

TRANSFORMACIÓN URBANA Y NARRATIVA: EL CUENTO EN CUBA Y EN PUERTO RICO, 1940-1958

La ciudad es un artefacto que ha persistido a través de innumerables cambios socioeconómicos. Como lugar de la reproducción de las relaciones de producción y propiedad, constituye un complejo texto, inscrito en un contexto que sostiene el código de la cultura. En tanto forma y función, es un objeto generado por condiciones económicas, sociales y culturales, susceptible de lectura: en él se manifiestan formas y estructuras mentales y sociales. Hay una relación entre la estructura urbana y la textual, de tal manera que se pueden comparar las estrategias del que camina en la ciudad con las del que lee o escribe un texto. Es discurso y lenguaje: nos habla, y la articulamos habitándola.

La ciudad no es un único sistema (o estructura), sino que está constituida por diversos subsistemas interrelacionados significativamente. Aparte de la organización del espacio urbano en tramas primarias y secundarias, que se refleja en el plano de la ciudad y constituye su estructura —su legibilidad— fundamental, y de aspectos tales como su emplazamiento (que nunca es fortuito), su zonificación (su distribución en barrios según las clases sociales y las distintas funciones, que delata su jerarquización), su historia y su desarrollo (como lugar de la acción histórica), las infraestructuras técnicas, la morfología estética y arquitectónica (la tipología y los estilos artísticos que la configuran, inclusive los lugares de carácter mítico/representativo) y la sociología de sus prácticas urbanas (cómo andan los ciudadanos por la ciudad), deben tomarse en cuenta sus diversas representaciones y lecturas: la ciudad es *collage* y palimpsesto.

De acuerdo con Roland Barthes, la ciudad es una infinita cadena de metáforas cuyo significado, proteico, es susceptible de convertirse en significante. Por su extrema imprecisión y provisionalidad, los significados pasan, mientras los significantes permanecen. El texto de la ciudad tiene múltiples lecturas, que actualiza fragmentariamente el que la recorre, junto con un centro semánticamente vacío:

As a more general rule, the studies made of the urban core of different cities have shown that the central point of the center of the city (every city possesses a center), which we call the "solid core," does not constitute the culminating point of any particular activity, but a kind of empty "heart" of the community's image of the center.¹

Esto la homologa estructuralmente a la búsqueda de sentido que emprenden los géneros narrativos. Las relaciones de contigüidad que caracterizan la disposición de los espacios en la ciudad también la acercan a la construcción metonímica

¹ Roland Barthes, *The Semiotic Challenge*, Trad. Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1994; pp. 197-198.

propia de estos géneros, más dilatada en la totalización de la novela que en la instantánea del cuento.

El elemento conceptual focal de la imagen urbana es su uso funcional; es decir, que el concepto que del uso de los lugares urbanos se forman los habitantes provee uno de los componentes de la imagen de la ciudad. El acercamiento semiótico se basa en el estudio de la significación de las funciones de los signos, recordando que los significantes se han tornado significados; así, es posible leer el texto de la ciudad en los términos estructuralistas² de lengua —o la enunciación de la ciudad como obra edificada— y habla, o los *utterances*, apropiaciones que de dicho espacio hacen sus habitantes.

Michel de Certeau establece un contraste entre la visión panóptica —la totalización imaginaria de la ciudad que habría poseído Ícaro, o que estaría implícita en los discursos utópicos y urbanísticos acerca de la ciudad— y la ceguera y opacidad que caracterizan la visión del peatón que “escribe”, mediante sus prácticas, apropiaciones y usos del espacio, en el texto urbano: “A migrational, or metaphorical, city thus slips into the clear text of the planned and readable city”.³

Las prácticas urbanas establecen una espacialidad alterna al texto planificado de la ciudad: los giros, desvíos y digresiones del que camina por la ciudad se pueden equiparar a los giros estilísticos de un texto literario. Como el texto literario en relación con la lengua, el caminar manipula la organización espacial; inscribe intertextualidades, referencias, citas, modelos —sociales y culturales— en el texto analítico-racional y coherente del urbanismo, desplazando sus significados. Su desarrollo discursivo se organiza a través de la relación entre el lugar de origen (el venir) y el no-lugar (el ir) que produce: caminar significa carecer de lugar. La experiencia de la ciudad es, por tanto, la experiencia de carecer de lugar, inscrita bajo el signo de lo que debería ser un lugar (=la ciudad), pero es sólo un nombre, la Ciudad. Ésta es la condición de los personajes en los cuentos que me propongo comentar: su relación con la ciudad se establece en gran medida mediante sus pasos, que denotan una especie de exilio, el desarraigo del forastero en la gran ciudad, cuya búsqueda de un espacio significativo desemboca en la aporía, o internado en un refugio, desde el cual la mira.

* * * * *

Se pueden distinguir dos fases en el desarrollo de la ciudad moderna occidental en general. La primera de éstas se caracteriza por un marcado aumento en la densidad poblacional y los comienzos del capitalismo industrial: la metáfora de la fábrica —la división de trabajo— expresa las relaciones de clase de la ciudad decimonónica clásica, que estudia Friedrich Engels en su canónica obra *The*

² En este particular seguimos más la escuela de Louis Hjelmslev, por su mayor precisión, que la de Saussure.

³ Michel de Certeau, “Walking in the City,” *The Practice of Everyday Life*, Trad. Steven Rendall, Berkeley, University of California Press, 1984; p. 93.

Condition of the Working Class in England.⁴ Hacia comienzos y hasta mediados del siglo XX, la ciudad —organizada preeminentemente a base de una intensa segregación— adquiere la forma de un centro rodeado de suburbios dependientes, adonde se mudan las clases medias o pudientes, tendencia que se intensifica con el aumento en el uso de los automóviles y la descentralización de los comercios. Los habitantes más pobres residirán en los barrios abandonados y dilapidados del centro, o se arrimarán al teatro de la ciudad desde los arrabales.

