

Yuleivy García  
Bermúdez

*El espacio del criollo*

E

l presente trabajo propone un breve *topoanálisis*<sup>1</sup> del texto dramático *Las tres partes del criollo* del autor cubano Antón Arrufat.<sup>2</sup> Sin pretensiones de agotar el tema en una obra tan vasta y apenas atendida por la crítica, al valorar el uso de los espacios en ella, presentimos la eficaz interrelación entre la versátil tipología del criollo republicano y la movilidad de escenarios. El análisis ha privilegiado las visiones que la obra ofrece del espacio habanero, como encantador testimonio de las transformaciones de nuestra modesta megalópolis insular durante las primeras décadas del siglo pasado.

**Un drama de espacio en el siglo XXI cubano**

Leer una obra teatral con tales pretensiones nos pone de bruces, en primera instancia, ante las complejidades estructurales y el peculiar modo de crear la ficción y de acotar la espacialidad que ello supone. El texto dramático posee mecanismos característicos para crear la ilusión espacial, los que no están confinados solo a la didascalia, sino también a los segmentos dialógicos. La configuración del espacio forma parte esencial de la creación del mundo posible dramático.

<sup>1</sup> A la manera en que es concebido por Aínsa: *el espacio significado en la literatura*. Fernando Aínsa: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, p. 160, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.

<sup>2</sup> Antón Arrufat: *Las tres partes del criollo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.

Desde los primeros intentos de conceptualización del género, dígame la *Poética* de Aristóteles, está presente la idea de que el teatro debe ofrecer una representación verosímil de la realidad, por lo que la conformación del universo de la tragedia concebido por el filósofo, proponía una convencionalización de las coordenadas tempoespaciales del conflicto trágico. Es particularmente elocuente que el criterio de verosimilitud aristotélico, la vapuleada *mimesis*, es el más falaz engaño, la conciencia de artificio, la primera institucionalización de la mentira artística. Verosímil es parecido a la verdad pero sin ser ella, y en este sentido resulta atrayente para una actualidad obsedida por la sobrenaturaleza o realidad alternativa que propone el arte, descubrir que desde tiempos lejanos ya el griego priorizaba la ilusión de verdad, la credibilidad del mensaje y el diálogo con el receptor, antes que la propia relación texto-realidad. Por tanto, lo esencial en la representación trágica no era si se trataba o no de un espacio existente, sino que dicho espacio fuese conformado de manera creíble.<sup>3</sup>

El arte teatral ha tenido como fundamento primero y casi despótico, la *Poética*. Incluso, el resto de los paradigmas sacralizados del teatro europeo<sup>4</sup> constituyen un diálogo, reverencial o contestatario, con la maquinaria conceptual aristotélica. Cada poética será distinguida, entre otras cosas, por el mayor o menor apego al concepto de *mimesis* y, dentro de este, la manera más o menos verosímil de configurar el espacio dramático. Es por ello que la historia del teatro funciona como el testimonio del hombre y su espacio: la manera de asumirlo física y cosmovisivamente, y de conferirle representación artística. La historia del teatro es la historia de atrezzo de la espacialidad humana.

Por tanto, partimos del hecho de que en *Las tres partes del criollo* encontraríamos esa vocación ancestral del teatro mismo: la creación de un mundo posible dramático en el que el espacio es una convención genérica, y al mismo tiempo puede ser la imagen escénica de las transformaciones arquitectónicas capi-

<sup>3</sup>De ahí la elusión de detalles y la unidad de lugar, dos estrategias dramaturgicas destinadas a crear el efecto de la ilusión espacial verosímil.

<sup>4</sup>Dígase, en ágil panorámica, el manierista shakespereano, el clasicista francés, el romántico *stürmer* o el romántico hugoliano, la *pièce bien fait*, el parnasiano, el simbolista, el naturalista, el ibseniano, el brechtiano, las distintas variantes vanguardistas y el equívoco teatro posmoderno.

talinas del siglo pasado, tanto como el auto de fe del creador contemporáneo al asumirla desde el distanciamiento evocador.

La otra percepción que predispone el análisis es que nos encontramos frente a un peculiar *drama de espacio*, en pleno siglo XXI cubano. Concebir la obra de esta forma podría parecer un caprichoso paracronismo, si consideramos que esta tipología prosperó en centurias anteriores y que apenas ha tenido lugar en nuestra tradición teatral. Mas, seamos justos en decir que tampoco se trata de una modalidad exclusiva de una época, sino transhistórica, florecida en aquellos momentos de la historia teatral proclives a privilegiar la dimensión espacial del texto dramático.

Por otra parte, *Las tres partes del criollo* es una obra atípica dentro de nuestro teatro contemporáneo, calificada de irrepresentable por la crítica, precisamente por el desconcierto de los teatristas ante su magna y lúdica concepción del espacio, violadora de los presupuestos escénicos que están contenidos virtualmente en cualquier textualidad dramática.<sup>5</sup>

Según W. Kayser, el drama de espacio es aquel en el que hay un relajamiento de la acción y una dejación argumental a favor de cuadros semi-independientes, que conforman un gran conjunto dramático de cualidades épicas. Este funciona como una construcción histórica no circunscrita a las unidades de tiempo y lugar del drama clásico. En el drama de espacio los personajes se confunden con los escenarios en esta profusión de imágenes de época, y el resultado será «un mundo dramático configurado como espacio»,<sup>6</sup> es decir, se trata de una modalidad en la que la representabilidad espacial afín al género asume un rol protagónico, que llega incluso a desplazar al personaje, el cual sería mero pretexto o ligazón entre los cuadros.

