

UCLA

Mester

Title

El contexto urbano en las novelas de Alejo Carpentier

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/8g04v34g>

Journal

Mester, 14(1)

Author

Pellicer, Rosa

Publication Date

1986

DOI

10.5070/M3141013711

Copyright Information

Copyright 1986 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

El contexto urbano en las novelas de A. Carpentier

La presencia de la arquitectura y lo urbanístico es una de las constantes más evidentes en la obra de Carpentier, al lado de otra disciplina artística, la música. Estas dos artes se combinan en el propio Carpentier. Su padre fue un arquitecto francés, amante de la música y él mismo comenzó en La Habana a estudiar arquitectura en 1921, estudios que abandonó pronto. Por otro lado su interés por la música se refleja desde muy temprano, basta con recordar uno de sus primeros textos, "El milagro de Anaquillé" (1927) es para un ballet "afro-cubano" del compositor Amadeo Roldán, con el que colaboraba estrechamente, o el estudio *La música en Cuba*.

La relación de Carpentier con la arquitectura se forja, como ha señalado Roberto Segre,¹ en dos niveles: la experiencia teórica adquirida en su juventud y la experiencia personal de edificios y ciudades, proveniente no sólo de su ciudad natal, sino de sus numerosos viajes por el mundo, como demuestran, entre otros textos, los apartados iniciales de su ensayo "De lo real maravilloso americano", donde recorre la arquitectura de Pekín, Asia Central, Leningrado, Praga. En su reflexión sobre la "Problemática de la actual novela latinoamericana", Carpentier afirma que el escenario de esta novelística debe ser el de la ciudad, ignorada por la provinciana novela criolla. Tienen que ser *reveladas* las ciudades latinoamericanas para lograr una novela universal; el papel del novelista es descubrir ese "tercer estilo" de las ciudades sin estilo.² Este sentir se refleja en la nueva novela latinoamericana que es esencialmente urbana. El mismo Carpentier al hablar de su método de trabajo asegura que el plan general de su obra comprende también "planos de las casas, dibujos (horriblemente malos) de los lugares en que va a transcurrir la acción"³ y en los que se moverán los personajes.

Carpentier es un escritor fundamentalmente urbano y los protagonistas de sus novelas suelen pasar de una ciudad a otra. La naturaleza, cuando aparece, suele ser un espacio de transición de ahí las descripciones de las selva en *Los pasos perdidos* o las del mar en *El siglo de las luces*. Carpentier tratará de definir la personalidad de cada ciudad en la que se encuentran sus personajes y su relación con ella.

La Habana es el escenario único de *El acoso* y el principal de *El siglo de las luces* y *La consagración de la primavera*. El conocimiento "casi perfecto" de su ciudad natal y la fascinación que siente por ella se ven reflejados en estas novelas, y asistimos a su desarrollo del siglo XVIII a nuestros días. La Habana, como la mayor parte de las ciudades latinoamericanas, "no tiene estilo" y es "un amasijo, un arlequín de cosas

buenas y de cosas detestables —remedos horriblos a veces— de ocurrencias arquitectónicas europeas,”⁴ y eso constituye para Carpentier el *tercer estilo*, es decir, el estilo de las cosas que no tienen estilo. Esto se debe, en La Habana Vieja, a un proceso de simbiosis que se convierte en un barroquismo peculiar, abigarrado, que la distingue de otras ciudades. Además, para “nombrarla”, como un nuevo Adán, hay que tener en cuenta el “contexto de iluminación”; La Habana, como cualquier otra ciudad, varía con los cambios de luz. El texto más significativo en el que se une en La Habana de fines del siglo XVIII, el barroquismo de la ciudad y la importancia de la iluminación, lo encontramos al comienzo de *El siglo de las luces*, donde Carlos bajo el tórrido sol de media tarde contempla su ciudad:

Envuelto en sus improvisados lutos que olían a tintes de ayer, el adolescente miraba a la ciudad, extrañamanete parecida, a este hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, coloreaban una confusa rocalla de balcones, arcadas, cimborrios, belvederes y galerías de persianas.⁵