Estas etapas coinciden con las primeras representaciones literarias de la ciudad: la primera, decimonónica, constituye el marco de referencia de las visiones clásicas de la ciudad moderna, que condicionan su valoración posterior y que se codificará primordialmente en el género de la novela; la segunda pertenece a la tipología de ciudad de la época que nos ocupa: a saber, entre 1940 y 1958, cuando la cuentística alcanza su madurez tanto en Cuba como en Puerto Rico. Pese a algunas coincidencias, los procesos de desarrollo histórico de la ciudad y del cuento en ambas islas se distinguen en ciertos aspectos, que me propongo señalar en este trabajo.

Durante la modernidad, el centro histórico desaparece como tal: hay una descentralización de la ciudad, que persiste en su aspecto espectacular, de museo. Con la implantación de los suburbios —orientación urbanística enemiga de la ciudad— se separa al individuo de la ciudad, de la realidad urbana legible. La ciudad ya no nos habla con su lenguaje, que es, precisamente, el de la acción histórica y la memoria colectiva. La ruptura en el papel de la ciudad como transmisor de cultura, que se traduce en un silencio melancólico, se puede también expresar —en los términos de Walter Benjamin—⁵ como la decadencia del aura. La ciudad recuerda, y su silencio, su desemantización, son análogos a la alienación del ciudadano. Con su progresiva tecnificación y la funcionalidad como criterio arquitectónico, sus significados se tornan provisionales y proteicos, sus enunciados se convierten en balbuceos, aun cuando sus significantes —las ruinas— permanecen.

* * * * *

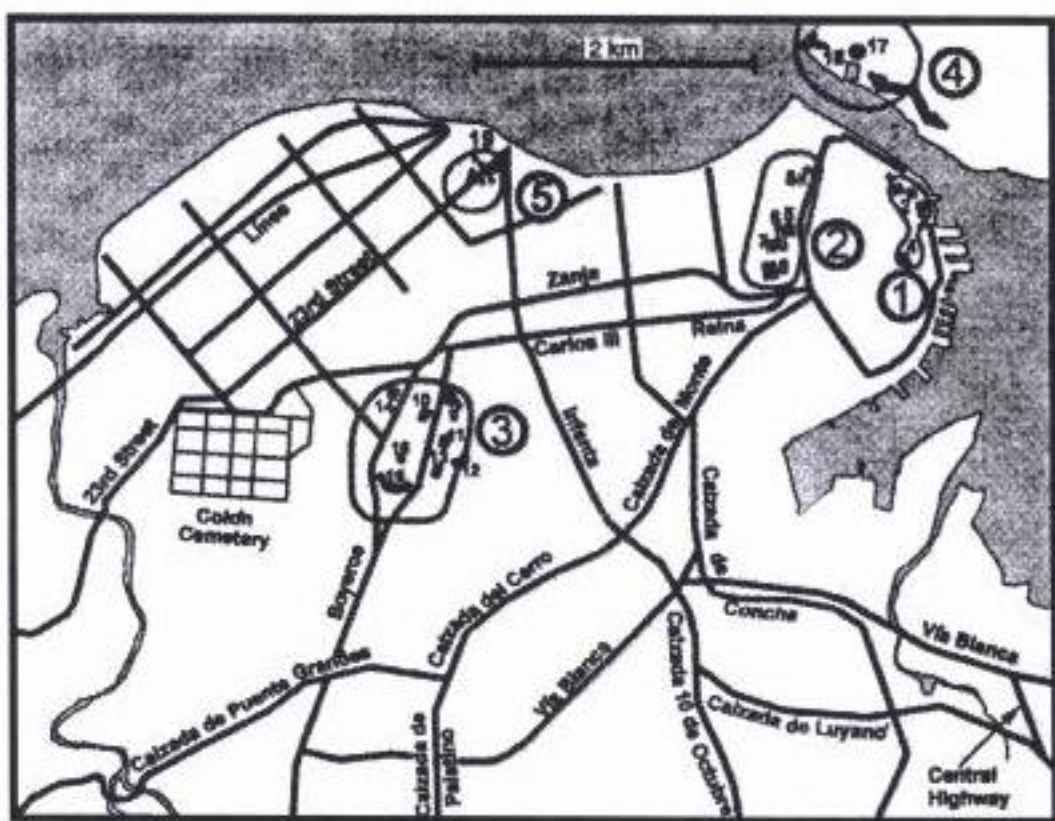
Una vez abolido el régimen que sustentaba la dependencia colonial de España en 1898, tanto Cuba como Puerto Rico se insertaron en la órbita neocolonial estadounidense, una como República mediatizada; la otra como colonia. Como la mayoría de las capitales latinoamericanas, La Habana y San Juan se inscribieron en los procesos que dieron lugar a la modernidad durante el siglo XX. Ambas ciudades, además, dirigidas por una clase burguesa —o seudoburguesa— aliada con los grandes intereses capitalistas norteamericanos, estuvieron sujetas a políticas y cánones urbanísticos similares durante la primera mitad del siglo; es decir,

⁴ Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, Ed. David McLellan, Oxford, Oxford University Press, 1993.

⁵ Cf. Walter Benjamin, *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

que la modernidad se percibió —en mayor o menor medida— como un asedio a la ciudad por los invasores. Hacia ambas emigró una gran masa de población rural, huyendo de la miseria. Por último, ambas ciudades son policéntricas, y su centro se ha desplazado de una zona a otra a lo largo del siglo.

La Habana consta de cinco centros (Ilust. 1), cada uno de los cuales ha predominado en sucesivas épocas y con diversas funciones: el centro colonial al Este, hasta el 1898, desde donde irradió la ciudad hacia el Oeste y el Sur; el primer centro republicano, hasta el 1930, y el segundo centro republicano, hasta el 1958, ambos ubicados en La Habana extramuros; el nuevo centro —más artificial que orgánico en su desarrollo— en La Habana del Este, y el último, complementario, el distrito de La Rampa en El Vedado, entre las calles L y 23, que predominó (paralelamente, como último habitat de la clase que se exilió al inicio de la Revolución, con el segundo centro republicano) hasta el 1958.



Ilust. 1. Mapa tomado del libro *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*, de Roberto Segre, Mario Coyula y Joseph L. Scarpaci. Chichester, England.