Privilegiar la construcción del espacio en el texto teatral es independiente del afán referencial. El drama de espacio tiene más que ver con una dilatación cronotópica que con una cualidad testimonial. Es tan protagónica la espacialidad alegórica y cosmopolita del drama romántico como el espacio racional y obsesivamente descrito en el drama realista, por citar solo dos momentos de la historia del género donde ha abundado esta modalidad.

<sup>5</sup> Abel González Melo: «Las manos de Juan (a manera de epílogo)», en *Las tres partes del criollo*, pp. 173-185, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.

<sup>6</sup> Wolfgang Kayser: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, p. 493, Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, La Habana, 1970.

Así, esta extraña obra de Arrufat es un drama de espacio por excelencia, donde el criollo Juan (ese encantador macho insular creado por Carlos Loveira)<sup>7</sup> es apenas el nexo de los cuadros que conforman una crónica de la Cuba republicana, y donde la espacialidad no es mera conformación de un marco referencial, sino el testimonio de la cubanidad a través de sus espacios característicos. Además se trata de un testimonio personal, que privilegia la afectividad por sobre cualquier intención verificadora; son las nostalgias oníricas de una ciudad cuyos vestigios quedan pero no su esplendor.

La tercera pauta para el análisis tiene que ver con el diálogo intertextual que la obra entabla con una novela cubana del siglo pasado, en la que el diseño cronotópico tiene un apego a la descriptividad de los referentes. Ello supone una interesante reformulación de la configuración espacial: de la mirada testifical al entorno contemporáneo de un texto narrativo de visos naturalistas, al juego de distanciadas nostalgias de un texto dramático difícil de conceptualizar tipológicamente que, sin embargo, mantiene su carácter testimonial.<sup>8</sup>

Acérquemonos a las consecuencias de esta interesante relación intertextual: La primera curiosidad que salta a la vista es el hecho de tener como hipotexto una obra narrativa.<sup>9</sup> La conversión del argumento de una textualidad a otra supone una revolución de las coordenadas cronotópicas, pues el espacio artístico en la novela está emancipado del espacio real desde la novela renacentista, y su ilustración está menos convencionalizada. Al estar menos condicionada, su representabilidad ha sido más compleja y amplia, y responde a leyes específicas liberadas de la realidad.<sup>10</sup> En tanto, el teatro demoró más tiempo en acceder a

<sup>7</sup> Garrandés lo define como: «[...] un personaje importante y desaforado que representa a un arquetipo de la sexualidad masculina y que, además, podría considerarse una especie de paradigma sociocultural en la prosa de los años veinte». Alberto Garrandés: «Vivir criollamente (el falóforo pertinaz)», en *Cubaliteraria*, [http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s\\_Seccion=13&Id=1448](http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s_Seccion=13&Id=1448).

<sup>8</sup> Abel González Melo reconoce la *pesquisa histórica* como un procedimiento textual de la obra., ob. cit., p. 174.

<sup>9</sup> No queremos decir, que sea un hecho inaugural.

<sup>10</sup> Iuri Talvet: «Introducción a la poética del tiempo y el espacio», en *Investigación crítico-literaria* (comp. Salvador Redonet), t. II, p. 495, MES, La Habana, 1983.

dicha emancipación,<sup>11</sup> a pesar de la conciencia de ficción formulada desde los presupuestos aristotélicos, y su configuración espacial responde a cánones mucho menos dispuestos a la experimentación creativa.<sup>12</sup>

Sin embargo, al tratarse el hipotexto de una novela naturalista, su espacialidad remite a constantes verificaciones con su entorno, con extremo puntillismo en su descriptividad. Imágenes de la ciudad habanera y el entorno habitacional están dadas pormenorizadamente desde la contemplación coetánea en el texto de Loveira. En tanto el hipertexto, situado en la libertad creativa del teatro actual, se permite el juego de representaciones. De tal manera, las imágenes del texto base pasan de la perspectiva objetiva de un narrador omnisciente naturalista a la interiorización de la mirada distorsionadora de un personaje que rememora. No obstante, el resultado será una crónica del *modus vivendi* criollo, solo que desde una focalización comprometida. Por ello mantiene la amplitud temporal (abarca la transición secular) y los múltiples desplazamientos espaciales (los lugares visitados por el personaje desde su infancia hasta la adultez). De modo que, a la convención cronotópica propia de la textualidad dramática y a las particularidades del drama de espacio, le sumamos en esta obra la curiosa condición hipertextual que subvierte la modelación del espacio teatral.

### **Los exteriores de la Babel urbana: la calle habanera**

La obra elige como espacio criollo por excelencia La Habana y sus entornos. Ello, en primer lugar, nos remite al consabido habanocentrismo de nuestro teatro de las últimas décadas. En segundo lugar, vamos a notar que una serie de elementos de los que Fernando Aínsa atribuye como constantes obsesivas a la narrativa latinoamericana del siglo xx, convienen a esta desconcertante obra cubana.