Esta visión se vuelve a repetir cuando Sofía, a bordo de “El Arrow”, el barco del capitán Dexter, contempla, a la misma hora la ciudad:

Ella se volvió hacia el puerto, adosándose a la borda. En la otra orilla brillaban las luces del vasto lampadario barroco que era la ciudad, con sus cristalerías rojas, verdes, anaranjadas, encendidas ante las arcadas. (p. 291)

En cambio, la ciudad bajo la luz de invierno —“luz sin espesor ni vibraciones”— toma en su conjunto un aspecto no ya barroco sino cubista. Así la ve Vera, la protagonista de *La consagración de la primavera*:

Con la instalación del invierno caribe, la ciudad entera me venía al encuentro neta y sin misterios, definida en sus contornos, bien dibujada en sus perfiles, y cuando iba yo, 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, mostrándome desde todos sus ángulos como en ciertos cuadros de Braque y de Gris mostraban los objetos la totalidad de sus facetas.⁶

Las ciudades americanas se ven constatemente amenazadas por catástrofes naturales: terremotos, ciclones... En “Oficio de tinieblas”, su primer cuento en español, el tema central es el terremoto que sacudió a la ciudad de Santiago a finales del siglo pasado; en *El siglo de las luces* La Habana se ve azotada por un ciclón, y Carpentier nos describe la ciudad arrasada:

Las calles eran fosos de lodo. Algunos palacios viejos, a pesar de sus corpulentas manposterías, habían sido vencidos por el viento, entregando las luceras, las puertas y ventanas al huracán que, metido entre sus muros, los había embestido desde dentro, derribando pórticos y fachadas. (p. 61)

Una de las características de esta Habana del fines del XVIII es el lodo que invade las calles y la fuerte luz que produce bruscos contrastes de luz y sombra.⁷

En la novela corta *El acoso* aparece la ciudad en este siglo. Al compacto casco colonial se le superpone el trazado urbano moderno; a pesar del eclecticismo de estilos, La Habana conserva su principal característica: las columnas. Dice Carpentier: "una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasía".⁸ Es esta "ciudad de las columnas" la que aparece glosada en *El acoso*, y su profusión la convierte en un laberinto. El acosado contempla el panorama desde la azotea:

Eran calzadas de columnas; avenidas, galerías, caminos de columnas, iluminadas a giorno, tan numerosas que ninguna población las tenía en tal reserva, dentro de un desorden de órdenes que mal paraba un dórico en los ojos de una fachada, junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyas cariátides desnarizadas protaban arquivtrabes de madera.⁹

El protagonista de *El acoso* es estudiante de arquitectura, como Enrique, el de *La consagración de la primavera*, que a su regreso a La Habana conseguirá su título. Enrique reflexiona sobre la ciudad del siglo XIX y la actual. En el siglo pasado las gentes vivían en armonía con el espacio urbano, ya que las casas estaban concebidas en función del clima, con interiores amplios, patios, lámparas, ventanas con cristales policromos que tamizaban la luz. Lo mismo ocurría con las calles, cuya estrechez no era un error urbanístico sino que servía para canalizar la brisa y proporcionar sombra a los transeúntes. Estas consideraciones del arquitecto cubano son exactamente las mismas que encontramos en *La ciudad de las columnas*, incluso en ambos textos se cita de Le Corbusier. A principios del siglo XX es cuando se produce el cambio en la ciudad. Una de las razones es la aparición de los automóviles que no pueden transitar por las calles de La Habana Vieja. Este hecho provocará el traslado de los más ricos a las afueras creando nuevos barrios residenciales. Las mansiones antiguas se transformarán por medio de tabiques, en viviendas para los más pobres, y se abandonarán. La contemplación del deterioro de su ciudad hace que Enrique se proponga salvar esta arquitectura, acomodándola a las nuevas exigencias:

Lo ideal sería un armonioso maridaje del Palacio de Pedrosa con la "Casa de la Cascada" de Frank Lloyd Wright . . . No descansaré hasta que no meta el espíritu de la Bauhaus en el Palacio de Aldama. (p. 295)