Los primeros años del siglo XX marcaron el tránsito del centro de la ciudad desde La Habana Vieja hacia la zona denominada extramuros, donde se constituyó el primer centro republicano. Éste se caracteriza por una arquitectura barroca y neoclásica, y por un elemento unificador y constante: las columnas.⁶ La clase criolla que lo habitó opuso resistencia a la penetración cultural y económica norteamericana, manifestando su personalidad mediante los cánones arquitectónicos

⁶ Las columnas dan paso a otros elementos importantísimos dentro de la tipología habanera; a saber: los aporcionados y las arcadas, que le confieren unidad narrativa —al tiempo que variedad, por lo tercerestilistas— a la ciudad. Cf. Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982.

Europeos, mientras que las clases pobres se ubicaron en barriadas en los alrededores de la ciudad, o en las estructuras más dilapidadas de La Habana Vieja.

Entre el 1940 y el 1958, el centro se traslada una vez más, en dos direcciones: al segundo centro republicano y al centro complementario de El Vedado, adonde se van mudando los establecimientos comerciales y donde se erigen los nuevos símbolos funcionales del poder de los sucesivos —y megalómanos— dictadores: se abandona ya definitivamente la vieja ciudad para emprender la suburbanización hacia el Oeste. Desde La Habana Vieja hasta El Vedado, se inicia la demolición de las viejas casonas coloniales y las fincas suburbanas. Se distinguirá, entonces, la zona vieja de la otra no solamente por su composición social o por la índole de actividad económico-política que en ella se localiza, sino por su configuración estética. La nueva Habana tiene calles más anchas y más regularmente trazadas; sus límites comienzan con las mansiones del Prado y el distrito del Vedado y terminan con la Universidad de La Habana, en la colina de Aróstegui al Oeste.

Esta expansión de La Habana es la más significativa de toda su historia. La ciudad se estructuraba —entonces— en tres partes distintas: La Habana Vieja (tras los muros), La Habana nueva (partes de Centro Habana, Vedado y Cerro) y La Habana suburbana (nuevos desarrollos hacia el Oeste y el Sur). La férrea segregación clasista del contexto urbano hacía imposible el uso masivo de los espacios sociales. Era, además, según Roberto Segre,⁷ muy tarde para utilizar las medidas de expulsión de los pobres de las áreas de La Habana Vieja y Centro, de modo que la burguesía optó por refugiarse en las afueras.

Mientras que La Habana Vieja tiene una clara filiación con los estilos andaluces, con calles estrechas, cercanas a las zonas industriales y a la bahía, La Habana suburbana es más norteamericana que española en su estilo arquitectónico, desde Miramar hacia el Oeste y el Sur, con edificios modernos que constituyen intrusiones en el perfil urbano. Aunque esto podría haber supuesto una sumisión al poder norteamericano, no todos los diseños provinieron del Norte: se contrarrestaron en parte mediante la influencia de la *Beaux-Arts* y del Movimiento Moderno, así como mediante las corrientes vanguardistas que abrazaron muchos de los arquitectos cubanos, particularmente desde el Colegio de Arquitectos y la Universidad de La Habana.

Por otro lado, San Juan es también una ciudad policéntrica cuyo centro funcional y afectivo, el espacio que en el momento fundacional debió de ser sagrado, se ha desplazado sucesivamente (Ilust. 2). Del casco originario que constituye la isleta del Viejo San Juan y que predominó hasta la década del 1930, el centro gravitó hacia Santurce, entre las paradas 15 y 24, hacia el Este, durante la década del 1940, y hacia la zona bancaria de Hato Rey al Sur a mediados del 1960. Alrededor de estos centros proliferaron los arrabales, en La Perla y la isleta de Puerta de Tierra; El Fanguito, Martín Peña y Trastalleres, donde vivían

⁷ Cf. Roberto Segre, Mario Coyula y Joseph L. Scarpaci, *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*, Chichester, England, John Wiley and Sons, 1997, y Roberto Segre, *Lectura crítica del entorno cubano*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1990.



Ilust. 2. Ver nota 10.

2/3 partes de todas las familias urbanas en condiciones paupérrimas, problema cuya solución desembocaría, más adelante, en la construcción de proyectos gubernamentales como El Falansterio y el residencial Barrio Obrero. Si bien San Juan, Santurce y Hato Rey han representado —sucesivamente— centros de poder, se puede señalar otro, Río Piedras, puerta de entrada de pisicorres y carros públicos desde la Isla hasta la Loza, centro complementario —comercial y universitario— en términos funcionales.

En San Juan, por otra parte, en los primeros momentos de dominación norteamericana, se utilizaron los estilos clásico y federal, contra las tendencias de la élite local a afirmarse mediante el afrancesamiento, pero a partir de la década del 1920 se construyeron réplicas caribeñas de las misiones californianas o los palacios mediterráneos favorecidos en Florida. Los arquitectos del Estado, entonces, no hacían sino continuar una corriente de revaloración de lo hispánico que ya se venía gestando en Estados Unidos.⁸ Sin embargo, éstos fueron rescatando, a partir del 1920, otra España, mítica, transhistórica y manierista, y la opusieron al referente estadounidense, en lo que se ha denominado estilo del *revival* español, y, algo más adelante, manifestaron esta misma independencia constructiva mediante el cultivo del *Art Deco*. Hacia 1948, para la época de Luis Muñoz Marín y Teodoro Moscoso, con la Operación Manos a la Obra y el proyecto de Fomento Económico, se desató una fiebre modernizadora que se expresó, arquitectónicamente, mediante los códigos del Estilo Moderno Internacional, representativo de la tipología administrativa norteamericana. Así, como en La Habana, el viejo casco de San Juan es español y las zonas más modernas de Santurce —incluso las zonas hotelera y residencial de Isla Verde y El Condado— y de Hato Rey, así como los suburbios de la ciudad y las urbanizaciones, que proliferan a partir de

⁸ Cf. Enrique Vivoni Farage y Silvia Álvarez Curbelo (eds.), *Hispanofilia: Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.

la construcción del primer ensayo —Puerto Nuevo—, se pueden asociar con los cánones constructivos norteamericanos.

