latinoamericano, cercano a las orillas: posee playas; permite la circulación de carros y vehículos por sus calles; sufre epidemias y plagas; se edifica a medida que lo exige la vitalidad de su organismo, en continuo desarrollo desde la semilla... En cualquier caso, en la visión literaria de Carpentier, los registros se superponen para construir una representación que *tiene algo de aerolito salido de una mano celestial*, de universo ordenado tremendamente caótico; de rutina cotidiana, que se esfuerza por vencer y superar la costumbre; de proyecto repleto de pasado y rico en posibilidades. Ahí efectúa la mayor siembra y encuentra su mejor caldo de cultivo el duende maligno del polen que lleva el aire consigo, figurilla que carcome, con su invisible moho volante, los espacios donde se asienta la ciudad. La fantasía del lugar, en su materialización concreta, comprenderá múltiples formas de religiosidad, ligadas a otras tantas culturas, siempre condicionadas en su relativo aislamiento a ritos sociales, políticos y económicos determinados. En ese espacio ciudadano es posible "abrir lo cerrado y cerrar lo abierto, embrollar los cálculos, trastocar el peso de los objetos, mellar lo garantizado". (41) Allí se manifiesta el secreto del *gusano* que nadie ha visto nunca, pero está presente en la vida y en la conciencia de las personas que habitan esa tierra. Porque, el gusano, en verdad existe, "entregado a sus actos de confusión, surgiendo donde menos se le espera, para desconcertar la más probada experiencia". (42)

La geografía ciudadana que se describe en **Los pasos perdidos**, incluye la historia de un universo que se atiene a la lógica de su espacio y a las leyes de su discurso, elaborando propios dictados y nombrando exclusivos vigilantes. La Habana escondida en la novela es una luz y una sombra; el punto en que se cita al viajero que se atreve a repetir la antigua aventura de un nuevo viaje mítico; el centro y la clave del ciclón

que inicia su danza en algún lugar del Océano. Cualquiera puede mirar ese lugar mágico desde la ventanilla del avión que habrá de dejarlo en él, o a través de los vidrios de un balcón suspendido sobre la plaza pública de una capital caribeña.

El narrador cuenta, en **Viaje a la semilla**, cómo los restos de una demolición, que ha de convertir una lujosa mansión habanera en ruinas y solar, evocan la grandeza de un pasado, planteando su origen cronológico y su irremediable destino. El orden decidido por Carpentier para componer el cuento es suficientemente revelador. Dividido en tres fragmentos, el relato se inicia dirigiendo una pregunta a la figura de un viejo testigo que, sin dar respuesta, se entretiene en contemplar la tarea de los obreros que ese día se encargan del derribo, dando paso a la descripción de algún aspecto relacionado con el desmembramiento de la casa:

214

Ya habían descendido las tejas, cubriendo los canteros muertos con su mosaico de barro cocido. Arriba, los picos desprendían piedras de mampostería, haciéndolas rodar por canales de madera, con gran revuelo de cales y yesos. Y por las almenas que iban desdentando las murallas aparecían -despojados de su secreto- cielos rasos ovals o cuadros, cornisas, guirnaldas, dentículos, astrágalos y papeles encolados que colgaban de los testeros como viejas pieles de serpiente en muda. Presenciando la demolición, una Ceres con nariz rota y peplo desvaído, veteado de negro el tocado de mieses, se ergula en el traspatio, sobre su fuente de mascarones borrosos. Visitados por el sol en horas de sombra, los peces grises del estanque bostezaban en agua musgosa y tibia, mirando con el ojo redondeado aquellos obreros, negro sobre claro de cielo, que iban rebajando la altura secular de la casa... El viejo se habla sentado, con el cayado apuntalándole la barba, al pie de la estatua. Miraba el subir y bajar de cubos en que viajaban restos apreciables. Olanse, en sordina, los rumores de la calle mientras, arriba, las poleas concertaban, sobre ritmos de hierro con piedra, sus gorjeos de aves desagradables y pechugonas.

Dieron las cinco. Las cornisas y entablamentos se despoblaron. Sólo quedaron escaleras de mano, preparando el asalto del día siguiente. Para la casa mondada el crepúsculo llegaba más pronto. Se vestía de sombras en horas en que su ya caída balaustrada superior solía regalar a las fachadas algún relumbro de sol. Por primera vez las habitaciones dormirían sin persianas, abiertas sobre paisajes de escombros. (57)

Contrariando sus apetencias, varios capiteles yacían entre las hierbas. Las hojas de acanto descubrían su condición vegetal. Una enredadera aventuró sus tentáculos hacia una voluta jónica, atraída por un aire de familia. Cuando cayó la noche, la casa estaba aún más cerca de la tierra. Un marco de puerta se erguía aún, en lo alto, con tablas de sombra suspendidas de sus bisagras desorientadas. (58)

215

La narración comienza su segunda parte mostrando al observador tranquilo, en presencia del anciano espectador, cómo por suerte de magia se reconstruyen las ruinas, levantando del suelo las piezas, mostrando así la escenografía de un espacio conservado en el recuerdo:

