



**LA DIMENSION AMBIENTAL EN LO "REAL
MARAVILLOSO" DE ALEJO CARPENTIER**

Roberto Segre

Roberto Segre (1934, Milán, Italia). Reside en la Argentina entre los años 1939 y 1963. Arquitecto, graduado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires (1960). Jefe de Trabajos Prácticos en dicha Facultad de Visión II, Historia de la Arquitectura III e Historia de la Civilización. Desde 1963, radicado en Cuba. Profesor Titular de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo e Historia del Diseño Ambiental, Facultad de Construcciones (ISPJAE) y Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana. Libros publicados: *Antecedentes de la arquitectura actual*, Buenos Aires, 1959 (en colaboración); *Diez años de Arquitectura en Cuba revolucionaria*, La Habana, Barcelona y Padua, 1969; *América Latina en su arquitectura*, México, 1975, Nueva York, 1980; *Las estructuras ambientales en América Latina*, México 1977, La Habana, 1978; *La vivienda en Cuba: República y Revolución*, La Habana, México, 1980, etc.

1. Arquitectura, cultura y vida

En la obra literaria de Alejo Carpentier, es una constante la presencia del contexto arquitectónico y urbanístico como marco de referencia del acontecer humano. La vida cotidiana de sus personajes se desarrolla en íntima relación con las formas, colores, espacios, sombras, sonidos, que se generan, tanto en la gran metrópoli contemporánea, como en la más humilde choza perdida en la selva venezolana. ¿Es casual esta insistencia en el entorno construido? ¿O se trata de una simple obsesión por el ambiente artificial humano, frente a la naturaleza virgen encontrada? ¿Qué significa, para Carpentier, la especificidad de la obra arquitectónica o de la trama urbana?

Una explicación elemental y primaria, radica en su formación de adolescente; en el descubrimiento del mundo real a partir de las enseñanzas de su padre, conocido arquitecto habanero de origen francés, quien también había incursionado en el campo de la música (1). Dos disciplinas artísticas, vinculadas entre sí por su carácter de recreación humana, superpuesta a la realidad natural, marcan sus primeras experiencias culturales: la música y la arquitectura. Ambas perdurarán en todos sus escritos; la música, por ejemplo, cuya profundización se expresa en un estudio fundamental —*La Música en Cuba*—, sobre su papel en la cultura cubana, será tema recurrente en sus novelas: *Los pasos perdidos*, *El acoso*, *La Consagración de la Primavera*, *Concierto Barroco*, etc.

Su visión de la arquitectura se forja en dos niveles. El primero parte de la experiencia teórica adquirida en su juventud, al dibujar los órdenes clásicos contenidos en el *Tratado de Viñola*, piedra fundamental de todo iniciado en la materia, de acuerdo con los patrones pedagógicos de la *École des Beaux-Arts*. Estos eran aplicados, tanto por su padre como por la Universidad habanera, en la época en que Carpentier inicia sus estudios de arquitectura (1921), interrumpidos poco después. El segundo, corresponde a la experiencia vivencial de edificios y ciudades de todos los tiempos y latitudes, asimiladas e interiorizadas en los innumerables viajes que realiza a lo largo de su vida. Esta primera aproximación, enraizada en su subconsciente, explicaría las recurrencias vinculadas a su carrera trunca: el estudiante perseguido en *El Acoso*, había abandonado los estudios de arquitectura; Enrique, el protagonista principal de *La Consagración de la Primavera*, es arquitecto.

56 A partir de sus primeras interiorizaciones se forja su concepción de la cultura humana y la posterior incidencia que ejercen sobre Carpentier los movimientos de la vanguardia artística europea de la década del 20, en particular, el surrealismo. Para él, el hombre, en su vida social, ha dejado una huella imperecedera que se evidencia en el entorno artificial, diferenciado de la naturaleza. No se concibe al grupo social, ajeno a su proyección física sobre el territorio en perpetua transformación, acorde a sus necesidades y aspiraciones. La articulación hombre-arquitectura constituye una constante, representación obligada de la cultura social occidental. De allí la sorpresa de Cristóbal Colón al avisar la primera tierra americana y verificar los escasos rastros arquitectónicos visibles, premonición del descubrimiento de un mundo insólito y desconocido: "No hay edificaciones, casas, castillos, torres o almenajes a la vista. No asoma una cruz por encima de los árboles. Luego, al parecer, no hay iglesias..." (2).