A partir del fin de la Primera Guerra Mundial, entonces, se produce una separación entre el contexto urbano —que deviene museo, espectáculo, o romántica ruina—⁹ y los monumentales edificios aislados o las residencias privadas y distanciadas por jardines; la burguesía estructura su lujoso ámbito de vida a partir de modelos importados, diferenciándose de los demás grupos sociales: el proletariado urbano y el campesinado, tanto en La Habana como en San Juan. Todo el quehacer constructivo de este período lo promueve esta clase, que invierte su plusvalía en apartamentos y viviendas individuales, cuya venta o alquiler produce grandes ganancias. La casi totalidad del entorno es producto de la especulación, y la tónica dominante en los edificios públicos queda definida por los estilos seudoclásicos o el Monumental Moderno.

Al mismo tiempo, la vivienda pública empeora, según lo evidencia la proliferación de casas de vecindad (de doce habitaciones), solares (de 20 a 30 habitaciones), cuarterías y ciudadelas (de más de 100 habitaciones), que alojaban a unos 300,000 habaneros en condiciones paupérrimas. En Puerto Rico, comienza el desarrollo de residenciales públicos para solucionar el problema de vivienda.¹⁰

La influencia técnico-formal norteamericana primará sobre la vanguardia en su configuración del paisaje urbano. Se desarrollan las infraestructuras turísticas y se moderniza la ciudad en función de la clase dominante y las empresas transnacionales norteamericanas, aun a costa del casco histórico colonial. Desde la década del 1940 en Cuba y la del 1950 en Puerto Rico, se consolida la asimilación de los postulados del Movimiento Moderno y los modelos arquitectónicos del *American Way of Life*, que ocasiona cambios en la tipología: la vivienda individual aislada, a lo *Garden City*, y los rascacielos, así como las estructuras de servicios en función de la economía de consumo y las estructuras del ocio: casas de juego, cabarets, casinos y hoteles. Un aura de progreso acelerado invade la ciudad, reemplazando la cadencia de la calle caribeña por el ritmo acelerado del automóvil y el consumo en supermercados, tiendas por departamentos y centros comerciales diversificados o *malls*. Los ritmos musicales devienen en bolero y filin en la oscuridad de los bares y cabarets; los cafés se irán convirtiendo en *fast-foods*.

La Habana y San Juan están dialécticamente constituidas por dos ciudades, respectivamente, entre 1940 y 1958: una dotada de coherencia y sacralidad, que le confiere su filiación hispana; la otra, que se extiende indefinida y centrífugamente a partir del centro fundacional. La máscara del lujo encubre la dura realidad económica del desempleo y el subempleo; las elegantes fachadas de las mansiones burguesas ocultan barrios insalubres, sobrepoblados y deteriorados.

⁹ Henri Lefebvre considera este núcleo urbano un producto de consumo, con una doble función: lugar de consumo y consumo de lugar. Cf. Henri Lefebvre, *El derecho a la ciudad*, Trad. J. González-Pueyo, Barcelona, Ediciones Península, 1969.

¹⁰ Cf. Enrique Vivoni Farage (ed.), *San Juan siempre nuevo: Arquitectura y modernización en el siglo XX*, San Juan, AACUPR/Comisión San Juan 2000, 2000.

* * * * *

Salvo algunas excepciones importantes —Emilio S. Belaval (“María Teresa monta en calesa” en *Cuentos para fomentar el turismo*) en Puerto Rico, y Rubén Martínez Villena (“El automóvil”) y Arístides Fernández (“La mano”, “El retrato”) en Cuba, por citar algunos ejemplos—, la Generación del Treinta en ambas islas se caracterizó por una tendencia al realismo criollista y costumbrista, la preocupación social y la poetización de lo autóctono, así como por la búsqueda del “ser” nacional, sobre todo en el ensayo. El cuento alcanzará su madurez y especificidad —si consideramos la poética de Poe y de Quiroga; la línea de Borges y Cortázar en Latinoamérica, de Hemingway y Faulkner en el Norte, o la de Joyce, entre otros europeos— en la década del 1940. Para establecer los límites de este trabajo, he seleccionado a aquellos cuentistas cuyas obras se publican entre 1940 y 1958; para su representatividad he preferido a los que aparecen en las antologías y revistas literarias de la época: en Cuba, Lino Novás Calvo (particularmente *La luna nona y otros cuentos*), Alejo Carpentier (*Guerra del tiempo y otros relatos*), Ramón Ferreira (*Tiburón y otros cuentos*), Virgilio Piñera (*El conflicto; Poesía y prosa*) y José Lezama Lima (relatos publicados en las revistas *Grafos*, *Espuela de Plata*, *Literatura* y *Orígenes* entre 1936 y 1946). He exceptuado, porque publican después del 1959, vinculados con el suplemento *Lunes de Revolución* (1959-1962), a cuentistas tan importantes como Calvert Casey (*El regreso*) y Guillermo Cabrera Infante (*Así en la paz como en la guerra*). En Puerto Rico, la selección incluye a José Luis González (*En la sombra, 5 cuentos de sangre, En la calle, En Nueva York y otras desgracias, En este lado*), a René Marqués (*En una ciudad llamada San Juan*), a Pedro Juan Soto (*Spiks*) y a Emilio Díaz Valcárcel (*El asedio y otros cuentos*), pero no a uno de los maestros del género, Luis Rafael Sánchez, porque rebasa la fecha. Debido a que continúan —con mayor o menor fortuna— la línea criollista, he exceptuado en Puerto Rico a Abelardo Díaz Alfaro y en Cuba a Onelio Jorge Cardoso y a Enrique Labrador Ruiz (aunque la supera).

La Generación del Cuarenta tiene también una serie de rasgos en común. El más importante es su incursión en la ciudad, en los problemas del hombre urbano: la clara tendencia al cosmopolitismo. Esto no es fortuito: el cuento es quizás la expresión más depurada de la fragmentariedad y el *shock* que suponen la experiencia del hombre en la ciudad, que se caracteriza, en toda esta narrativa, por el advenimiento de la modernidad y la industrialización, con todas sus consecuencias, que incluyen la proletarización —y, con frecuencia, la lumpenización— del campesino emigrado a la ciudad y, en Puerto Rico, un hecho que incidirá significativamente: la emigración masiva a Nueva York.

Los narradores cubanos tienden a la búsqueda del centro urbano anterior al que predomina en el momento narrado, siempre en dirección al Este, y opuesto al del desarrollo histórico de la ciudad hacia el Oeste y el Sur. Éste se identifica con la ciudad anterior a la modernidad que lo asedia, en la que los valores de uso —lo sagrado, lo originario— habrían predominado sobre los valores de cambio.