Por ejemplo: en el texto accedemos a la manifestación del sentimiento ambiguo del personaje por la urbe, como una de-

<sup>11</sup> Casi dos siglos después, si nos situamos en la revolución teatral romántica como la más considerable subversión estructural del drama moderno. Incluso una obra como el *Fausto* de Goethe es ya lo suficientemente transgresora en cuanto al tratamiento de la disposición espacial.

<sup>12</sup> Sin dejar de considerar, por supuesto, la variedad de las innovaciones vanguardistas.

nuncia «al fracaso de los signos del proyecto de modernidad», que todavía puede adivinarse (un siglo después) en los vestigios coloniales. La Habana en *Las tres partes...* es como las ciudades que describe Aínsa: «una acumulación de proyectos utópicos no realizados y mitos degradados».<sup>13</sup>

Juan Cabrera es el niño sucio, fascinado ante el bullicio de los espacios capitalinos. A través de enumeraciones caóticas nos ofrece el ruido ambiental de una metrópoli colonial que despierta a la transplatación del modelo norteamericano: sirenas de barco, campanas de iglesias, silbatos de policías, carros de bomberos, tambores, ladridos, voces humanas. En magistral síntesis, queda aludido todo lo que la antigua villa de San Cristóbal de La Habana es: un puente, un villorrio católico, un distrito violento y pletórico de accidentes, un reducto cultural de la africanía, y en el sustrato, el laberinto donde confluyen la masa humana y los animales domésticos errabundos.

Advierte además Aínsa como una de esas recurrentes obsesiones de la novela continental la conversión de la ciudad en el *lugar personalizado*, inseparable de la conciencia de quien lo percibe y siente. Esto coincide con lo que González Melo ha descubierto en la obra que nos ocupa: el predominio del *entorno sugerido* o espacio intuitivo más que pragmáticamente presentado.<sup>14</sup> En la obra, monólogos y didascalías se funden, más que quebrando moldes genéricos, ilustrando un mismo fluir de conciencia: el hombre, asombrado, desafiante o nostálgico ante la *polis* insular. Las indicaciones escénicas nos sitúan ante un paisaje donde «todo se entremezcla, declina, aumenta: adquiere una presencia absorbente».<sup>15</sup> Es la espacialidad transfigurada por la afectividad del habitante y retratista, cuyo testimonio está demasiado implicado al ser la víctima de la antropofagia metropolitana. Juan Criollo, como un Julien Sorel del Caribe, acepta el desafío. Su «ya nos veremos las caras»<sup>16</sup> no tiene detrás el

<sup>13</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., p. 154.

<sup>14</sup> González Melo: ob. cit., p. 181.

<sup>15</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 8.

<sup>16</sup> Más que esta traducción del final de la novela de Balzac que nos ofrece la traducción de la edición cubana de la Editorial Arte y Literatura, nos complace la versión del desafío que nos da Laura Freixas en las notas al *Diario* de André Gide: «Y ahora... ¡tú y yo, cara a cara!» . André Gide: *Diario* (sel. y trad. Laura Freixas), Ediciones Folio, S. A., ABC, S.L., 2004.

Sena, sino la imponente cúpula del Capitolio, símbolo nada gratuito con el que se inicia y cierra la obra. «El hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y, por tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje, horizonte, o las representaciones territoriales (región, nación, comarca, sitio, pago, barrio, plaza, calle o esquina [...]) reflejan siempre un juicio de valor», dice Fernando Aínsa, y otra vez nos resulta conveniente su explicación.<sup>17</sup>

Por otra parte, la *representación urbana* filtrada y distorsionada de la obra de Arrufat se vale de los mecanismos propios de la novelística que transforman toda percepción exterior en experiencia síquica. En esta obra, como lo explica Abel González Melo: «Todo ocurre en un tiempo sin espacio y en un espacio sin tiempo: la memoria». Para imitar «los mecanismos rústicos, ambiguos y visearles de la memoria»,<sup>18</sup> la didascalia adquiere narratividad; y el implícito teatrista que siempre habla desde la acotación escénica, deviene un narrador desvaído, tanto como el personaje hace de sus soliloquios no una comunicación al espectador, sino un fluido de conciencia a la manera del discurso indirecto libre.<sup>19</sup> Por demás, terminan siendo una misma voz. De esta forma, la descripción espacial no respeta fronteras o transiciones lógicas: comienza en un segmento didascálico y termina en el monólogo de recordación, o viceversa. Los escenarios se suceden, las difusas locaciones irrumpen caprichosamente, invocadas por cualquier pretexto o mero azar, y van corporeizándose detalle a detalle. Así lo resume el crítico: «A lo mejor nace frente a mí un arco si lo rememoro».<sup>20</sup>

Otra de las constantes adjudicadas por Aínsa a la literatura del continente y que tienen una presencia similar en este texto, será la antropomorfización del *locus* ciudadano. Según el investigador, este aparece convertido en un espacio viviente y respirante, «que influye, transcurre y evoluciona con la propia vida del individuo o de la colectividad».<sup>21</sup> Esto se visibiliza en la obra

<sup>17</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., p. 163.

<sup>18</sup> González Melo: ob. cit., p. 183-185.