Los cuadros de mármol, blancos y negros volaron a los pisos, vistiéndola tierra. Las piedras, con saltos certeros, fueron a cerrar los boquetes de las murallas. Hojas de nogal claveteadas se encajaron en sus marcos, mientras los tornillos de las charnelas volvían a hundirse en sus hoyos, con r pida rotación. En los canteros muertos, levantadas por el esfuerzo de las flores, las tejas juntaron sus fragmentos, alzando un sonoro torbellino de barro, para caer en lluvia sobre la armadura del techo. La casa creció, traída nuevamente a sus proporciones habituales, pudo-rosa y vestida. La Ceres fue menos gris. Hubo más peces en la fuente. El murmullo del agua llamó begonias olvidadas. (59)

Ya colocados los pedazos en su antigua disposición, cabe pasear por dentro de la residencia, descubrir los retratos de los que llegaron a habitarla y presentar al último señor de la mansión en su lecho de muerte, con el *pecho acorazado de medallas* e iluminado por los cirios

fúnebres. Entonces otra maravilla sucede: se estremecerá el cadáver velado, abrirá los párpados y contemplar cómo se recompone el interior de la estancia. Esa visión abre la última parte del relato:

Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de la cabecera, los daguerrotipos, las palmas de la reja, salieron de sus nieblas. (61)

216

Ahora se enseña el origen del final. La realidad evocada descubre la certeza de un destino que, fijándose en un espacio físico urbano, se descubre a través de la escritura. La firma de un documento legal pone en manos de quien compra la propiedad los bienes de una herencia. Con ese lazo caligráfico, *el hombre de carne y hueso se hacía hombre de papel*, marcando así la conclusión del cuento y el principio de otro tiempo.

Alejo Carpentier insiste en rememorar el espectáculo habanero en **El siglo de las luces**, recuperando la figura del viajero capaz de deslumbrarse con los reflejos del sol sobre las aguas de la bahía. Encandilado con la espuma, y sintiéndose envuelto *en sus improvisados lutos que olían a tintas de ayer*, el transeúnte contemplará, en la hora de las reverberaciones, una ciudad que se exhibe como *un gigantesco lampadario barroco*. Su luz ilumina el conjunto, destacando la magnitud de la representación, su atractivo y sus impresiones de rechazo. La Habana es ese lugar primitivo y exótico, repleto de colores, impregnado de olores y azotado por excesos caprichosos de la naturaleza; el sitio de una historia que atrae todos los ciclones del Océano, los recluye en su isla e impulsa al visitante a plantearse la huida, escapando del encierro, deseando traspasar el horizonte plano en su afán por salvar voluntariamente cualquier relieve:

El adolescente padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos hacia otras tierras o donde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras, durmiendo en albergues de un día, en un vagar sin más norte que el

antojo, la fascinación ejercida por una montaña pronto desdeñada por la visión de otra montaña... (15)

A La Habana, como seguro hizo el primer Descubridor de las islas caribeñas, siempre se llega de lado y de lado se abandona, mirando al frente y dejando atrás una tierra que otra vez se acaba encontrando.

Pero la puerta-sin-batiente estaba erguida en la proa, reducida al dintel y las jambas con aquel cartabón, aquel medio frontón invertido, aquel triángulo negro con bisel acerado y frío, colgado de sus montantes. Ahí estaba la armazón, desnuda y escueta, nuevamente plantada sobre el sueño de los hombres, como una presencia -una advertencia- que nos concernía a todos por igual. La habíamos dejado a popa, muy lejos, en sus cierzos de abril, y ahora nos resurgía sobre la misma proa, delante, como guiadora -semejante, por la necesaria exactitud de sus paralelas, su implacable geometría, a un gigantesco instrumento de marear... Aquí la puerta estaba sola, frente a la noche, más arriba del mascarón tutelar, relumbrada por su filo diagonal, con el bastidor de madera que se hacía el marco de un panorama de astros... Cuando cayó el filo diagonal con brusquedad de silbido y el dintel se pintó cabalmente, como verdadero remate de puerta en lo alto de sus jambas, el Investido de Poderes, cuya mano había accionado el mecanismo, murmuró entre dientes: "Hay que cuidarla del salitre". Y cerró la Puerta con una gran funda de tela embreada, echada desde arriba. La brisa olía a tierra -humus, estiércol, espigas, resinas- de aquella isla puesta, siglos antes, bajo el amparo de una Señora de Guadalupe que en Cáceres de Extremadura y Tepeyac de América erguía la figura sobre un arco de luna alado por un Arcángel: (9)

Detrás quedaba una adolescencia cuyos paisajes familiares me eran tan remotos, al cabo de tres años, como remoto me era el ser doliente y postrado que yo hubiera sido antes de que Alguien nos llegara, cierta noche, envuelto en un trueno de aldabas; tan remotos como remoto me era ahora el testigo, el guía, el iluminador de otros tiempos, anterior al hosco Mandatario que,

recostado en la borda, meditaba -junto al negro rectángulo encerrado en su funda de inquisición-, oscilante como fiel de balanza al compás de cada ola... El agua era clareada, a veces, por un brillo de escamas o el paso de alguna errante corona de sargazos (10)