Dicha constante, aparece en forma figurada, en la trayectoria de la vida individual contenida en el marco construido. Mientras la naturaleza precede al ser como fuente originaria de su existencia material, es a la vez, la base primaria que fundamenta toda construcción. La expresión de la arquitectura, identificada con el ciclo vital, se evidencia en su cuento *Viaje a la semilla*. En el proceso temporal inverso hacia la "hora cero", contemporáneamente al regreso de Don Marcial, Marqués de Capellanías, a la célula prístina, albergada en el vientre materno, la arquitectura retorna a la materia informe. "Las mantas de lana se destejían, redondeando el vellón de carneros distantes. Los armaríos, los bargueños, las camas, los crucifijos, las mesas, las persianas, salieron volando en la noche, buscando sus antiguas raíces al pie de las selvas. Todo lo que tuviera clavos se desmoronaba... Todo se metamorfoseaba, regresando a la condición primera. El barro volvió al barro, dejando un yermo en lugar de la casa" (3). La parábola reaparece en *El Acoso*, al descubrir el estudiante la demolición de la "casa de la gestión", símbolo de la desaparición del mandante.

Si la arquitectura es consecuencia inmediata de la aparición del ser y circunscribe su existencia, no corresponde a su especificidad intrínseca la desintegración física, al apagarse la vida humana. Por el contrario, ella subsiste, perdura, más allá del ser. La superposición de edificios, en el sucederse de la historia, actúa como una "memoria"

comunitaria, proyección cultural del quehacer físico e intelectual de millones de seres humanos.

La arquitectura, elemento básico constitutivo de la dimensión ambiental urbana, en su infinita superposición de formas y espacios, establece el nuevo paisaje "humanizado" que delimita la existencia social. La multiformidad de elementos circundantes, integrados o contrapuestos, es interpretada por Carpentier, no sólo como el documento material de la vida social o el marco circunscriptor "encontrado", sino en términos de una realidad cambiante, variable, en constante transformación, cargada de contenidos y formas renovadas, cuya lectura pasa por la experiencia surrealista, filtrada a través de la perspectiva latinoamericana: "... había que utilizar la capacidad de entendimiento otorgada por el surrealismo a una observación de texturas, hechos, contrastes, procesos, de nuestro mundo americano" (4).

~~El...~~

A las leyes universales, a los fenómenos cósmicos, emanados de la naturaleza, se sustituye la experiencia cultural y sensorial que vincula más estrechamente al hombre con su entorno. La arquitectura y la ciudad no son escenografías distantes, sino fragmentos presentes de la sufrida vida humana. Ello se evidencia en *La Consagración de la Primavera*, cuando Vera, la protagonista, afirma en París: "Todo, aquí, me hablaba de mi pasado, y, sin embargo, no acababa mi cuerpo de hacerse uno con la ciudad, de fraguarse, de integrarse, en ese proceso de identificación de las piedras y de la carne que nos hace elegir una ciudad entre todas para sentirnos auténticos y enamorados ciudadanos de ella..." (5). La Arcadia, dominante hasta el siglo XVIII desde la antigua Grecia, entra en crisis con el proceso de urbanización que genera la Revolución Industrial e impone la primacía de la relación hombre-entorno urbano sobre el vínculo tradicional hombre-naturaleza.