<sup>19</sup> Bellamente lo explica el crítico: esta obra parece más bien una «futura novela contaminada por algún signo teatral» que una obra dramática novelada. Abel González Melo: ob. cit., p. 182.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>21</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., p. 62.

de Arrufat, donde la ciudad crece y se corrompe al ritmo de la degradación de la identidad nacional (del coloniaje rebelde a la desidia republicana) y de la amoralidad del criollo (del niño osado al político oportunista). Más aun, podemos afirmar que esta obra no es la historia de un individuo, es la historia de una ciudad a través del individuo que la ve.

La idea de la personificación del espacio nos remite a otro interesante estudio sobre el *topos* bohemio en la literatura europea de fines del XIX y principios del XX, en el que se ofrecen una serie de tipologías favoritas de las imágenes literarias de las capitales, entre las que se distinguen: la ciudad-monstruo, la Gran Prostituta, la ciudad-madre, la Corte de los Milagros, la ciudad-espejo, la ciudad-fantasma, etc.<sup>22</sup> En *Las tres partes...* vemos la ciudad como una gran prosopopeya que se desdobra en algunas de estas imágenes. Y la que parece regenciar es la de la Gran Prostituta, que coincide con la Babel urbana de la que nos habla Aínsa.<sup>23</sup> Juan Criollo, el niño andariego, nos muestra en sus memorias ambivalentes la otra ciudad, la que no sale en los catálogos turísticos: La Habana marginal, matrona oscura y cálida, hacendosa y repulsiva, que acuna a los derrotados en su vientre; la versión órfica del Caribe, la *anti-utopía*.

Los espacios públicos que el criollito desarrapado desanda están llenos de desechos de los pobres (sombras, latas, botellas, cáscaras y semillas, pedazos de papel, cocos partidos), y de los pobres mismos: pregoneros, billeteros, malojeros, cocheros, limpiabotas, apuntadores de charada, vagos. Y junto a los desahuciados oficios, el rimel barato y el vicio, las calles de la prostitución en las que el párvulo se (de)forma física y moralmente. Así descritas por el propio personaje: «las calles de La Habana española, ciudad de renombre, sin rival en el mundo por el número de prostíbulos. Primero, las casas serias y caras, por San Miguel y San José y Virtudes. Después las casas sucias y baratas, por Aguacate, Bousa u Obrapía».<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Nos referimos al artículo de Jesús María Vicente Herrero: «Ciudades malditas: bohemia y literatura a finales del siglo XIX», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, en <http://www.ucm.es/info/especulo>.

<sup>23</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., p. 62.

<sup>24</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 39.

Es curioso cómo, en la economía descriptiva propia de la textualidad dramática, hay sitio para la precisión locativa: alegoría y referencialidad convergiendo en un juego efectivo que remeda la memoria humana, la que, dentro del caos informe de imágenes, puede recordar arbitrariamente un dato con suma precisión. Su estilo nos recuerda al estilo de Joyce o Cortázar, pues la conciencia del criollo Juan, como la del judío Bloom o el porteño Oliveira, ofrece un mapa amorfo de la séptima villa como aquellos de Dublín y París. Las escenas se ofrecen como una mirada andante, semejante a lo que sería el punto de vista narrativo de un sujeto caminante.

La capital de la isla no solo es la veleidosa ramera, sino la matrona de todas las habaneras; la ciudad-madre, la matriz del vicio. La mirada andante y absorta no solo descubre los espacios prohibidos, sino sus habitantes. En la *jungla de asfalto* están «las putas en las puertas de sus casas, a lo largo de las aceras que olían a tabaco, a vetiver y a meao», y más adelante, en las aristas del entramado damero, «en los cafetines de las esquinas, chulos empolvados».<sup>25</sup> La sensoriedad dispone la percepción del espacio: La Habana del fin de siglo es también el entablado de sus olores.

Aunque Abel González Melo señala que este drama abandona «la cámara o habitación cerrada donde antes transcurría la fábula» y ostenta la frecuencia de los espacios exteriores, vemos que la mirada embobada del niño curro se regodea también en los interiores. La imaginería del decorado, descrita en la didascalía o aludida en los diálogos, sea más o menos pródiga en detalles, ha sido siempre un recurso efectivo del texto dramático para configurar el espacio y reforzar la ilusión escénica.<sup>26</sup> *Las tres partes del criollo...*, rehúye la pormenorización y elige sobrios y efectivos objetos de resonancia simbólica.

En este caso la interioridad del espacio licencioso se da irónicamente, a través del contraste entre el lujo fatuo del prostíbulo de ricos y la tramoya vulgar del burdel barato. Sucintamente descrito, el primero ofrece a la vista sus «Mecedoras alineadas.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> La historia del teatro europeo ostenta en este sentido dos opciones de representación de interiores tan contrapuestas como la total ausencia de detalles de la tragedia del clasicismo francés a la desmesura de objetos y la hiperbólica precisión del llamado drama realista escandinavo.