En **La ciudad de las columnas**, el autor insiste en narrar el paisaje habanero, acordando sus palabras con la visiones que, en forma dispersa, ha ofrecido de ese mismo ámbito en el resto de sus ficciones narrativas; también con las que un fotógrafo ha ido recogiendo en diferentes rincones de la ciudad, reproduciendo sobre el papel los detalles arquitectónicos de una geografía urbana repleta de misterios. El resultado de esa nueva escritura que, en sí misma, justifica la naturaleza del propio mestizaje, se mueve al ritmo de un paseante ocioso, empeñado en mostrar a quien lo acompaña el valor de la ciudad, fijándose uno y otro en los pequeños detalles. El narrador no es el guía, que señala con oficio; ni el vecino distraído del barrio, demasiado ocupado en sus hábitos cotidianos: es el hombre entero, capaz de sorprenderse una vez más, contemplando la grandeza de un espectáculo conocido:

218

*...la vieja ciudad, antaño llamada **intramuros**, ciudad en sombra, hecha para la explotación de las sombras, sombra, ella misma, cuando se la piensa en contraste con todo lo que 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 La Habana en **ese estilo sin estilo** que a la larga, por proceso de simbiosis, se amalgama, se erige en un barroquismo peculiar que hace las veces de estilo, inscribiéndose en la historia de los comportamientos urbanísticos. 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 La Habana de otras ciudades del continente.(13-14)*

La singularidad se instala en la pluralidad y todo se presenta en una narración que tiende a reproducir la admiración de quien asiste a los destellos de un mundo entrañable y retorcido. El tiempo, las personas, las cosas y los hechos, se identifican con su historia, citándose ésta en cada esquina de una ciudad que se reconoce en el trazado de las calles y en los perfiles de los edificios, construido todo a golpe de necesidades, sin olvidar el gusto por los adornos; a caricias de modas, sin extrañar el capricho, a veces incómodo, de lujos gratuitos. El escritor, como el fotógrafo, configurarán la crónica de un proceso histórico particular, asumiendo los logros y los fallos de un proceder común que, en última instancia y a pesar de las arbitrariedades, no es sino la muestra de una realidad imposible y, sin embargo, concertada. El texto de Carpentier, acompañando a los retratos del único protagonista, resulta un documento útil, adaptado a los juicios de quien admite formar parte de un medio natural que no violenta la lógica fantasía de su artificio. La Habana enseña los excesos de su imaginería, comprendiendo con ellos las razones y el atractivo de su espectáculo.

219

Para Carpentier, las columnas son los puntales de la ciudad, los centros que sostienen el espacio, aguantando las fuerzas de tensión, permitiendo configurar un amplio círculo, rotulado en su interior, que resultaría imposible sin ese bastidor de nervios. Las columnas habaneras no carecen de antecedentes, remitiendo a la gracia del alarife español, instalado en los "patios humbrosos, guarnecidos de vegetación, donde los troncos de palmeras ... convivieron con el fuste dórico"(15). El sostén obligado adornaba, en principio, tanto aquellas casas de traza sólida, *un tanto toscas en su aspecto exterior*, como el refinamiento interno de las mansiones que rodean la catedral, aguantando arcadas y soportes. Más tarde, las columnas saldrán al exterior, sin abandonar por ello su localización inicial, en una proyección que no carece de lógica en un ámbito ciudadano en el que las "calles eran tenidas en voluntaria angostura, propiciadora de sombras, donde ni los crepúsculos ni los amaneceres enneguecían a los transeúntes, arrojándoles demasiado sol en la cara"(21-26). Esta invasión callejera comienza a finales del XVIII, mostrando en público, *aún en días de decadencia arquitectónica evidente, una de de las más sólidas constantes del estilo*

habanero: la increíble profusión de columnas en una ciudad que es emporium 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, han ido trazando una historia de la decadencia de la columna a través de las edades (26)

Carpentier recuerda al espectador que lo lee que ese lugar apuntalado permite al que desea pasearlo salir

220

*de las fortalezas del puerto y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas del Monte de la Reina, tramontando la calzada de El Cerro de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre 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 corintio, jónicos enanos, cariátides de cemento, tímidas ilustraciones o degeneraciones de un Vignola compulsado por cuanto maestro de obra contribuyera a extender la ciudad desde fines del siglo pasado, sin ignorar a veces la existencia de cierto **modern-style** parisiense de comienzos de siglo, ciertas ocurrencias de arquitectos catalanes y, para quienes, en los barrios primeros, querían sustituir las ruinosas casonas de antaño por edificaciones más modernas..., las reposteras innovaciones de **estilo Gran Vía de Madrid** (26,32)*

Entre esta selva artificial, construida por el hombre, destacan en La Habana otros elementos arquitectónicos curiosos, en sintonía con las gentes que circulan pasando con su bullicio. Ambos registros son imprescindibles para entender la extraña complejidad sincrética de lo habanero, imponiendo la ley del horror al vacío. La reja también tiene su sentido en los límites de la historia ciudadana, convirtiendo la ciudad, dentro todo de la geografía antillana, en un catálogo de hierros que se multiplica hasta lo inimaginable. No deja de sorprender y admirar la presencia de esas forjas bajas, más viejas, comprendiendo la existencia del guardacantón, o la que se expone suspendida en los balcones y las galerías más altos, con sus guardavecinos.