Pero Enrique no logrará llevar cabo su proyecto, ya que la burguesía local tiene otras aspiraciones, que niegan ese maridaje entre la herencia cultural y los intereses comerciales.¹⁰ Las casas de la burguesía habanera van a imitar la moderna arquitectura norteamericana y europea, sin tener en cuenta su contexto:

[José Antonio] —¿No decía tu marido que este país no había logrado crearse, en el presente, un estilo arquitectónico original? Aquí lo tienes: Hotel Riviera. Gran estilo Lucky Luciano . . . Pero esto es sólo un comienzo: ahora conocerás el estilo "familia Frank Costello", de la mejor época, con preciosos toques de George Raft, lo cual significa un invalorable mixto de mafia y de Hollywood— como quien dijera: paso del románico al gótico. (p. 415)

Este tipo de arquitectura imitativa, con el paso del tiempo, para Carpentier ha comenzado a tener cierto encanto y entra a formar parte de la fisonomía de esa ciudad "sin estilo".

París es la otra ciudad estrechamente vinculada a la vida de Carpentier; en tres novelas sus protagonistas van a París. La ciudad que encuentra Esteban en *El siglo de las luces* es una ciudad bulliciosa, pero él se detiene, en un paseo nocturno, ante la catedral; lo mismo hará Elmira, la criada analfabeta del dictador o el estudiante de *El recurso del método*. Notre Dame es algo "familiar"; Esteban la relaciona con los peregrinos, Elmira con las esculturas de Pedro Estatua y el estudiante ve en su primer encuentro con el gótico la ruptura de la evolución arquitectónica que va de la choza al Partenón, debido a la irrupción de verticalidad, y a la invención de motivos inexistentes en la arquitectura clásica. París en *La consagración de la primavera* es *La Ciudad-de-los-Balcones-Desiertos*, en contraposición a "la ciudad de las columnas", que carecía de balcones hasta este siglo.¹¹ Al lado de los balcones desiertos, inútiles, París es una ciudad llena de errores urbanísticos, en la que se superponen, también, los estilos más diversos, debido a los gustos particulares de la burguesía francesa:

En ochenta metros de una quieta calle del barrio de l'Étoile había visto yo, con estupor, construidos de pared a pared, hombro con hombro, un palacio bizantino, un castillo a lo Chambord, un *hôtel particulier* de macaronadas novecentistas, una residencia gótica y una villa romana. (p. 68)

Un proceso urbanístico semejante lo encontramos en *El recurso del método*, la capital del país innominado es un trasunto de La Habana.

Con la Primera Guerra Mundial llega la prosperidad y se trata de borrar, o disimular, la pobreza que existe en los suburbios, por medio de grandes edificaciones, remedadas del eclecticismo europeo. Con ello se niega la tradición cultural y se produce una apropiación violenta de modas extranjeras, que transforman la ciudad en muy poco tiempo:

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 la reconocieran. Cada arquitecto, empeñado en la tarea de hacer edificios más altos que los anteriores, sólo pensaba en la estética particular de su fachada. (p. 149)

La situación inmediata después de la Guerra del 14 es la siguiente: la gente humilde vive en las viejas casas de la colonia y en suburbios, y los ricos en viviendas totalmente ajenas a la tradición, en pastiches arquitectónicos, como la casa de la playa del dictador y la colonia Olmedo. Pero al poco tiempo se produce la bancarrota en la ciudad y ésta “descrecía” a la misma velocidad que antes había crecido, volviendo a la antigua miseria. Incluso surgen ruinas de edificaciones a medio construir, que han sido abandonadas e invadidas por la maleza. En su huida el dictador recorre la ciudad mísera:

A dos pasos de las villas italianas, de las cúpulas de nácar, de las cornucopias, bojes y emparrados —jardincillos de Aranjuez, miniatura de Chantilly—, los barrios de los Cerros, las Yaguas, las Favelas; los pueblos del cartón, de la bosta, del bidón recortado, las paredes de papel, las latas mohosas, abiertas a tijera, para cubrir los techos —viviendas, si es que se pueden llamar así, que cada año arruinan, arrastran, derriban, las lluvias, poniendo a los niños a chapalear como cerdos en charcas y lodazales. “*Debí pensar en esto. Un plan de construcciones para familias pobres. Aún había tiempo...*” (p. 274)