Una mampara entreabierta. Mujeres meciéndose fuman boquillas y se abanicán despaciosas. Muestran partes del cuerpo por encima y por debajo del traje de cintas y bordados. Algunas visten batas de casa de tela china, con zapatillas de seda». Con apenas dos referencias al mobiliario (mecedoras y mamparas), se ha logrado hacer notar el falso lujo del lugar, matizado por el vestuario de las prostitutas, que resulta más importante para el trazado del espacio abyecto que los objetos mismos. Las vestimentas y poses de los personajes son otros tantos símbolos que completan la imagen del sitio del placer: ocio, exotismo, confort; descripción más efectiva en su invocación de sugerencias que si se hubiese precisado exhaustivamente el decorado.<sup>27</sup>

Idéntico mecanismo se usa para mostrar la intimidad de la modesta casa de citas: «Estampa de la Virgen de la Caridad. Palanganas en el suelo. Dos putas que se ofrecen, semidesnudas, en batas floreadas, fumando. Dejan ver las ligas, la pelambra de las axilas y la zanja del pecho». Apenas dos elementos dan la disposición espacial (estampas católicas y palanganas sin asidero), suficientes para aludir ironía (un vestigio de credos tras el relativismo moral del vicio) y pobreza. El vestuario y la descripción grotesca de los cuerpos dan el cariz del sitio: suciedad, hacinamiento, desesperación.<sup>28</sup>

De esta forma, vemos como todo un ciclo vital del personaje está relacionado con el rostro de la Babel insular y la radiografía de sus interiores viciados.

### **La Habana de día**

Cuando el adolescente Juan es exiliado por enamorar a la hija del patrón, tiene una imagen de despedida de la ciudad, en la que «el mar pega en los arrecifes de la costa y al fondo en un mástil oscuro ondea la bandera española». A su regreso, descubre los signos de cambio, ve cómo «se desvanecen la torre de la fortaleza y la bandera española».<sup>29</sup> Difuminación simbólica que alude al cataclismo sociopolítico que trajo la transición secular: San Cristóbal de La Habana dejó de ser la capital del coloniaje y abrió sus piernas, ya emponzoñadas, a la capitalización. *Las*

<sup>27</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 40.

<sup>28</sup> Ídem.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, pp. 134, 139.

*tres partes del criollo...*, como hemos dicho, no es la historia de un sujeto, es el testimonio de la transformación de toda una ciudad. Como explica Aínsa: «El espacio urbano no es [...] neutro. Inscripciones sociales asignan, identifican y clasifican todo asentamiento. Relaciones de poder y presiones sociales se ejercen sobre todo núcleo urbano».<sup>30</sup> Por tanto, además de testimoniar La Habana, la obra es la estampa de un segmento vergonzante y traumático de la historia de Cuba.<sup>31</sup>

El criollo atribulado persigue los rastros de los suyos. Un amigo le da las noticias de la metamorfosis de la ciudad: «Mañana verás La Habana de día. Ha cambiado en estos años. Ya los yanquis se fueron y en apariencia nos dejaron solos y libres [...]. Marcos y yo fuimos a ver bajar del Morro el trapo yanqui y subir nuestra bandera. La ciudad vibraba de entusiasmo. Guirnalda, faroles, arcos de triunfo en cada esquina».<sup>32</sup> La imagen del Morro funciona como el signo de las veleidades políticas del fin de siglo insular y se convierte en otro símbolo recurrente, como el Capitolio. Ha dejado de ser el emblema defensivo para ser precisamente la representación de la vulnerabilidad de la villa portuaria.

La transformación es vista además en las propias calles, sobre todo en la súbita aparición de las barriadas espontáneas. Otra vez coincide lo que hace notar Aínsa respecto a la mayoría de las urbes representadas artísticamente en la literatura latinoamericana, y lo que vemos en la obra analizada: una ciudad que encarna «[...] el condensado reflejo de las tensiones políticas, económicas y culturales de la sociedad».<sup>33</sup> A través de las imágenes de su crecimiento arbitrario, ruidoso, confuso, a expensas de toda planificación se muestra el fin del «sosegado pasado colonial o el entusiasmado ingreso a la modernidad finisecular».<sup>34</sup>

El personaje descubre el barrio extramuros, nacido aceleradamente durante su breve ausencia. Su descubrimiento halla relación en las referencias de la historia de la arquitectura sobre

<sup>30</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., p. 163.

<sup>31</sup> Al parecer este instante histórico es de los preferidos para las relecturas del teatro cubano. Véase *Los equívocos morales* de Reynaldo Montero, una obra cercana temporalmente a la de Arrufat.

<sup>32</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 144.

<sup>33</sup> Fernando Aínsa: ob.cit., p. 156.

<sup>34</sup> *Ibidem.*, p. 160.

la notable ampliación de las nuevas zonas residenciales que pulverizaron el trazado damero de la capital cubana a fines del siglo XIX. Mientras recorre los nuevos barrios, va bosquejando el mapa ciudadano de la nueva burguesía criolla: «Me metí por Muralla. A ambos lados de la calle filas de casas pasaban y pasaban [...]. Cogí Aguiar o Aguacate. Filas y filas. Algunas casas iluminadas, gentes en los balcones, las grandes ventanas abiertas [...]. Seguí Dragones, seguí Egido [...]. La casucha no existía. Ni el descampado. Donde habíamos sufrido y malvivido se alzaban dos manzanas de casas nuevas [...]».<sup>35</sup>