La *orfebrería* ferruginosa de los guardacantones, con sus variantes artesanales específicas, se adosa a las esquinas de las fachadas y de las puertas mayores, protegiéndolas de las ruedas de los coches de tiro y de los carros con yantas de metal. Como una coraza, el guardacantón dibuja inesperados panoramas "poblados de signos solares, de toscos motivos ornamentales que pueden tomarse por figuraciones de estrellas" (54) o por fantásticos petroglifos, que adquieren mayor relevancia al asumir la personalidad que les llega desde el interior de la mansión.

La labor de forja que se exhibe desde los huecos abiertos de las fachadas, en su nivel inferior, es blanca, enrevesada, casi vegetal, exponiendo en esas formas la maraña abundante de complicadas cintas metálicas. Mirando esos hierros se descubren reproducciones de lirias; motivos florales, reunidos o aislados; vasijas evocadoramente romanas; volutas innumerables que, por lo general, acogen, enmarcándolo, el nombre de una mujer, que quizás sea el de la antigua dueña de la casa, o la cifra de una fecha histórica que, con frecuencia, en la zona de El Vedado, sitúa al paseante en alguno de los años setenta, los que corresponden a la última década del siglo pasado. Esporádico es el encuentro de herrajes que se remontan al tiempo de la Revolución Francesa. La reja residencial inferior también cuenta con rosetones, con colas de pavo real y con arabescos entremezclados. En las *carnicerías prodigiosas* de La Calzada de El Cerro se planta el entrecruzado lujoso de antiguos *metales trabados*, buscando pescar en esa trama *brisas y terrales*.

Y es también la reja severa, apenas ornamentada que se encaja en la fachada de madera de alguna cuartería, o es la que pretende singularizarse por una gótica estampa, adornarse de floreos nunca vistos o derivar hacia un estilo sorprendentemente sulpiciano. A veces la reja se acompaña de marmóreos leones vigilantes, de barandales que multiplican un estilo de cisnes wagnerianos, de esfinges que -como unas que pueden verse en Cienfuegos- responden a la estética de Mucha y la exposición de 1900, con un indefinible sabor entre prerrafaelista y wildiano. Puede la reja cubana remedar el motivo caprino de las rejas de

la Casa de El Greco, evocar alguna morada de Aranjuez, o alojarse en ventanas que imitan las de algún castillo de la Loire (y no faltan, en Cuba, los alcázares moriscos de reciente edificación, ni los castillos medioevales 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, y que puede manifestarse, de modo inesperado, en una sola voluta de forja que cierra el rastrillo de una puerta de pobrísima y despintada tabla. (48,49)

La herrería superior sigue esa misma desproporcionada proporción. Afincada en el espacio aéreo, por lo regular destinado a los altos municipales y comunitarios, destacan las formas metálicas del guardavecino,

verdadera frontera decorativa, puesta en el límite de una casa, o, en todo caso, de un piso, repitiéndose en él -multiplicándose, por tanto-, toda la temática decorativa que ya había nacido en las rejas de puertas al nivel de las calles, aupándose, elevándose con ello el barroquismo de los elementos arquitectónicos acumulados por la ciudad criolla. (52)

Los guardavecinos enseñan otra vez liras, claves de sol, rosetones, salvando el arte de la forja de un seguro peligro de extinción, ya anunciado con los últimos portafaroles, de los que todavía se guardan en La Habana algunas muestras hermosas y ocurrentes. Estas últimas piezas "sollán sacar el brazo propicio sobre el arco mayor de la puerta mayor" (52), sosteniendo las lámparas que alumbraban las entradas principales de las casas grandes. Portafaroles y guardacantones, adornan las esquinas y custodian el dintel de numerosos portales.

Bordados y relieves en hierro marcan el particular callejero de La Habana, y de las ciudades cubanas, ofreciendo las caras de un rostro que se asoma a las fachadas, permítense el lujo de mirar hacia el interior. El viandante podrá mirar el lado público de esas facciones, aunque se le niegue contemplar el secreto por no haber sido invitado a entrar en la vivienda.

Dentro de los edificios habaneros, como en el resto de las construcciones urbanas en Cuba, tampoco se rechazan las ventajas del alarife trazado en las vías. Si en estas últimas se persigue el mayor número de esquinas, consiguiendo a veces que una misma plaza recoja cinco calles o se abra en otras tantas direcciones, en la intimidad de las casas se distribuye el espacio en forma semejante: corredores, zonas de distribución y estancias. Sea como fuere, la intención del arquitecto se condiciona al paso de los aires, conduciendo sus corrientes y localizando su fresco durante todo el año.