En lugar de construir “viviendas sociales”, el dictador se lanzó a dos empresas monumentales: la construcción del Capitolio y la de la cárcel. Entre las diversas soluciones que optaban para la construcción del Capitolio estaba la de un templo griego, pero “los griegos desconocían la Cúpula, y Capitolio sin cúpula no es Capitolio”(p. 153), el de un estilo neo-gótico, el de El Escorial, el de la Ópera de París. El proyecto aceptado será la réplica del Capitolio de Washington, prototipo que se extenderá por toda América latina. El segundo edificio, la prisión, se concibe de una manera funcional:

Y, de repente, empezó a crecer sobre la ciudad el edificio circular— circular como plaza de toros, circular como coliseo romano, circular como circo de

contorsionistas y domadores— de la Prisión Modelo, ajustado a los más modernos conceptos de la construcción penitenciaria, de la que eran maestro los arquitectos norteamericanos. (p. 203)

Como señala Roberto Segre, el país subdesarrollado invierte todos sus recursos

en la construcción del ficticio símbolo del “poder legislativo” y del surrealista paisaje de una geometría perfecta y pura contrapuesta al ondulante entorno natural; estricto ordenamiento de volúmenes precisos, concebidos para someter por la eternidad el ansia de justicia social y de libertad creadora de los miembros de la comunidad.¹²

No sólo en La Habana se produce el fenómeno de ruptura con la arquitectura tradicional, transformada por el eclecticismo de estilos y el crecimiento vertical, sino que este proceso se da también en el resto de las grandes ciudades latinoamericanas. Si a Sofía su breve paseo por Caracas, camino de Cayena, le recuerda Santiago de Cuba y el resto de las ciudades de la Colonia,¹³ en cambio el protagonista de *Los pasos perdidos* dará cuenta del cambio. Carpentier describe minuciosamente el abigarramiento de esta ciudad arquetípica latinoamericana, tal vez Caracas, producido por la mezcla de lo nuevo y lo viejo, de riqueza y pobreza y de la naturaleza luchando contra las edificaciones del hombre:

Dominando el hormigueo de las calles de Bolsas y periódicos, por sobre los mármoles de los Bancos, la riqueza de las lonjas, la blancura de los edificios públicos, se alzaba bajo un sol en perenne canícula al mundo de balanzas, caduceos, cruces, genios alados, banderas, trompetas de la Fama, ruedas dentadas, martillos y victorias, con que se proclamaban, en bronce y piedra, la abundancia y prosperidad de la urbe ejemplarmente legislada en sus textos. Pero cuando llegaban las lluvias de abril nunca eran suficientes los desagües, y se inundaban las plazas céntricas con tal desconcierto del tránsito, que los vehículos conducidos a barrios desconocidos, derribaban estatuas, se extraviaban en callejones ciegos, estrellándose, a veces, en barrancos que no se mostraban a los forasteros, ni a los visitantes ilustres, porque estaban habitados por gente que se pasaba la vida a medio vestir, templando el guitarrico, aporreando el tambor y bebiendo en jarros de hojalata.¹⁴

Esta misma amalgama la encontramos en la visión que desde la azotea nos da el acosado de La Habana; la conclusión es la siguiente: “Nada de eso tenía que ver con lo que el amparado hubiese aprendido en la Universidad.” (p. 52)

La arquitectura colonial y la ecléctica, como señala R. Segre, “constituyen el contexto principal de referencia de los protagonistas de las novelas”.¹⁵ Estas ciudades latinoamericanas, a pesar de su fealdad, de su

falta de estilo, tienen vida. En cambio, en la gran urbe moderna, cuyo prototipo es Nueva York, los edificios son ajenos al hombre por no significar nada para el que la habita ni para el visitante. La apreciación negativa de Carpentier ante este tipo de ciudad se plasma en las dos ocasiones en que aparece. El protagonista de *Los pasos perdidos*, al comienzo de la novela ofrece la visión desolada de su ciudad desde la ventana de su casa:

Arriba, entre evanescencias de una bruma tibia, eran las cumbres de la ciudad: las agujas sin pátina de los templos cristianos, la cúpula de la iglesia ortodoxa, las grandes clínicas donde oficiaban Eminencias Blancas, bajo los entablamentos clásicos, demasiado escorados por la altura, de aquellos arquitectos que, a comienzos del siglo, hubieran perdido el tino ante una dilatación de la verticalidad. Maciza y silenciosa, la funeraria de infinitos corredores parecía una réplica en gris, sinagoga y sala de conciertos por el medio del inmenso hospital de maternidad, cuya fachada, huérfana de todo ornamento, tenía una hilera de ventanas todas iguales. (pp. 15-16)

En *La consagración de la primavera*, Enrique, todavía “aprendiz de arquitecto”, viaja a Nueva York y de su visita saca la consecuencia de lo que no debe hacerse en arquitectura, debido al aspecto monstruoso, terratólogo, de la ciudad, y sobre todo porque allí no se puede vivir con normalidad, ya que es imposible la comunicación del hombre con su ambiente. El párrafo siguiente es sólo una muestra de la opinión de Enrique, en este caso alter ego del autor:

Y los famosos rascacielos— a veces hermosos, cuando se los consideraba como *unidades sin contexto*—, se erguían en medio de todo aquello como mundos cerrados, ufanos de sí mismos, aislados en su propia unicidad, en un *en sí para sí*, podría decirse —usándose del término hegeliano— que desconcertaba a cualquier apetencia o necesidad de armonía. (p. 271)

El protagonista de *Los pasos perdidos* está ubicado en el primer capítulo como habitante de una gran ciudad, fácilmente identificable con Nueva York, que lo localiza espacial y temporalmente. Su viaje es a través del tiempo y del espacio, y en ambas coordenadas se producen cambios. Como dice Alexis Márquez Rodríguez:

A partir de la gran metrópoli, que bien pudiera identificarse como el más alto estado de desarrollo de lo que vendría a ser el presente, en términos de cronología historiográfica, el protagonista se va desplazando por una escala de estaciones espacio-temporales que lo conducen a los más remotos orígenes del Hombre.¹⁶

En este viaje-búsqueda, como lo denomina Fernando Aínsa¹⁷ a cada tiempo corresponde un tipo de espacio urbano aislado, cuyo único hilo

conductor es el protagonista. Va de Nueva York a la Edad de Piedra, pasando por las etapas intermedias que tienen un ritmo histórico propio. La primera escala, como hemos visto, es esa capital latinoamericana prototípica de la que habla Carpentier en su "Nota", al final de la novela y que podría identificarse con Caracas, ya que fue durante su estancia en esa ciudad cuando realizó el viaje al interior de la selva venezolana. El siguiente lugar es la capital provinciana "Los altos":

Nada de lo que ofrecía a la mirada era monumental ni insigne; nada había pasado aún a la tarjeta postal, ni se alababa en guías viajeras. Y, sin embargo, en este rincón de provincia, donde cada esquina, cada puerta clave-teada, respondían a un modo particular de vivir, yo encontraba un encanto que habían perdido, en las poblaciones-museos, las piedras demasiado manoseadas y fotografiadas. (p. 67)

De la colonia pasa a la conquista, con ello a la aparición de personajes como el Adelantado o el misionero. Contemplan la ciudad en ruinas de Santiago de los Aguinaldos, donde lo "real maravilloso" americano se opone a las construcciones del surrealismo o del arte fantástico, por ser tangible:

Aquí, los temas del arte fantástico eran cosa de tres dimensiones, se los palpaba, se los vivía. No eran arquitecturas imaginarias, ni piezas de baratillo poético: se andaba en sus laberintos reales, se subía por sus escaleras, rotas en el rellano, alargadas por algún pasamanos sin balaustres que se hundía en la noche de un árbol. (p. 118)