Además, los cuentos suelen transcurrir en los exteriores de la ciudad, desde donde se consideran las transformaciones en la estructura o los artefactos urbanos. Por otra parte, los protagonistas de los cuentos puertorriqueños suelen refugiarse en el interior de edificios o habitaciones —que siempre tienen un sórdido *camastro*¹¹ en arrabales, desde cuyas ventanas, azoteas o sótanos miran desconcertados la ciudad, y su nostalgia se dirige hacia el campo o hacia la parte sin urbanizar del centro desde donde se narra, o, si transcurren en Nueva York, hacia la Isla, desde el exilio. El único caso en que confluyen la mirada desde el interior y la nostalgia de un centro urbano anterior en Puerto Rico es el de René Marqués.

La tematización de la modernidad coincide en ambas islas, aunque en Puerto Rico se asocia más inequívocamente con la invasión norteamericana, a través de elementos tales como el alumbrado público o los anuncios de neón, el automóvil que con su ruido disgrega el aura de la ciudad, torres de acero o altos y feos edificios modernos, cuya filiación es con toda probabilidad el Moderno Internacional —la “fría geometría sin estilo” de la que hablaba Carpentier—, maquinaria de construcción, el cine y las tiendas norteamericanas, los ruidos de la calle; la presencia de la multitud, de extranjeros y turistas; bares, velloneras y boleros: la industrialización en sus más diversos aspectos. En Cuba, dos cuentos, “Unos cuantos niños”, de Piñera, y “El milagro del ascensor”, de Carpentier, por ejemplo, la tematizan a través del ascensor, “coche vertical” opuesto a la escalera.¹² Piñera también explora magistralmente la vida de la guagua habanera como una visión deformada y grotesca de la ciudad en su cuento “El caramelo”.

La ruptura que supone la irrupción de la modernidad en el aura de la ciudad conduce a los personajes a la búsqueda de refugio. Mientras Virgilio Piñera lo alcanza en el absurdo de lo cotidiano, en una ciudad cosmopolita de parques poblados de niñeras con cochecitos y la ubicuidad de opacos y kálficos funcionarios de Ministerio, y Lezama Lima nos propone la arquitectura de una cápsula a prueba de los ritmos de la calle caribeña, el protagonista de “El derecho de asilo”, de Alejo Carpentier, se refugia en la parte vieja de La Habana. En “Cita a las nueve”, de Ramón Ferreira, la protagonista se encuentra en un espacio intermedio entre el exterior y el interior: el balcón —que constituye una importantísima tipología en el código urbano habanero—, hasta que reúne el valor suficiente para lanzarse a la calle y al parque donde la esperan.¹³ En “Juego de las decapitaciones”, “Para un final presto” y “Cangrejos, golondrinas” de Lezama Lima, la acción transcurre en una ciudad colapsada en tiempo-espacio, ciudad-estado clásica que constituía su ideal urbanístico:

[...]es el momento cultural de las pequeñas ciudades, es necesario la vuelta al Estado-

¹¹ Se puede contabilizar la frecuencia extraordinaria con la que aparece la palabra *camastro* en estos cuentos.

¹² La escalera no solamente supone una menor altura del inmueble y, por lo tanto, un signo de premodernidad, sino una estética como artefacto.

¹³ Esto sucede también en “La última sombra”, del puertorriqueño Emilio Díaz Valcárcel.

ciudad, sólo de las pequeñas ciudades (Atenas, Florencia, Weimar) puede surgir el tipo de cultura que tenga la medida del hombre.¹⁴

Algunos relatos de *Guerra del tiempo*, de Carpentier, también colapsan la ciudad en este sentido, particularmente "Semejante a la noche" y "El camino de Santiago". Pero la visión de Carpentier —de regreso del París surrealista, con el antecedente de Víctor Hugo en *Nôtre Dame de Paris*—, más evidente en el género de la novela que en el del cuento, constituye la búsqueda de un centro anterior al que predomina en su época, "siglo de cemento armado"; es decir, el primer centro republicano de La Habana, que predominó hasta el 1930. Esto se puede constatar en algunos de los cuentos, tanto de su producción de la época vanguardista, particularmente en "El milagro del ascensor", como en "Viaje a la semilla" o "El derecho de asilo", de su producción posterior.

En el cuento puertorriqueño podemos observar este movimiento de nostalgia y búsqueda del centro anterior —que sería el Viejo San Juan para la década del 1940-50— en el caso de René Marqués. Pero resulta más frecuente que, desde el centro vigente —Nueva York o los arrabales de Santurce—, se nos presente la visión de una ciudad moderna que se percibe como una amenaza, desde un refugio, el interior de un apartamento, casi siempre en los altos o desde un sótano, cuyas connotaciones simbólicas ha señalado Gastón Bachelard.¹⁵ La casa, como espacio de la intimidad, reproduce en el nivel individual la estructura significativa que se asocia con la ciudad en el nivel colectivo. Como el centro,¹⁶ funciona como zona sagrada, refugio del tiempo histórico, universo lejos de toda contingencia, que impide la dispersión que se siente en el dédalo de calles, y nos proporciona la sensación de estabilidad y de calor maternal. Cito, a estos efectos, a José Luis González, en el texto que precede a *Veinte cuentos y Paisa*: "Pero sí sabía de la calle: esa calle del Bronx al otro lado de mi ventana, nevada ahora, vocinglera y más horrible y más dulce en la mañana".¹⁷ La ciudad constituye un decorado de fondo, un paisaje —contexto y no texto—, según René Marqués en el prólogo a su antología *Cuentos puertorriqueños de hoy*:

¹⁴ José Lezama Lima, "Ritmo y destino de una pequeña ciudad", *La Habana 1952-1961: El final de un mundo, el principio de una ilusión*, Ed. Jacobo Machover, Madrid, Alianza Editorial, 1995; p. 61.

¹⁵ Cf. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Trad. Maria Jolas, Boston, Beacon Press, 1994.