2. La ciudad como segunda naturaleza

Carpentier es un escritor esencialmente urbano. Los protagonistas de sus obras surgen de la ciudad, pasan de una a otra ciudad, tejen sus recuerdos sobre ciudades lejanas situadas en distintos continentes o se lanzan en afanosa persecución del paraíso perdido, concebido también como contexto urbano (6). La naturaleza forma el ámbito externo, el medio de transición entre las diferentes ciudades, cuya

configuración, en algunos casos, es recreada a partir de la imagen de la urbe. Ello aparece en la visión fantástica de las montañas surgidas de las profundidades de la selva venezolana: "Esto que miraba era algo como una titánica ciudad —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 entraña de algún reino prohibido al hombre..." (7). La primacía de lo urbano hace definir a Carpentier como objetivo básico de la novelística latinoamericana, la búsqueda de la propia identidad de las ciudades del continente para contraponerlas a la definida personalidad de las urbes europeas o asiáticas (8).

Al igual que la arquitectura, la ciudad acompaña el ciclo vital del hombre. Existe un nacimiento que representa la proyección material del ser y su deseo de perduración en el espacio y en el tiempo. Su continuidad se convierte en símbolo ideal situado fuera de la historia humana, al imaginar una ciudad carente de las profundas contradicciones implícitas en la realidad social: es la utopía de Santa Mónica de los Venados, núcleo urbano originario, contrapuesta a las urbes contemporáneas. "Fundar una ciudad. Yo fundo una ciudad. El ha fundado una ciudad. Es posible conjugar semejante verbo. Se puede ser Fundador de una Ciudad. Crear y gobernar una ciudad que no figure en los mapas, que se sustraiga a los horrores de la Epoca, que nazca así, de la voluntad del hombre, en este mundo del Génesis" (9):

Y por el contrario, existe la muerte, la agonía, la destrucción, la ruina, consecuencia directa de la crisis social, de las guerras entre los pueblos, del dialéctico suceder de culturas y civilizaciones: son las ruinas, descubiertas en medio de la selva, de la villa de Santiago de los Aguinaldos o el desmoronamiento urbano de Nueva Córdoba, motivada por la crisis económica que afecta al país, como consecuencia de la relación de dependencia de los centros metropolitanos, impuesta por el "Primer Magistrado" (10).

Las ciudades poseen su propia personalidad acorde a las funciones que en ellas se realizan, la tipología de sus calles, los componentes formales de sus edificios y la atmósfera propia creada por los habitantes o el contexto ecológico. Carpentier, observador atento y sensible del fenómeno urbano, sintetiza en breves trazos los rasgos peculiares de cada ciudad visitada, desde las lejanas Shangai y Pekín

"con sus casas negras, sus techos de tejas vitrificadas en un naranjo donde retoza una fabulosa fauna doméstica de dragoncillos tutelares, de grifos encrespados, de graciosos penates zoológicos" (11), hasta las austeras ojivas o el voluptuoso barroquismo de Praga.

Asir el carácter, la esencia misma de la imagen urbana, es uno de los objetivos de cada descripción: Venecia representa el clímax de la síntesis entre creación humana y contexto natural, cuya imagen surge "... en gris de agua y cielos anublados... entre los difuminos de acuarela muy lavada que desdibujan el contorno de iglesias y palacios, con una humedad que se definía en tonos de alga sobre las escalinatas y los atracaderos, en llovidos reflejos sobre el embaldosado de las plazas, en brumosas manchas puestas a lo largo de las paredes lamidas por pequeñas olas silenciosas; entre evanescencias, sordinas, luces ocres y tristezas de moho a la sombra de los puentes abiertos sobre la quietud de los canales..." (12). En algunos casos, la descripción rechaza toda interpretación literaria y se convierte en una percepción fugaz, subliminal, de la imagen pregnante de la forma: el perfil escenográfico de Toledo; la pérdida del contorno volumétrico en las tinieblas de Benicassim; Madrid, "ciudad-bloque, con aristas de piedra y cemento"; Valparaíso, ciudad encaramada en los cerros, o Leningrado, ciudad de los Arcos de Triunfo.