Después del paso por Puerto Anunciación se entra en la "antesala de la selva", donde ya no hay construcciones humanas, sino la obra ciega de la naturaleza. Ahora se cruza el umbral de lo maravilloso, ya que abolido el tiempo humano, se penetra en la ciudad de las formas, anterior al hombre: la fabulosa ciudad de Manoa. El innominado protagonista trata de buscar analogías artísticas para describir la arquitectura telúrica: el Bosco, Babeles imaginarias, catedrales góticas, ya que:

Esto que miraba era algo como una titánica ciudad de edificaciones múltiples y espaciadas, con escaleras ciclópeas, mausoleos metidos en las nubes, explanadas inmensas dominadas por extrañas fortalezas de obsidiana, sin almenas ni troneras, que parecían estar ahí para defender la entrada de algún reino prohibido al hombre. (p. 170)

En su viaje por el tiempo y el espacio encuentra la fundación de una ciudad por el Adelantado, Santa Mónica de los Venados: "La primera ciudad, La ciudad de Henoah, edificada cuando aún no se habían nacido Tubalcain el herrero, ni Jubal el tañedor del arpa y el órgano." (p. 188)

Si en *Los pasos perdidos* el encuentro con las formas de la naturaleza hace que entremos en lo definido por Carpentier como los "real maravilloso", en *El reino de este mundo* se lleva a cabo la teoría carpenteriana de que toda la historia de América es una crónica de lo real maravilloso. La arquitectura tiene una gran importancia en esta novela, ya que adquiere también un carácter simbólico. El viaje a Haití que realizó Carpentier en 1943 le puso en contacto con las ruinas del reino de Henri Christophe y las huellas arquitectónicas que dejó la estancia de Paulina Bonaparte. A parte de la descripción de la próspera Ciudad del Cabo —"todas sus casas eran de dos pisos, con balcones de anchos alares en vuelta de esquina y altas puertas de medio punto, ornadas de finos alamudes o pernos trebolados"¹⁸—, y de la barroca catedral de Santiago en el capítulo II, en el III Ti Noel entra en contacto con las edificaciones de Henri Christophe en Sans-Souci, que ha edificado en Haití un imperio estilo napoleónico, con la única diferencia de que en él todos son negros:

Pero ahora el viejo se había detenido, maravillado, por el espectáculo más inesperado, más imponente que hubiese visto en su larga existencia. Sobre un fondo de montañas estriadas de violado por gargantas profundas se alzaba un palacio rosado, un alcázar de ventanas arqueadas, hecho casi aéreo por el alto zócalo de una escalinata de piedra. A un lado, había largos cobertizos tejados, que debían de ser las dependencias, los cuarteles y las caballerizas. Al otro lado, un edificio redondo, coronado por una cúpula asentada en blancas columnas, del que salían varios sacerdotes de sobrepelliz. A medida que se iba acercando, Ti Noel descubría terrazas, estatuas, arcadas, jardines, pérgolas, arroyos artificiales y laberintos de boj. Al pie de pilastras macizas, que sostenían un gran sol de madera, montaban la guardia dos leones de bronce. (p. 81)

Con todo, la construcción más importante de Henri Christophe fue la ciudadela de La Ferrière, fábrica inmensa, como producida por la imaginación de Piranesi, en la que el rey podría refugiarse en caso de ataque con toda su corte los años que fueran precisos, y que finalmente se convertirá en su tumba:

En aquella mole de ladrillos tostados, levantada más arriba de las nubes con tales proporciones que las perspectivas desafiaban los hábitos de la mirada, se ahondaban túneles, corredores, caminos secretos y chimeneas, en sombras espesas. (p. 85)

Para su construcción, a la técnica europea se une la magia: la sangre de toros degollados mezclada con la argamasa hará que la fortaleza sea inexpugnable. Pero, como señala Emir Rodríguez Monegal, el reino de Henri Christophe es destruido por sus propios súbditos "cuando el rey

abandona sus creencias primitivas para adoptar la mitología cristiana".¹⁹ El error consistió en sustituir la magia negra del *voudú* por la magia blanca del catolicismo; y debido a que la magia negra no podía ser utilizada contra los negros.