¹⁶ Nos parece oportuno recordar la importancia de la noción de "centro de la ciudad". Mircea Eliade (*Tratado de historia de las religiones*, México, Biblioteca Era, 1981) distingue entre el espacio sagrado, cuya dialéctica implica la abolición del tiempo profano y la instauración en un *illo tempore* mítico, por una parte, y el espacio profano, por la otra. El espacio sagrado se concibe como construido en el centro del mundo, según numerosas tradiciones. El simbolismo del centro, a su vez, abarca nociones múltiples: punto de intersección de los niveles cósmicos (celestial, terrestre y subterráneo), espacio hierofánico, "real"; espacio "creacional" por excelencia: abarca todo el conjunto de la ciudad en su configuración de reproducción del universo. De esta manera, todas las ciudades, todas las casas, están situadas, siempre, en un mismo punto común: el centro del universo. Este espacio cualitativamente distinto, trascendente, es compatible con una multiplicidad, e inclusive con una infinidad de centros, o con la coexistencia de infinidad de lugares en un mismo centro.

¹⁷ José Luis González, *Veinte cuentos y Paisa*, Prólogo ("José Luis González, ese desconocido") de Pedro Juan Soto, Río Piedras, Editorial Cultural, 1973; p. 10.

Habiéndose transferido, además, el lugar de la acción, del campo a la ciudad, el decorado de fondo de esta literatura resulta ser primordialmente urbano: calles, fábricas, edificios de apartamentos, postes de alumbrado público, hilos telefónicos, luces de neón, anuncios comerciales, aeropuertos, tiendas, torres de acero, casuchas arrabaleras, hoteles para turistas, prostíbulos, restaurantes, autobuses, bares, en fin, todo lo que se ofrece diariamente a la visión del habitante de la ciudad, integra el "paisaje" de una buena parte de la producción literaria de este período.¹⁸

La acción de la mayoría de los cuentos de *El asedio*, de Emilio Díaz Valcárcel, y de *Spiks*, de Pedro Juan Soto, transcurre en el interior, aunque las miniaturas —los más perfectos *shocks*, o instantáneas urbanas— de *Spiks* transcurren en otros espacios, públicos, de la ciudad. Quizás el caso extremo de este aislamiento —el solipsismo— del hombre en la ciudad, se plantea —con la tensión máxima que siempre alcanza su cuentística— en "El escritor", de José Luis González, cuando, tras producirse un asesinato en la calle bajo la ventana de su apartamento, éste se queja de vivir en un país en donde nunca pasa nada.

La nostalgia en los cuentos de José Luis González es de la Isla, desde Nueva York, desde el exilio. Estos personajes parecen ser más forasteros;¹⁹ es decir, manejan con mayor dificultad el código urbano; se perciben más en tránsito, recién llegados del campo, o de ida o vuelta a Nueva York. En los pocos cuentos que transcurren en el exterior, "La carta" alude al campo como habitat anterior; "En el fondo del caño..." evoca la zona de Isla Verde —de donde han sido desahuciados sus protagonistas para urbanizarla— desde el caño de Martín Peña, y en "Una caja de plomo que no se podía abrir", se añoran la playa detrás del Capitolio y el juego de pelota en Isla Grande, antes de la base aérea, desde los ranchones en Puerta de Tierra. Sin embargo, en estos cuentos —fundacionales de la ciudad en la cuentística puertorriqueña—, se sugiere ya la irreversibilidad (o necesidad histórica) del proceso, y pienso en el final de "El ausente": "Le hace falta [...] la cercanía de la ciudad[...]."

En el texto que sirve de introducción a *Veinte cuentos y Paisa*, Pedro Juan Soto sostiene que, mientras que de los siete cuentos de *El hombre en la calle* sólo uno ocurre en Nueva York, los de *Spiks* son siete maneras de contemplar esa ciudad.²⁰ Textos de José Luis González como "En Nueva York", o "La noche que volvimos a ser gente" son cuentos de anagnórisis, o reconocimiento —en plena calle, o en una azotea: la apoteosis de la visión panóptica— de la puertorriqueñidad.

Mientras que la nostalgia que se da en los cuentos de José Luis González es de la Isla, desde el exilio, el tono de los cuentos de Pedro Juan Soto y Emilio Díaz Valcárcel es menos nostálgico que angustiado —y hasta iracundo—, ante la violencia de circunstancias tales como la guerra o la vida en Nueva York. Por su

¹⁸ René Marqués, *Cuentos puertorriqueños de hoy*, Prólogo ("El cuento puertorriqueño en la promoción del cuarenta"), Río Piedras, Editorial Cultural, 1985; p. 21.

¹⁹ También en el cuento "La mente en blanco", de Emilio Díaz Valcárcel, un personaje le dice al otro: "Estás crudito, como si todavía vivieras en el campo."

²⁰ José Luis González, *op. cit.*

parte, en los cuentos de *En una ciudad llamada San Juan*, de René Marqués, hay una visión de la ciudad como un mundo inexplicable ("Dos vueltas de llave y un arcángel"); de "todo lo de afuera que pudiera ser claro, o impuro, o extraño (hiriendo en fin)" ("Purificación en la calle del Cristo"); la acción en casi todos los cuentos de estos narradores transcurre en el interior, refugio de la hostilidad de las calles, como he afirmado antes.

Esto constituye una diferencia fundamental, producto de diversas circunstancias socioeconómicas y políticas. Los personajes del cuento cubano tienden a andar las calles de la ciudad de La Habana, con pocas excepciones; son más *flâneurs*, mientras que los personajes de los cuentos puertorriqueños suelen estar más psicologizados y el paisaje urbano está en función de su interioridad, desde la cual —más *voyeurs*— observan la ciudad y la modernidad con aprehensión. Pienso, sobre todo, en los casos en que los cuentos se desenvuelven en la megalópolis de Nueva York, en un momento muy particular de su desarrollo como ciudad.²¹

Hay dos cuentos que me parecen emblemáticos por su extrema tensión estética, y que poseen correspondencias interesantes: "La noche de Ramón Yendía" (1942), de Lino Novás Calvo, quizás el cuentista más importante de la Generación del 1940 en Cuba, y "Otro día nuestro" (1955), de René Marqués, aunque concedo que son los cuentos de *El hombre en la calle* (1948) de José Luis González los que inauguran la literatura urbana y suponen la plena madurez del género, según lo concebimos modernamente.