La imagen física estática constituye sólo un fragmento de la realidad humana. Su constante transformación interna, su crecimiento ininterrumpido, la contradictoria vida social y funcional que ella contiene, hace necesaria la presencia de otros parámetros para transmitir su compleja fisonomía. En Buenos Aires y Montevideo colonial, son las bestias más que los hombres quienes les otorgan su especificidad: "Montevideo le dio, por contraste, la impresión de hallarse en un enorme establo, porque allí no había edificio importante ni hermoso, todo era rústico, como de cortijo, y los caballos y las reses recobraban, en la vida cotidiana, una importancia olvidada en Europa desde los tiempos merovingios"... "Buenos Aires... en hedor de caballos, olores de cuero bruto y trompetería de relinchos —obsesionante presencia del caballo que habría de imponerse al viajero, mientras permaneciera en el continente..." (13). Por el contrario, en Madrid, es la crueldad inhumana de las fuerzas reaccionarias, la que le otorga su fisonomía durante la Guerra Civil: "Estamos en una ciudad martirizada, en una

ciudad cuyas calles, cuyas casas, cuyo suelo, han sido arados por la muerte" (14).

Dos ciudades, estrechamente vinculadas a su propia existencia, manifiestan en términos dinámicos la multiformidad que las caracteriza en el tiempo y el espacio: París y La Habana. Su imagen es forjada por fragmentos sucesivos, dispersos o integrados, hasta configurar la visión caleidoscópica final. Ambas logran cohesionar unitariamente las sucesivas estructuras superpuestas, a través de la fusión de formas y estilos, resumen tridimensional de la historia humana. Así coexisten en París, la aldea, reminiscencia de su origen medieval (15); el cromatismo de las grandes explanadas de la Ciudad Futura, imaginado por Boullée y Ledoux en el siglo XVIII, donde, al triunfo de la Revolución "todo era alegría de banderas, florecer de cucardas y escarapelas, flores ofrecidas en las esquinas, leves rebozos y faldas de civil ostentación, con rojos y azules prodigados a todo trapo (16); y La Ciudad de los Balcones-Desiertos (17), representación de los "feroces desmontes y desbastes urbanísticos del Segundo Imperio" y de la proliferación inusitada de los componentes eclécticos, símbolos ostentosos de la burguesía francesa, en la segunda mitad del siglo XIX: "... en ochenta metros de una quieta calle del barrio de l'Etoile había visto con estupor, construidas de pared a pared, hombro con hombro, un palacio bizantino, un castillo a lo Chambord, un hotel particulier de macarronadas novecentistas, una residencia gótica y una villa romana".

La Habana, en cambio, a pesar de recibir las influencias extranjeras, posee ciertos elementos estructurales que no son alterados por las sucesivas corrientes estilísticas: la presencia del mar y la bahía, el florecer constante de la vegetación tropical y el sistema de avenidas y calzadas porticadas que constituyen "una de las más singulares constantes del estilo habanero: la increíble profusión de columnas, en una ciudad que es emporio de columnas, selva de columnas, columnata infinita, última urbe en tener columnas en tal demasia... (18) La Habana es reinterpretada continuamente por Carpentier en cada uno de sus textos, al constituir el escenario donde actúan gran parte de sus protagonistas. La trama compacta del casco colonial, trazado representativo de los siglos XVII y XVIII, aparece en *El Siglo de las Luces*; el trazado urbano monumental, enmarca la fugaz agonía de *El Acoso* o acompaña la megalomanía del Primer Magistrado en *El Recurso del Método*.