El reino de este mundo y otras obras de Carpentier tiene en común el hecho de que la ruina o la muerte de un personaje coinciden con la destrucción de su casa; así, la ruina de la mansión del amo de Ti Noel, Lenormand Mezy, el incendio de Sans-Souci, o el deterioro de Ciudad del Cabo. En *El acoso* la demolición de la Casa de Gestión también significará el fin de su dueño y del protagonista. Lo mismo sucede en *Viaje a la semilla*. Por otra parte, una de las características del tirano, de cualquier tipo, es que en cuanto alcanza el poder se convierte en "edificador". Ya hemos visto como el dictador de *El recurso del método* construye el Capitolio y la Prisión Modelo, las edificaciones de Henri Christophe. Incluso, más modestamente, Victor Hugues en Cayena, pasada la época de acciones violentas, se dedica a construir, bajo la mirada de desaprobación de Sofía:

Asístiase, en todas partes, a una proliferación de tirantes y de vigas, de tor-napuntas y ménsulas, de levantamientos y enclavaciones. Se vivía en el polvo, el serrín, la arena y el granzón, sin que Sofía acertara a explicarse lo que se proponía Víctor, con sus obras múltiples, que siempre modificaba sobre la marcha, rompiendo con los alineamientos de planos cuyos papeles enrollados le salían por todos los bolsillos del traje. (p. 376)

Al igual que Paulina Bonaparte, lo que Víctor Hugues quiere es hacer edificaciones de estilo neoclásico francés en plena selva americana, que no se corresponden en absoluto con la salvaje naturaleza circundante, tan distinta de la domesticada naturaleza europea.

El tratamiento de la ciudad como escenario fundamental de las novelas de Carpentier hemos visto que es acorde con su postura teórica sobre cómo debe ser la novela latinoamericana actual, a la vez que le sirve para la reconstrucción de una época histórica, en algunas ocasiones. Carpentier postula una ciudad que no rompa radicalmente con su tradición urbanística, para que pueda existir una relación armoniosa entre el hombre y el ambiente en que se mueve. La ruptura con esa tradición cultural colonial se produce, como vemos en sus novelas, no por un afán de innovación cultural que trate de buscar formas nuevas, sino por causas económicas o políticas, ajenas a los intereses de la población, cuya causa última son las contradicciones sociales existentes en América latina. La clase dominante es la que asimila los modelos europeos y norteamericanos en los centros de poder, y los más oprimidos se ven obligados a vivir de forma miserable en los suburbios o en las deterioradas y parceladas mansiones coloniales. Por esta razón no hay

una coherencia con lo ambiental en ninguno de los casos. Sin embargo, el contexto arquitectónico de las ciudades en las que se produce la simbiosis creativa entre lo europeo y lo americano, la naturaleza y los edificios, es causa de un mestizaje urbanístico que situará a los personajes de las novelas en un espacio armónico. Por eso Enrique, el protagonista de *La consagración de la primavera*, soñará inútilmente con diseñar casas que recuperen la antigua arquitectura urbana; dado que, como dice Carpentier en *Los pasos perdidos*: "En la obra de construir la vivienda revela el hombre su prosapia". (p. 138)

Rosa Pellicer
Universidad de Zaragoza

NOTAS

1. Roberto Segre, "La dimensión ambiental de lo real maravilloso en Alejo Carpentier", *Casa de las Américas*, XX, n° 120, (mayo-junio, 1980), p. 18.

2. "Acaso por lo difícil de la tarea, prefirieron nuestros novelistas, durante años, pintar montañas y llanos. Pero pintar montañas y llanos es más fácil que revelar una ciudad y establecer sus relaciones posibles por afinidades o contrastes con lo universal. Por ello, ésa es la tarea que se impone ahora al novelista latinoamericano", en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 17.

3. "Autobiografía de urgencia", *Insula*, n° 21, (enero 1965), p. 13.

4. "Problemática de la actual novela latinoamericana", *Tientos y diferencias*, p. 15.

5. *El siglo de las luces*, Barcelona, Barral Editores, 1973, p. 11.

6. *La consagración de la primavera*, México, Siglo XXI, 1979, p. 322.