Es otra vez la memoria que amalgama el dato preciso y el dato desvaído, y privilegia el efecto psicológico del cambio: los nombres trastocados, la ambigua extensión de apariencia infinita (*pasaban y pasaban..., filas y filas...*), el poderío material de los elementos arquitectónicos (las casas nuevas, balcones y amplios ventanales), el impacto de la luz eléctrica en la mirada pueblerina. Y el detalle urbanístico develador: las viejas callejuelas angostas desembocan como engañosos laberintos en suntuosas manzanas. La imagen contrasta con las casuchas alineadas a lo largo del mar, hilera deprimente del recuerdo del Juan niño cuando «Aún no habían construido el Malecón, y abundaban los charcos y la basura».<sup>36</sup>

Más referencias nos son dadas a través del impacto en la emotividad del personaje: «Pero me senté en la acera y recosté la espalda contra la pared de una de aquellas casas nuevitas [...] como si aquel cemento me perteneciera». También han cambiado los materiales de construcción, y la mampostería sustituye la «casucha de madera y zinc en la calle del Príncipe, cerca del litoral habanero».<sup>37</sup>

No solo ha cambiado La Habana de día. También sus interiores.

### **En las entrañas de Babel: el espacio habitacional**

La recreación del espacio habitacional se va ajustando al crecimiento del personaje, como en las *bildungsgroman* o novelas formativas. Una alcoba alegórica equivaldrá a cada período vital. El Juan niño cuando es sucio, golfo e inocente, habita el

<sup>35</sup> Antón Arrufat: ob. cit., pp. 134-135.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 135.

entorno solariego, *leit motiv* de nuestra literatura y de nuestro teatro del siglo xx.<sup>38</sup> El solar es configurado de manera casi surrealista, a través de una memoria más deformada que el resto por la lejanía temporal: una *batea desmesurada* y cercenada cual mordida de perro, y un *anafe humeante* entre paredes de madera y techumbre de zinc. Como en la escena del burdel, la remembranza prioriza ciertos elementos: el lugar donde se gana el misérrimo sustento la madre viuda y lavandera, y la humilde cocina, ausente de alimentos, usada para el planchado.<sup>39</sup>

El Juan adolescente es rescatado y llevado a la casa del Cerro, una *accesoría* situada específicamente en el barrio del Ángel, el barrio inmortalizado por Villaverde en su *Cecilia Valdés*. Allí el niño se limpia de mugres corporales y de la acechanza de los vicios de solar. Del nuevo lugar se destaca la limpieza y la presencia de los mismos aditamentos: el quinqué y la estampa cristiana, esta vez símbolos de la identidad personal. Pero el cambio de espacio no significa el cambio de alma. Por esta vez la identidad del sujeto sigue íntegra en la mudanza a un ambiente solo exteriormente más digno.

Gracias a su encanto y mañas, el mozo Juan ha logrado ser acogido en la quinta del Cerro, el sitio edénico de las familias de la alta burguesía cubana. Para Aínsa, estos *grandes caserones* serán otro lugar favorito en la escritura latinoamericana, como refugio nostálgico del pasado colonial, y como contraposición simbólica entre una incorrupta Arcadia dentro de la Babel urbana.<sup>40</sup> Todo será cómodo y magnificante allí para el doncel arribista: un paraíso criollo de paredes encaladas, ventanales, puertas de marcos verdes, blancos mediopuntos deslumbrantes; y como regalía, una jaula de pie con canario incluido.<sup>41</sup> Se multiplican los indicios de lujo, exceso e intemperante desidia: el jardín con manteles largos, sorbetera y fruteros de plata, sofás de mimbre y muelles butacas. Es este el espacio dispuesto para los bailes de la Caridad, que bajo el pretexto benéfico son sede de

<sup>38</sup> Mencionemos solo el *Réquiem por Yarini* de Carlos Felipe, *Santa Camila de La Habana Vieja* de Ramón Brene, y el *Andoba* de Abraham Rodríguez.

<sup>39</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 13.

<sup>40</sup> Fernando Aínsa: ob. cit., pp. 152-160.

<sup>41</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 49.

las danzas lúdricas.<sup>42</sup> Todo es el signo del desenfreno y la amoralidad rococó de la ociosa jerarquía habanera.

### **En las afueras de la Babel: el espacio rural**

El precoz donjuán es desterrado por ser la amenaza viril de las señoritas del Cerro y es llevado a la finca de Minas, el ingenio de la familia. El Juan Criollo de sombreros de yarey y zapatos de vaqueta descubre el *campo sórdido*, la vil combinación de pobreza y progreso, los signos de la decadencia del central esclavista junto a la incipiente maquinización capitalista. «Allá estaban varias épocas de Cuba una al lado de la otra o encima una de la otra».<sup>43</sup>

El niño crece entre los vestigios de las plantaciones, «un ingenio con barracones y un batey enclavado en la llanura. Detrás, como un telón pintado, las montañas de Jaruco. Allí estaba todavía el viejo trapiche. La torre del ingenio en ruinas».<sup>44</sup> Es otra vez la aprehensión intimista desvirtuando el paisaje, con el extrañamiento, la ironía teatral del personaje que lo percibe como una *skené*, un montaje escénico. Y es otra vez una percepción móvil, como diría González Melo, casi *cinematográfica*:<sup>45</sup> «Allí estuvo la casa de máquinas. Y allí el cuadrado del barracón. Y apenas se veían, casi cubiertas por la manigua [...]. Solo faltaban los esclavos, el cuero del mayoral, los cantos [...]». Sobre los restos, la entrada de otra era: «Y junto a eso, los *Fairbanks*. La nueva fábrica de azúcar y la casa de vivienda [...]». Las novedades del ferrocarril (la *maquinota humeante*) y el telégrafo ante los ojos desorbitados del niño de solar.<sup>46</sup>