Mientras la ordenada distribución externa de la ciudad es patrimonio común, su par interior forma parte del secreto familiar y va ligado a actos de protocolo y urbanidad, a veces susceptibles de transgresión para beneficio de propios y extraños. En La Habana, las visitas no han de incomodarse si, tras su primera acogida en el salón principal, más caluroso, se le ofrece la oportunidad de desplazarse, con el mobiliario de acomodo y una vez superada la rigidez inicial, a otro sitio dentro de la casa, climatológicamente más amable. En esa búsqueda del confort juega un papel importante la mampara.

En sus diferentes formas evolucionadas, y en su determinada situación dentro del edificio, la mampara guía la brisa con un gesto civilizado que refuerza y ayuda al que, menos flexible, se permite el corredor. Con estas barreras de tramoya, el aire es llevado casi de la mano al lugar elegido de la vivienda. Pero la mampara no sólo se levanta para ventilar y sitiar la temperatura, sino también para distribuir la claridad y la penumbra, fijando un complejo sistema de relaciones en las que tiene mucho que ver la personalidad y la puesta en escena del cubano.

Superpuestas a la entrada real de la casa, que no se abre o cierra en La Habana salvo en casos extremos de muerte o necesidad imperiosa de los moradores, y, puntualmente, cuando soplan los *nortes* invernales, se encuentran las primeras mamparas, verdaderas puertas adosadas, con goznes invertidos, que responden al nivel social de los propios. Sus materiales son la madera y el vidrio, colocados respectivamente en los niveles inferiores y superiores, organización ésta que únicamente

permite variaciones en edificios de oficinas. Hay mamparas clásicas, de común simplicidad, ligadas a las casas corrientes que se rigen siguiendo un modelo útil, sin plantearse funciones decorativas; otras, de una majestuosidad y aspecto macizo propios de mansiones lujosas, no pierden de vista su función primaria, resultan un lujo con frecuencia grandilocuente. Aquellas poseen cristalerías que, por lo general, se dividen en dos piezas opacas, "a menudo adornadas con calcomanías rematadas, en lo alto, por una moldura de madera de diseño un tanto ojival, cuyos dos cuerpos eran cerrados por una borla de madera semejante a una granada" (63). Sus dibujos muestran motivos florales, paisajes mínimos o escenas "humorísticas de tipo callejero -requiebro a la mulata, el marinero de juerga, el asno empecinado-, cuando no conjugaban el tema geométrico" (66). Todas compradas por metros en algún comercio suficientemente surtido. Las segundas, guardando las distancias de calidad y de valor artístico, tampoco rechazan los motivos vegetales, si bien se aproximan a registros que evocan a Borromini. Esa común diferencia no es única; existen otras no menos significativas: la de separar a los moradores de la vivienda de la proximidad de la calle, manteniéndolos aislados de las miradas curiosas sin que ello implique una absoluta reclusión o una mayor independencia. Las personas seguirán viéndose y sintiéndose, lo que origina

*en las casas de mucha prole y mucha parentela, el hábito de conversar a gritos, de un extremo a otro de la vivienda, para mejor información al vecino de menudos conflictos familiares. El problema de la **incomunicabilidad**, tantas veces planteado por los novelistas recientes, no se planteaba en casa de mampara, vibrante de cristales que transmitían cualquier pregón hasta las íntimas penumbras del patio de aracas y albahacas. (66)*

En edificios singulares -colegios, tabernas, hogares señoriales o palacios públicos-, esta escenografía llega a ser determinante, colocándose "a medio camino entre las vegetaciones del patio y aquella polícroma frontera entre lo que era la penumbra y lo que era el sol, que era el medio punto, elemento fundamental del barroquismo cubano". (66,68) Configura ese detalle de cristal fino un inmenso abanico abierto sobre las puertas interiores. Más vidrio en un lujo semejante en

materiales y distinto en concepción e interpretación. Aquí es donde el cubano, y el habanero, se entretiene hablando con el sol, después de haberse procurado unos espejuelos que filtran sus rayos y le permiten mirarlo de frente. El medio punto sirve de intérprete en un discurso que transcurre en planos de inteligibilidad recíproca o de entrañable complicidad. En esta superficie traslúcida e iridiscente se mezclan los colores, sin historiar sus figuras, esporádicamente representadas por flores o motivos heráldicos. En el arco frágil se reúnen los reflejos, ordenándose en

triángulos combinados, ojivas entrelazadas, despliegues de colores puros, manos de enormes cartas, definidas y barajadas en cien casas de La Habana, que explica, por su presencia a la vez añeja y activa, ciertas características de la pintura cubana contemporánea. La luz, en los cuadros que esas figuras representan, les viene de dentro. Es decir, de fuera. Del sol colocado detrás de la tela. Puesto atrás del caballete. (77, 80)