7. "Cuando pensaba en la ciudad natal, hecha remota y singular, por la distancia, Esteban no podía sino evocarla en colores de aguafuerte, con sus sombras acentuadas por la excesiva luz de lo iluminado, con sus cielos repentinamente cargadas de truenos y nubarrones, con sus calles angostas, fangosas, llenas de negros atareados entre la brea, el tabaco y el tasajo." *El siglo de las luces*, p. 93.

8. *La ciudad de las columnas*, Barcelona, Bruguera, 1982, p. 27, y en *Tientos y diferencias*, p. 61.

9. *El acoso*, Barcelona, Bruguera, 1983, p. 51.

Lo mismo encontramos en *La consagración de la primavera*, en la evocación desde España de La Habana:

Quien ahora me habla evoca la ciudad de su infancia, ciudad de muchas columnas, infinidad de columnas, columnas en tal demasía —según él— que pocas ciudades del mundo podrían aventajarle en eso, sin saber que existen —¡tan ligadas a mi pasado!— otras alineaciones de columnas, innumerables columnas, en fachadas y peristilos clásicos que se tiñen de un amarillo singular, misterioso, incomparable, en las "noches blancas" —más ocres que blancas— de Petrogrado. (p. 31)

Esta misma asociación la encontramos en su ensayo "De lo real maravilloso americano": la arquitectura de Leningrado le es familiar:

La arquitectura magnífica, a la vez barroca, italiana, rusa, de Leningrado, me era grata antes de verla. Conocía esas columnas, conocía esos astragalos, conocía esos arcos monumentales, abiertos en bloques de edificios, evocadores de Vitruvio y de Viñola, y acaso también del Piranesi, Rastrelli, el arquitecto italiano, había estado por

ahí después de mucho pasearse por Roma. Las columnas rostrales que se alzaban junto al Nevá eran de mi propiedad. (*Tientos y diferencias*, p. 88)

10. La verdad era que nunca acertaba a edificar lo que hubiera querido edificar. Sus casas ideales, inspiradas en los nobles estilos de la arquitectura colonial criolla, quedaban guardadas en voluminosos cartapacios, adosados a las paredes de su estudio: ciudad de papel, doblada, pegada, muerta al nacer apagados sus "medios puntos", rotas sus manparas barrocas, dormidas sus columnas, marchitas antes de haber germinado, las malangas generosas y nervudas de sus imaginarios patios alfombrados por las finas y olorosas hierbas balsámicas, útiles a las terapéuticas hogareñas de antaño. (*La consagración de la primavera*, p. 303)

11. Cuando, en este siglo, empezaron a crecer balcones en las fachadas obsérvese que las viejas mansiones coloniales los balcones, por lo general, son escasos y exigüos, salvo en las que tienen de sobradillo y balaustrada de madera. (*La ciudad de las columnas*, p. 56)

12. Roberto Segre, *art. cit.*, p. 28.

13. Y echó a andar hacia las calles empinadas que bordeaban un torrente seco, admirándose de encontrar tan lindas plazoletas adornadas por estatuas, entre casas de rejas de madera y romanillas que le recordaban las de Santiago de Cuba. Sentada en un banco de piedra caía pasar las recuas hacia los caminos de unas montañas sombreados por cújies más arriba de un castillo coronado de atalayas, semejante a los muchos que defendían los puertos españoles del Nuevo Mundo tan semejantes unos a otros, que parecían obras de un mismo arquitecto. (*El siglo de las luces*, p. 304)

14. *Los pasos perdidos*, Barcelona, Barral, 1971, p. 42.

15. Roberto Segre, *art. cit.*, p. 28.

16. Alexis Márquez Rodríguez, *Lo barroco y lo real maravilloso en la obra de Alejandro Carpentier*, México, Siglo XXI, 1982, p. 107.

17. Fernando Aínsa, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 227.

18. *El reino de este mundo*, La Habana, Ediciones La Unión, 1966, p. 37.

19. Emir Rodríguez Monegal, "Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*", *Revista Iberoamericana*, vol. XXXVII, n° 76-77, (julio-diciembre, 1971), p. 647.