Las agitadas calles de la ciudad viciada son reemplazadas por la desolación de un caserío oculto entre un mar de yerbas, un montón oscuro de techos de guano y una sucesión tenebrosa de conucos raquíuticos y platanales polvorientos. La casita pulcra del Cerro será sustituida por el caserón abandonado, «todavía en pie aunque ya le asomaba por las paredes la podredumbre y el abandono». A través de la descripción de este nuevo espacio del sujeto (la casona de *muchos cuartos*, con *un portalón que le daba la vuelta*), veremos la entrada de la territorialidad no urbana

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 127.

<sup>44</sup> *Ídem*.

<sup>45</sup> Abel González Melo: ob. cit., p. 181.

<sup>46</sup> Antón Arrufat: ob. cit., p. 128.

en la obra y de sus rasgos arquitectónicos más descollantes. De ese modo asistimos a un nuevo pasaje de la historia de la arquitectura insular: la adecuación de la vivienda campesina a los ardorosos imperativos del trópico y a la precariedad de la vida rural (el uso de la madera en paredes y pisos, la extensión de las habitaciones, la amplitud del portal). Por otra parte, hemos llegado a un nuevo período de la experiencia vital del protagonista: un hombre que empieza a determinar la fisonomía de su recámara, en la que convergerán lo ajado y lo vigoroso, lo sucio y lo denodadamente limpio: bien se encarga de acotarnos que la casona, aunque derruida, está *encalada y sin matorrales, limpio y chapeado todo a su alrededor*.<sup>47</sup>

El espacio correspondiente a esta parte de la vida del personaje, donde se unen vestigios de inocencia con los albores de la perfidia viril, será un lugar donde se funde «el aroma de flores, de tierra húmeda, de boñiga, un olor a hembra, a tumba recién abierta»;<sup>48</sup> es decir, marcado por los símbolos contrariantes de la sensibilidad, el asco, la lujuria, el miedo...

El adiós a la campiña será entonces el réquiem de los sueños del criollito. El irrevocable advenimiento de la adultez.

### **El retorno a la jungla de asfalto**

Al regreso de su exilio sexual, el joven habitará otra casa pobre, ya no la de la lavandera prostituida por el hambre sino la del ex esclavo homosexual. En el interior, otros aditamentos, igualmente alegóricos: un camastro, un quinqué, *la imagen del Divino Rostro con un candelero encendido*, matizado por *un plato de brujería con un gallo muerto*.<sup>49</sup> El simulacro de privacidad (*dos catres separados por una sábana*) insinuará los valores personales del amigo marginal (negro, esclavo, pobre, gay) en contraste con el lujo hipócrita de las quintas. La referencia a la imagen católica y la ofrenda bruja revela de una manera bastante obvia, casi cliché, el credo sincrético de la cubanidad criolla. Pero es la opaca aura del quinqué la que protagoniza la identidad del habitáculo, en su doliente, más que irónico, contraste con la luminosidad de los recién estrenados barrios filisteos.

<sup>47</sup> Ídem.

<sup>48</sup> Ibídem, p. 131.

<sup>49</sup> Ibídem, p. 42.

El chulo que ya es Juan Cabrera, a través de oscuras añagazas y sus dotes lucradoras, logra llegar, como un personaje balzaciano, a la mesa de sus despreciadores. El personaje asistirá a la destrucción de la quinta misma donde otrora fuera vejado. Esta vez nos hace partícipes de una mirada que combina la nostalgia auténtica con la rara complacencia de la venganza; así se regodea ante la vista de aquellos espacios destronados: sin joyas, sin lámparas, sin vajillas, muebles, mármoles, espejos. «Están vacías las paredes, sin un cuadro que valga la pena. Ayer, hoy, mañana. El techo se cae a pedazos. Están podridas las ventanas. Crece la yerba libremente en el traspatio».<sup>50</sup> La *peripezia* alcanza visos de ironía trágica cuando el nuevo rico que el Criollo es, compra con sus billetes la mesa de largos manteles blancos, y el lujo que antes le fuera negado. Una acotación como esta: «Un comprador se ocupa de buscarnos muebles, jarrones de esas casas venidas a menos que fueron de grandes familias hoy arruinadas»,<sup>51</sup> nos indica que no se trata de una circunstancia meramente individual: es la revancha de toda una clase linchando monarcas y exhibiendo las cabezas trofeo.