El paseo de Carpentier por La Habana se cierra en **La ciudad de las columnas** con un *ritornello* columnario que, en su espacio geográfico, y en el que ocupa en las páginas del libro, se convierte en eje *modular*, sosteniendo el paisaje narrado y la realidad cubana que el autor trata de transmitir con su escritura: por suerte Cuba, como otros territorios del continente Americano, fue y sigue siendo mestiza, aún reconociendo diferencias en el resultado de la mezcla. Allí está la muestra singular del

Espíritu barroco, legítimamente antillano, mestizo en cuanto se transculturizó en estas islas del Mediterráneo americano, que se tradujo en un irreverente y desacompasado rejuego de entablamentos clásicos, para crear ciudades aparentemente ordenadas y serenas donde los vientos de ciclones estaban siempre al acecho del mucho orden para desordenar el orden apenas los veranos, pasados a octubres, empezaran a bajar sus nubes sobre las azoteas y tejados. Las columnatas de La Habana,

escoltaron sus Carlos III de mármol, sus leones emblemáticos, su India reinando sobre una fuente de delfines griegos, me hacen pensar -troncos de selvas posibles, fustes de columnas rostrales, foros inimaginables- en los versos de Baudelaire que refieren al temple où de vivants piliers / laissaient entendre de confuses paroles. (84)

226

Concierto barroco expone La Habana como un lugar poco atractivo para quién, desde un refinado origen americano, se dirige a Europa, buscando la raíz de su naturaleza. El puerto habanero se presenta como la puerta de traspaso entre dos mundos, ofreciendo refugio al viajero, que se librará del lastre inútil y enterrar a su compañero muerto, sustituyéndolo por otro más adecuado, que habrá de seguirlo en la aventura que resta.

El indiano encuentra una ciudad que, castigada por sus muchos pecados, lo recibe entonando un canto fúnebre: el "*Dies Irae* de rigor y las gentes lo aceptaban como un paso más, rutinario e inevitable, del Carretón de la Muerte" (19). También le permite descubrir la realidad de un ámbito primitivo, asistiendo a los espectáculos reales de su historia y sumiéndolo en la muestra de un mestizaje que tiene el don de adaptarse a los movimientos afectados, utilizando propios instrumentos, conservando aún el ritmo y los compases de una naturaleza particular. El ser cubano acepta disfrazarse para no rechazar la aventura que se le ofrece, dándose el lujo de *seguir gritando palabras feas en dialecto de nación*.

El recurso del método vuelve a citar La Habana sin nombrarla confundiendo el espacio urbano en las imágenes de su representación.² El orden de la narración muestra ese sitio del dictador, que, en ocasiones, se recrea contemplando el rostro más próspero de la ciudad, esta vez en adecuada transformación hacia una modernidad de nuevo diseño.

El Presidente tenía motivos para estar contento en aquellos meses, ya que nunca había conocido la Nación una época tan próspera ni tan feliz. Rodeada de selvas milenarias, la capital se

*había vuelto una moderna selva de andamios, de maderos apuntados al cielo, de grúas en acción, de palas mecánicas, en un perpetuo rechinar de poleas, martillazos en hierro y acero, coladas de cemento, remaches y percusiones, entre gritos de peones encaramados y de peones en tierra, silbatos, sirenas, acarreo de arena y resoplidos de motores. Las tiendas se ampliaban en una noche, amaneciendo con vitrinas nunca vistas... Unas máquinas hacedoras de melcochas, instaladas en los portales de la vieja Alhóndiga Real, asombraban a los transeúntes por el movimiento concertado de brazos metálicos que malaxaban, estiraban, compactaban, unas masas blancas, estriadas de rojo, que olían a vainilla y malvavisco. Proliferaban los bufetes de bancos, compañías de seguros, razones sociales, negocios de inversiones. El teodolito y la lienza transformaban terrenos anegadizos, eriales, potreros de cabras, en extensiones divididas, cuadrículadas, deslindadas, que, de pronto, luego de haber sido desde tiempos remotos "El conuco del lazarino", "Finca guachinanga" o "El Hato de Misia Petra", pasaban a llamarse "Bagatelle", "West Side" o "Armenonville"... Las pianolas habían invadido la capital, desenrollando y arrollando los rollos de **La Madelon, Rose of Picardy, It's a long way to Tipperary**, del alba a la medianoche... Con ello había nacido el primer rascacielos -cinco pisos con ático-, empezándose, de inmediato, la construcción del **Edificio Titán**, que tendría ocho. Y la vieja ciudad, con sus casas de dos plantas, se fue transformando muy pronto en una Ciudad Invisible. Invisible, porque pasando de ser horizontal a vertical, no había ojos ya que la vieran y conocieran... (147, 148)*

Otras veces, el espacio urbano manifiesta la *inflada prosperidad* como lo que es: un engaño que sólo revela el desequilibrio de una sociedad que ha caído en las trampas fáciles de una comedia burda, renovando cada día la misma representación:

...las gentes se integraban en una enorme feria de birlibirloque, donde todo es trastueque de valores, inversión de nociones, mutación de apariencias, desvío de caminos, disfraz y

metamorfosis-espejismo perpetuo, transformaciones sorprendidas, cosas puestas patas arriba, por vertiginosa operación de un Dinero que cambiaba de cara, peso y valor, de la noche a la mañana, sin salir del bolsillo... de su dueño. Todo estaba al revés. Los miserables vivían en Palacios de Fundación, contemporáneos de Orellana y Pizarro -ahora entregados a la mugre de las ratas- mientras los amos moraban en casas ajenas a cualquier tradición indígena, barroca o jesuítica -verdaderas decoraciones de teatro en tonalidades de Medioevos, Renacimientos o Andalucías hollywoodianas, que jamás habían tenido relación con la historia del país, cuando no se remedaban, en edificios grandes, los Segundos Imperios del Boulevard Haussmann. (194, 195)

La farsa, en su necesaria localización, exige abordar la empresa de construir edificios emblemáticos donde se acomoden los diferentes personajes. En la capital se instalará la Ópera, levantada como un hongo dentro mismo de la Ciudad-Ópera, adornados los interiores de ambos círculos con tejidos finos y delicados espejos, siguiendo las modas exageradas y los gustos ridículos de los nuevos ricos, permitiendo a estos últimos recrearse en su reverberación viciosa. En el espacio urbano también se situará la cárcel singular, con

... evidente y acaso ejemplar propósito de humanizar -el fin de la arquitectura está en ayudar al hombre a vivir- la visión conceptual y orgánica del establecimiento penitenciario, haciéndolo tolerable al delincuente que, en fin de cuentas -y así lo habían demostrado los psicólogos modernos-, es un enfermo, un ente insociable, por lo general, producto del medio, víctima de la heredad, torcido en su comportamiento por unas cosas que ahora empezaban a llamarse complejos, inhibiciones, etc., etc. (204)

El lugar extraño, reducido a su mínima expresión y compuesto por una mezcla de estilos en completo desacuerdo, servir de ataúd al dictador en el exilio, tratando de mentirse, pero horrorizado por la tumba que le ha tocado en suerte:

Aquí, mirando lo que miro, fuera de época, acaso en días del reloj

*de sol o del reloj de arena, y, por ello, librado de cuanto me ata a las fechas de mi propia historia, me siento menos derribado de mis caballos de bronce, menos bajado de mis zócalos, menos monarca desterrado, menos actor en descenso, más identificado con mi yo profundo, con ojos aún hechos para mirar, con pálpitos que me vienen de los trasfondos de una vitalidad puesta en deleitosa alerta ante algo que merezca ser mirado... Cuando tales cavilaciones venían a enseriarme donde no se venía para eso, al darme cuenta del desajuste entre pensamiento y lugar, me echaba a reír, largando una frase que siempre regocijaba al Cholo Mendoza: “-Todo menos **to be or not to be** en casa de putas.” - “**That is the question.**” (310, 311)*

El paisaje habanero, el cubano, se ciñe, en **La consagración de la primavera** a los registros de la memoria del protagonista masculino, enfrascándolo, junto a su compañera de viaje, en un emotivo juego con sus recuerdos. Alejo Carpentier abre otra vez las páginas de su biografía, poniendo en el sitio oportuno aquellas imágenes que le permiten hojear, de derecha a izquierda, de índice a prólogo, el libro inicial de una común historia personal:

Y en el vasto escenario de La Habana entramos ella y yo una mañana... Y fue mi deslumbramiento ante una ciudad redescubierta, vista con ojos nuevos, con mirada capaz, ahora, de establecer nuevas escalas de valores, de comparar, de sopesar, desentrañar... (202)

Allí, el personaje-narrador pasea su mirada por los edificios, las cristalerías, las rejas; se emociona al contemplar los detalles de un universo que le invita a revitalizar su pasado, volviéndose a contar la historia que fue; se siente atraído por los olores, los colores, los sonidos y hasta el tacto del aire y de las cosas...:

Aquí estaba el Colegio donde había cobrado amor a las letras y aborrecimiento al álgebra... Aquí estaba la barbería donde había pasado del sillón de niños al suntuoso sillón de adultos... Y siempre estaba ahí, en el Paseo del Prado, con su portal de columnas, la añeja mansión del Conde de Romero... Y andando

andando: no habían cambiado de aspecto los cines modestos y algo misteriosos de frente al Capitolio, más apreciados por su favorecedora obscuridad que por la calidad de sus películas... Y me detenía ahora ante el edificio de las monjas urbinas, con su increíble fachada inspirada en el mozárabe de la Sinagoga de Toledo..., y andando andando, andando siempre (no me cansaba de andar por mi ciudad, con derecho de propiedad sobre cuanto en ella veía), alcanzaba "La Casa de los Vinos"... , y, pasando frente a la pecaminosa casa de Juana Lloviznita, cuyos bailes de encerrona eran famosos, a la vista del castillo de Atarés -de hosca y almenada figura-, llegaba al barrio de Cristina, herrumbrosa capital de la chatarra, baratillo de hierros parados, acostados, plantados, hincados, torcidos o enredados -amontonamiento de verjas, cancelas, portafaroles, guardavecinos y guardacantones, revueltos con automóviles sin ruedas, motocicletas cojas, rengos velocípedos, camas vencidas, en un desparramado emporio de charnelas mohosas, tibores mellados, marañas de alambre y calderos de mil agujeros... Y, tras de inacabables periplos que nos devolvían al centro de la ciudad, bajando por la calzada de la Reina... íbamos a dar, por costumbre pronto adquirida, al inagotable Teatro Nacional... A veces, sentado en el muro del Malecón, me olvidaba del mar, cuyo penetrante olor me daba una lúcida euforia, y pensaba -re-pensaba- el mundo en valores de cielo. (202)