La **Consagración de la Primavera** establece una reintegración de la ciudad, en su dimensión metropolitana, alcanzada en el siglo XX. La coherente cuadrícula urbana del casco colonial, prolongada hacia los suburbios a través de las calzadas, se descompone y diluye en concordancia con el asentamiento de humildes pobladores, marginados de las áreas exclusivas de la aristocracia colonial o la burguesía nacional. El ámbito de vida burgués, situado en el centro de La Habana, el Vedado o el Cerro, posee como contraparte el proletario "barrio de Cristina, herrumbrosa capital de la chatarra, baratillo de hierros parados, acostados, plantados, hincados, torcidos o enredados..." (19), o los periféricos asentamientos de la pequeña burguesía, situados en las últimas estribaciones urbanas, casi campo más que ciudad, "donde hallaba los tejados, acunados por el tiempo, de antiguos paradores carreteros, las casas de madera, cada vez más desteñidas por los aguaceros de mayo, los portales de horcones escorados que iban sucediendo en Arroyo Apolo, El Calvario, El Cotorro, Jesús del Monte, Guanabacoa... — a las últimas columnatas, ya muy deslucidas, muy desconchadas, muy cansadas por el peso de sus capiteles, que habían alcanzado, encuerándose de revestimientos y perdiendo rizos de voluta, los altos de La Loma del Burro o de La Víbora..." (20). En esta constante redefinición de la ciudad, se expresa la búsqueda de un sistema de formas significativas que enmarquen los sentimientos, humores, pasiones, y vivencias de los seres humanos que conforman la trama de la vida social e individual representada en sus textos.

3. El descubrimiento de las raíces autóctonas

La búsqueda de la autenticidad cultural latinoamericana es otro tema recurrente en la obra de Carpentier. ¿Cómo se diferencia el Nuevo Mundo de los otros mundos? ¿Es una simple transposición de influencias externas o surge una elaboración propia con sus atributos específicos? ¿Acaso en América se repite miméticamente el ciclo evolutivo de la cultura occidental? La identidad se forja poco a poco, a medida que el entremezclarse de tradiciones y el proceso de transculturación decantan los aportes indios, hispánicos y negros y produce una síntesis surgida de un conjunto nuevo de elementos básicos. Si ello se evidencia con claridad en la música, la arquitectura sufre un proceso más lento, a causa de los determinantes económicos y sociales, y al peso de los modelos y prototipos europeos traídos a Amé-

rica. Pero, a pesar de la persistencia de los cánones clásicos, de las tipologías funcionales, de los esquemas planimétricos y del sistema de valores estéticos, en el periodo colonial ocurre un mestizaje que aproxima entre sí las obras de la cultura dominante y las manifestaciones populares. En esta simbiosis se consolida la autenticidad de la propia tradición, basada en la heterogeneidad del contexto social y en la respuesta a los factores ecológicos. Es aquí donde Carpentier descubre los principales elementos de la "cubanía" en la arquitectura y el urbanismo, que alcanzan su mayor representatividad en el siglo XIX, cuando la renovación de los macizos y volumétricos componentes arquitectónicos que perduran hasta el siglo XVIII, lograda a través de la asimilación de los códigos neoclásicos, produce un significativo aporte, tan pronto desechado por la flamante burguesía republicana.

La vida social de La Habana colonial es un caleidoscopio de tipos humanos, de razas, de niveles económicos que utilizan indistintamente los espacios y las formas urbanas, y respaldan a través del uso, el concepto de trama homogénea, cualificada por los palacios, iglesias y monumentos a lo largo de calles y plazas. Así define el autor, el contenido vital de la calle: "En todos los tiempos fue la calle cubana bulliciosa y parlera, con sus responsos de pregones, sus buhoneros entremetidos, sus dulceros anunciados por campanas mayores que el propio tablado de las pulpas, sus carros de frutas, empenachados de palmeras como procesión en Domingo de Ramos, sus vendedores de cuanto cosa pudieran hallar los hombres, todo en una atmósfera de sainete a la Ramón de la Cruz antes que las mismas ciudades engendraran sus arquetipos criollos..." (21).

Las condiciones específicas del trópico —la necesidad de atenuar la luz, proteger del calor, asimilar la exuberante vegetación, cobijar de las imprevistas y torrenciales lluvias—, constituyen el acicate a constructores y alarifes para elaborar soluciones inéditas que se transmiten de generación en generación y elevan los elementos de la tradición popular a componentes de la arquitectura y el urbanismo promovidos por la clase dominante. Primero es la traza urbana "Pero llega uno a preguntarse, hoy, si no se ocultaba una gran sabiduría en ese mal trazado que aún parece dictado por la necesidad primordial —tropical—, de jugar al escondite con el sol, burlándole superficies, arrancándole sombras, huyendo de sus tórridos anuncios de crepúsculos, con una ingeniosa multiplicación de aquellas esquinas de frai-

le..." (22). Luego es la presencia de los portales en las plazas y el tratamiento cremático de los edificios: "Hubo además, mucho embaurno —en azafrán oscuro, azul sepia, castaños claros, verdes de oliva— hasta los comienzos de este siglo... entendemos acaso que eran una forma de *brise-soleil* neutralizador de reverberaciones..." (23).