En "La noche de Ramón Yendía", de Novás Calvo,²² el protagonista —víctima de un malentendido exacerbado por su paranoia— se ve forzado a huir en su máquina de alquiler de los que lo persiguen: la visión de la ciudad es pesadillesca; el final, absurdo. La acción se desenvuelve entre la descripción de la ciudad —infernial— y sus elucubraciones en espera de su fin inminente, dominadas por un miedo pánico, y narradas desde una tercera persona omnisciente. Para la época del cuento, que es la del machadato, se ha entregado a la lucha revolucionaria, aunque sin claridad de propósitos. Más tarde ha sido persuadido a cambiar de bando, lo que aumenta la ambigüedad de su posición.

La ciudad se presenta llena de gente; el acosado contempla la idea de sumergirse en ella para confundirse. Aunque explora las salidas, constantemente desemboca en "el corazón mismo de la ciudad", el primer centro republicano, espacio peligrosamente abierto: "las calles tenían portales oscuros y esquinas aviesas". Muerto de hambre y de fatiga, en una ciudad que le resulta inhóspita, da vuelta, "temiendo alejarse del centro". Las calles están intransitables para un automóvil, puesto que la gente se ha volcado en ellas durante la huelga: le extraña que un

²¹ Cf., por ejemplo, la visión de otros intelectuales de esta ciudad, que corresponde —acaso como ninguna otra, especie de aleph en su grado de tensión— con el advenimiento de la modernidad y del capitalismo industrial: Federico García Lorca en su *Poeta en Nueva York*, Virgilio Dávila en su poema "Nostalgia", o Walt Whitman y José Martí en diversos textos.

²² Lino Novás Calvo, "La noche de Ramón Yendía", *La luna nona y otros cuentos*, Buenos Aires, Ediciones Nuevo Romance, 1942; pp. 77-110.

condenado a muerte pueda andar ahora "suelto, por la ciudad, manejando un automóvil". Recorre, momentos previos a la persecución final, todos los lugares que han estado ligados a su vida, comprobando sus transformaciones a partir de la modernidad y añorando el centro anterior, La Habana Vieja.

El último tercio del cuento está dominado por la persecución; se traza un recorrido completo de La Habana Vieja. Vuelve al corazón de la ciudad, pero cada intento de buscar salida —ahora herido— desemboca en una aporía. Al regresar al centro, a la zona donde estaban localizadas su casa y la estación de policía, sacan su cuerpo moribundo del auto y lo conducen al interior de la estación, donde lo rodean los que lo han perseguido: nadie lo conocía. Un antiguo policía, ahora ordenanza, finalmente lo recuerda, y les pregunta por qué le han disparado si era uno de los suyos, un revolucionario. Acto seguido, el funcionario se da la vuelta, y vuelve a su trabajo.

En el cuento "Otro día nuestro", de René Marqués, el protagonista —otro acosado— se encuentra bajo arresto domiciliario en una ciudad sitiada por los norteamericanos. El centro desde donde se narra es el anterior al que ya predomina, Santurce (en 1955, su fecha de publicación), pero se añora en su antigüedad española: según afirma el personaje, "¡Vivía una época que no era la suya!".²³ En este cuento confluyen las dos tendencias a las que he aludido: nostalgia del viejo San Juan desde la época en que ya éste no constituye el centro, y mirada a la ciudad desde el interior de una habitación y una psicología. La visión nostálgica de la ciudad se evidencia en el siguiente fragmento:

Alzó la vista y tendióla hacia la ciudad. Era la parte antigua con sus construcciones centenarias de ladrillos y piedra, con sus balcones de hierro forjado como negros encajes de mantillas viejas, con sus antepechos de intimidad familiar, y sus amplias y soleadas azoteas... Hubiera querido besar cada piedra, cada ladrillo. Hubiera querido estrechar sobre su pecho la vieja ciudad, y arrullarla con viejas nanas, y protegerla de los peligros que amenazaban su felicidad.²⁴

El amor por la vieja ciudad se reduplica en el interior del apartamento mediante objetos como el crucifijo, el lavabo anacrónico, la cama de hierro y el quinqué sobre el velador de caoba; el techo es alto; las vigas, de ausubo; las paredes, gruesas, y la puerta, amplia ("Construían para la eternidad"). Mientras se repiten los *leitmotifs* que enlazan la vetustez de la ciudad con el interior del apartamento, en un tiempo detenido, la ciudad abajo se percibe amenazada por la máquina infernal del recogido de basura, la larga y antiestética torre de acero de la estación naval, las líneas frías y modernas del Hotel Metropolitano, el ronquido de un barco de turistas, la bocina de un auto de lujo, el humo de una fábrica. Estos signos de la modernidad amenazan no solamente a la ciudad, sino a los tiempos heroicos que se asocian con el personaje de Albizu y con la gesta nacionalista: se habla del Maestro como un gran señor del siglo pasado, que proclama "¡Yo no

²³ René Marqués, "Otro día nuestro", *En una ciudad llamada San Juan*, Río Piedras, Editorial Cultural, 1970; p. 54.

²⁴ René Marqués, *Ibíd.*; p. 46.

pertenezco a esta edad en que vivo!", y que, al final del cuento, se queda quieto, "los ojos fijos en la espada de otros siglos", esperando la muerte.

La diferencia entre estos dos cuentos denota una actitud distinta frente al fenómeno de la modernidad y la ciudad: aunque en ambas cuentísticas se evidencia una nostalgia de la pre-modernidad, hay quizás un grado de exilio distinto, una codificación mayor frente al texto de la ciudad de parte del cubano que del puertorriqueño. La tendencia de los personajes del cuento cubano a andar las calles de la ciudad de La Habana, mientras los personajes de los cuentos puertorriqueños están más psicologizados y lo urbano es un paisaje en función de su interioridad, sobre todo en los cuentos que transcurren en Nueva York —ciudad inhóspita por excelencia—, es producto de diversas circunstancias socioeconómicas y políticas. La trayectoria del puertorriqueño va del campo a San Juan —al arrabal—, cuyo centro se desplaza a Santurce en la década del 1950; al mismo tiempo, una enorme población emigra a Nueva York; es decir, hay dos rupturas violentas, y una menor dentro de la ciudad. En el caso de La Habana ocurren, en el mismo lapso de tiempo, además del primer desplazamiento del campo (del Oriente) a la ciudad, dos desplazamientos distintos: el primero de La Habana Vieja a dos centros, sucesivamente, que, aunque con connotaciones urbanísticas y afectivas distintas, poseen una relación de continuidad; el segundo —aunque en su radical oposición, concurrente— al Vedado; es decir, que el cubano se ha desplazado durante más tiempo en estructuras urbanas; la ruptura o violencia está relativamente amortiguada y, por lo tanto, maneja mejor los códigos urbanos: su grado de exilio, por así decirlo, en la ciudad, es menor.