La última etapa de la historia del criollo es de triunfo político y vacío existencial. Al improbable senador ha de corresponder una vestimenta ostentosa (guayabera, zapatos de dos tonos, bastón de empuñadura dorada y sortijón de rubí y diamante) tanto como una espacialidad alegóricamente acorde: el imponente espacio administrativo con toda su vana iconografía característica (oficina con grandes ventanales de cristales emplomados, un elegante buró de madera, una reluciente lámpara dorada de cristal verde).<sup>52</sup>

En el espacio doméstico, equivaldrá a la entrada del confort racional junto a la frivolidad aparential; el fausto republicano propio de las más altas jerarquías capitalinas: piso moderno de siete habitaciones para la *feliz promiscuidad familiar*. La imaginería del decorado se regodeará en combinar el *american way of life* con los modelos tradicionales de la cubanidad hogareña: una gran mesa de comedor con los manteles y vajillas sustraídos de las arcas coloniales, la porcelana y la platería más relucientes

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 148.

como signos inconfundibles del empoderamiento arribista. *Un piano con lamparitas de bronce*<sup>53</sup> para rematar la ostentación ridícula y la falaz impostación de los nuevos propietarios. Pero el momento climático de esta etapa de la vida del triunfador, es su *anagnórisis* ineludible: cuando le es revelada la puerilidad incurable de la esposa y la dimensión infausta de su existencia toda mientras observa la sucesión de espejos *dorados, enormes, venecianos...*<sup>54</sup>

La movilidad locativa de la obra en su decurso, ha tenido como trasfondo una imagen estática, la cúpula del Capitolio que *parece una pérgola iluminada*. Una imagen retardadora incluso en su anacronismo, pero en extremo elocuente, porque esta construcción es el símbolo material de la identidad criolla, su más consolidado producto arquitectónico. El espacio del criollo, versátil y azaroso como él, confluye en un bloque ecléctico, falazmente neoclásico,<sup>55</sup> imponente, inamovible. En él se estrella la memoria viviente de la polis insular, tantas veces prostituida, como quien se golpea cíclicamente contra el mismo muro pétreo.

Alrededor de la magna cúpula, merodea un *yambú*, esa danza afrocubana ceremoniosa y coqueta a un tiempo. Es el mejor colofón para este drama de espacio, el melancólico y enervante acompañamiento para la historia de amor, veleidosa y transida, como toda historia de amor entre el sujeto y la ciudad.

## Bibliografía

AÍNSA, FERNANDO: *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002.

<sup>53</sup> No puedo evitar la asociación entre este detenimiento de Arrufat en la dimensión simbólica de objetos aparentemente superfluos con la tendencia ibseniana de aludir a la hipocresía de la pequeña burguesía noruega con esa pequeña estufa azul importada.

<sup>54</sup> Antón Arrufat: ob. cit., pp. 157-158.

<sup>55</sup> La construcción del Capitolio coincide con un período de hibridación y reformulación del neoclásico en la arquitectura cubana. Respecto a las analogías entre el estilo de este período y la jerarquización política y socioeconómica, nos dice Rufo Caballero: «La especulada y bastante probable complicidad neoclásico-poder suscita, de resultas, otras interrogantes [...]». Rufo Caballero: *América clásica. Un paisaje con otro sentido*, p. 59, Ediciones Unión, La Habana, 2000.

- ARRUFAT, ANTÓN: *Las tres partes del criollo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- BAJTIN, MIJAIL: «Formas del tiempo y el cronotopo en la novela», en *Problemas literarios y estéticos*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- CABALLERO, RUFO: *América clásica. Un paisaje con otro sentido*, Ediciones Unión, La Habana, 2000.
- CANAVE, CAROLINA: «Elementos diferenciales entre drama y narrativa dentro de los géneros pragmáticos» en *Mandrágora*, [http://atropamandrágora.blogspot.com/2006/12/Elementos\\_diferenciales\\_entre\\_drama\\_y.html](http://atropamandrágora.blogspot.com/2006/12/Elementos_diferenciales_entre_drama_y.html).
- GARCÍA YERO, ADELA MARÍA: *La ciudad: imágenes en juego*, Editorial Ácana, Camagüey, 2008.
- GARRANDÉS, ALBERTO: «Vivir criollamente (el falóforo pertinaz)», en *Cubaliteraria*, [http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s\\_Seccion=13&Id=1448](http://www.cubaliteraria.com/delacuba/ficha.php?s_Seccion=13&Id=1448).
- GONZÁLEZ MELO, ABEL: «Las manos de Juan (a manera de epílogo)», en *Las tres partes del criollo*, pp. 173-185, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- KAYSER, WOLFGANG: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Edición Revolucionaria, Instituto del Libro, La Habana, 1970.
- SEGRE, ROBERTO: *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo en América Latina y Cuba*, Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1986.
- \_\_\_\_\_: *Un siglo de arquitectura antillana: 1880-1980*, en <http://www.cielonaranja.com/segresiglo.htm>.
- SAWINSKI, JANUSZ: «El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias», en *Textos y contextos* (Sel. y trad. Desiderio Navarro), t. II, pp. 265-288, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- TALVET, IURI: «Introducción a la poética del tiempo y el espacio», en *Investigación crítico-literaria* (Sel. y pról. Salvador Redonet), t. II, pp. 495-511, MES, La Habana, 1983.
- VÁZQUEZ MEDEL, MANUEL ÁNGEL: «Del escenario espacial al emplazamiento», en *Revista Electrónica del GITTCUS*, en <http://www.cica.es>.
- VICENTE HERRERO, JESÚS MARÍA: «Ciudades malditas: bohemia y literatura a finales del siglo XIX», en *Espéculo. Revista de estu-*

*dios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2003, en <http://www.ucm.es/info/especulo>.  
WEISS, JOAQUÍN: *Arquitectura colonial cubana*, t. II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1972.