En **La consagración de la primavera**, importa La Habana porque a ese espacio real, como dice Alice el gato de Lewis Carrol, cabe toda la seguridad de llegar, con tal de que camine durante un tiempo bastante largo.

Coda

La Habana de Carpentier es, en definitiva, algo más que una estampa repleta de anécdotas dispersas: resulta un punto de partida

necesario, un cruce de caminos obligado y un lugar de retorno adecuado, siempre presente en la memoria y en la literatura del escritor cubano: una realidad y un símbolo comprendidos en el discurrir de las historias que el sujeto se atreve a contar para revelar con ellas el sentido general de la historia. Así confirma el escritor el carácter revelador de sus figuras. En la obra de Alejo Carpentier, La Habana da fe de un espacio geográfico, situado en el mapa, que no excluye evocar un mundo fantástico; posee la clave estética del orden barroco, enseñando la flexibilidad de unas fórmulas rígidas; descubre un modelo que le ayuda a entender y mostrar cómo se puede materializar cualquier concierto imposible, planteando, dentro del discurso literario, una paradoja armónica; y compromete al escritor en la búsqueda de unas imágenes, otorgándole a estas el sentido que tienen y el que considera más oportuno, invitando al lector a descifrarlas. Describiendo La Habana, o descubriendo apenas esa misma ciudad en diferentes trozos de sus relatos, Alejo Carpentier atiende al sentido de una geografía que se erige en símbolo y recoge los principios estéticos del universo barroco, alumbrando con ellos el escenario donde se representa el espectáculo real de ciertas ficciones.

Notas

1. El fragmento de **Los pasos perdidos** al que hacemos referencia, ocupa casi íntegramente el apartado IV del libro, iniciando el segundo capítulo de la novela. Las frecuentes coincidencias entre la experiencia biográfica de Carpentier y muchos de los datos que el escritor incluye en sus relatos, implicaría identificar la ciudad que se describe en la narración con Caracas. No obstante, como bien apunta Roberto González Echevarría, esa identificación no es posible, al menos en lo que afecta a la totalidad de la descripción. Más probable es la semejanza de este espacio ciudadano con La Habana (107, n.6). Carpentier utiliza como recurso la confusión de imágenes, ofreciendo de inmediato las claves para descifrarlas (fragmento V de **Los pasos perdidos**).
2. De nuevo, la ciudad que se describe habría que localizarla en Caracas, si nos ajustamos a la biografía de Carpentier. No obstante, como ya se plantea en la página

213 del presente trabajo, refiriéndonos al espacio ciudadano señalado en **Los pasos perdidos**, podríamos descubrir también La Habana, no tanto por los indicios que se revelan a lo largo de la obra, sino porque ambos lugares coinciden en rasgos que, a su vez, son comunes a cualquier espacio ciudadano de importancia en Latinoamérica, y en especial a las capitales próximas al Caribe. Cualquiera de esos lugares ha sufrido una transformación radical, atendiendo a las exigencias del progreso.

232 Bibliografía

- Carpentier, Alejo (1971). **Los pasos perdidos**. Barcelona: Barral Editores. Libro de Enlace.
- (1972) **El siglo de las luces**, Barcelona: Barral Editores. Ediciones de Bolsillo.
- (1974) **Concierto barroco**, México, Siglo XXI Editores
- (1975) **Viaje a la semilla. Guerra del tiempo**, Barcelona: Barral Editores Ediciones de Bolsillo.
- (1976) **El recurso del método**. Madrid, Siglo XXI Editores
- (1977) **¡Écue-Yamba-Ó!**, La Habana. Editorial Arte y Literatura Letras Cubanas
- (1978) **La consagración de la primavera**, Madrid, Siglo XXI Editores.
- (1987) **Conferencias**. La Habana: Letras Cubanas
a *La Habana vista por un turista cubano*.
b *Sobre La Habana*
c. *La ciudad de las columnas*.
- González Echevarría, R. (1985). **Introducción a Los pasos perdidos**. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas
- Lowenthal, D. (1984) **Geografía, experiencia e imaginación, Teoría de la geografía**, Bs As: GAFA. Soc. Arg. de Estudios Geográficos OIKUS, Asociación para la promoción de los Estudios Territoriales y Ambientales
- Wright, John K. **Percepción y descripción, Teoría de la literatura**, Bs As: GAFA. Sociedad Argentina de Estudios Geográficos OIKUS, Asociación para la Promoción de los Estudios Territoriales y Ambientales.