Para concluir, hay mayor introspección y mirada de la ciudad desde un interior en el cuento puertorriqueño; mayor inmersión en la calle y búsqueda de un centro anterior, que sigue siendo urbano, aunque pre-moderno, en el cubano. La nostalgia del puertorriqueño se dirige hacia dos focos: lo pre-urbano —y, en menor medida, lo pre-moderno o marginal urbano— desde lo urbano; o la Isla como espacio mítico y objeto del deseo, desde el exilio en Nueva York. En Cuba, la nostalgia es siempre urbana, de una urbe anterior a aquella en la que se está inmerso, porque hubo un movimiento de desplazamiento dentro de la ciudad que aleja en un grado mayor el referente del campo, y, por supuesto, no se mira la Isla desde lejos, porque no hubo exilio hasta el advenimiento de la Revolución Cubana, y ese tema lo recogerá la narrativa a partir de las generaciones siguientes.

Yolanda Izquierdo
Universidad de Puerto Rico
Recinto de Río Piedras

BIBLIOGRAFÍA

- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Trad. Maria Jolas, Boston: Beacon Press, 1994.
- Barthes, Roland. *The Semiotic Challenge*. Traducción de Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1994.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Trad. Jesús Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1980.
- Bueno, Salvador. "El cuento cubano contemporáneo". *El Hijo Pródigo* XIII.42 (1946): 141-147.
- Carpentier, Alejo. *La ciudad de las columnas*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Chaple, Sergio. "El cuento en Cuba". *Anuario L/L*, 5 (1974): 91-100.
- Díaz Valcárcel, Emilio. "Apuntes sobre el desarrollo histórico del cuento literario puertorriqueño y la generación del 40", *Revista del Instituto de Cultura Puertorriqueña* 12.43 (1969): 11.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*, México: Biblioteca Era, 1981.
- Engels, Friedrich. *The Condition of the Working Class in England*. Ed. David McLellan. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Iznaga, Alcides. "Notas sobre el cuento" *Islas* I.2 (1959): 373-376.
- La Gran Enciclopedia de Puerto Rico*, T. 4-El cuento. Madrid: Ediciones R, 1980.
- Lefebvre, Henri. *El derecho a la ciudad*. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Ediciones Península, 1969.
- Lezama Lima, José. "Ritmo y destino de una pequeña ciudad", *La Habana 1952-1961: El final de un mundo, el principio de una ilusión*. Ed. Jacobo Machover. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Meléndez, Concha. *El arte del cuento en Puerto Rico. Obras completas, 14*. San Juan: Cordillera, 1970.
- Segre, Roberto, Mario Coyula y Joseph L. Scarpaci. *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chichester, England: John Wiley and Sons, 1997.
- _____. *Lectura crítica del entorno cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1990.
- Vivoni Farage, Enrique y Silvia Álvarez Curbelo (eds.). *Hispanofilia: Arquitectura y vida en Puerto Rico, 1900-1950*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1998.
- Vivoni Farage, Enrique (ed.). *San Juan siempre nuevo: Arquitectura y modernización en el siglo XX*, San Juan: AACUPR/Comisión San Juan 2000, 2000.

ANTOLOGIAS Y COLECCIONES DE CUENTOS

- Arrufat, Antón y Fausto Massó, edición y prólogo. *Nuevos cuentistas cubanos*. La Habana: Casa de las Américas, 1961.
- Asomante*, número antológico. 3 (1956).
- Belaval, Emilio S. *Cuentos para fomentar el turismo*. Río Piedras: Cultural, 1977.
- Bueno, Salvador (ed.). *Antología del cuento en Cuba (1902-1952)*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1953.
- Carpentier, Alejo. *Guerra del tiempo y otros relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- Cuentos cubanos*. Barcelona: Laia, 1979.
- Díaz Valcárcel, Emilio. *Panorama (Narraciones 1955-1967)*. Río Piedras: Cultural, 1971.
- Ferreira, Ramón. "Cita a las nueve". *El cuento hispanoamericano: Antología histórico crítica*. Ed. Seymour Menton. México: Fondo de Cultura Económica, 1986; pp. 356-366.
- Fornet, Ambrosio. *Antología del cuento cubano contemporáneo*. México: Era, 1967.
- González, José Luis. *Veinte cuentos y Paisa*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1973.
- . *En Nueva York y otras desgracias*. Prólogo de Ángel Rama. México: Siglo XXI, 1973.
- Labrador Ruiz, Enrique. *El gallo en el espejo*. México: Novaro, 1958.
- Lezama Lima, José. *Relatos*. Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- Marqués, René. *Cuentos puertorriqueños de hoy*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1985.
- . *En una ciudad llamada San Juan*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970.
- Meléndez, Concha. *El cuento. Antología de autores puertorriqueños, III*. Ediciones del Gobierno, Estado Libre Asociado de Puerto Rico, 1957.
- Novás Calvo, Lino. "La noche de Ramón Yendía", *La luna nona y otros cuentos*. Buenos Aires: Ediciones Nuevo Romance, 1942; pp. 77-110. Ver también *El cuento hispanoamericano*. Ed. Seymour Menton. México: Fondo de Cultura Económica, 1986; pp. 473-504.
- Piñera, Virgilio. *Cuentos*. Madrid: Alfaguara, 1983.
- Rodríguez Feo, José, selección y prólogo. *Aquí once cubanos cuentan*. Montevideo: Arca, 1967.
- Soto, Pedro Juan. *Spiks*. Río Piedras: Editorial Cultural, 1970.