La arquitectura participa de este proceso de adecuación, por medio del sistema de filtros de luz y de la progresiva dilatación de las aberturas, visible en la casa tradicional cubana. La compacta e introvertida vivienda "cerrada sobre sus propias penumbras", de origen andaluz o árabe, tiende a convertirse en una caja virtual de espacios continuos, definida por un conjunto de diafragmas lumínicos y cromáticos. Al exterior es "la reja residencial de rosetones, de colas de pavo real, de arabescos entremezclados, o en las carnicerías prodigiosas —de la Calzada del Cerro— enormemente lujosa en este ostentar de metales trabados, entrecruzados, enredados en sí mismos, en busca de un frescor que, durante siglos, hubo de solicitarse a las brisas y terrales" (24). Luego aparecen elementos menores de acompañamiento, el guardavecino —"frontera decorativa" entre las casas adosadas a lo largo de la calle—, los portafaroles y los guardacantones.

En el interior, dos elementos complementarios definen la transparencia y el cromatismo: la mampara y el vitral del arco de medio punto. "... la mampara, puerta trunca a la altura del hombro, fue la verdadera puerta interior de la casa criolla, durante centenares de años, creando un concepto peculiar de las relaciones familiares y, en general de la vida en común". La ancestral rígida y nítida separación entre las habitaciones es sustituida por una continuidad espacial variable, con diferentes grados de privacidad determinada por un sistema de diafragmas. Y dicho espacio asume valores cromáticos por medio del arco de medio punto: "... enorme abanico de cristales abierto sobre la puerta interior, el patio, el vestíbulo, de casas acostilladas de persianas, y solamente presentado con iluminación interna, palaciega, en las ventanas señeras de edificaciones de mucho empaque —(que) es el *brise-soleil* inteligente y plástico que inventaron los alarifes coloniales de Cuba...". Carpentier, en el análisis de los elementos típicos de la casa criolla, define la función del vitral: "Si el sol estaba presente, tan presente que a las diez de la mañana su realidad se hacía harto deslumbrante para las mujeres de la casa, había que modificar, atenuar, repartir sus fulgores: había que instalar, en la casa,

un enorme abanico de cristales que quebraran los impulsos fulgentes, pasando lo demasiado amarillo, lo demasiado áureo, del incendio sideral, a un azul profundo, un verde de agua, un anaranjado clemente, un rojo de granadina, un blanco opalescente, que diesen sosiego al ser acosado por tanto sol y resol de sol" (25).

Pero falta aún el elemento más importante, cuyo uso otorga el carácter propio de la ciudad colonial cubana; perno de articulación entre la arquitectura y el urbanismo. Se trata de la columna, que nace con la arquitectura misma y perdura a lo largo de la historia en todas las épocas y latitudes. Grecia, Roma, el renacimiento, el barroco italiano, el neoclasicismo inglés o ruso hicieron uso infinito de la columna. ¿En qué radica entonces, la particularidad del uso de la columna en Cuba? En su multiplicación a lo largo de la ciudad, acompañando las vías principales; en las galerías que generan la necesaria sombra para los recorridos peatonales. Y al mismo tiempo, en la variedad de modelos, tipos, tamaños, ornamentos, aplicados por constructores y maestros de obra, quienes eluden el rigor de los tratados e interpretan libremente las normas emanadas de Viñola y sus seguidores. Según Carpentier, "en La Habana, podría un transeúnte salir del ámbito de las fortalezas del puerto, y andar hasta las afueras de la ciudad, atravesando todo el centro de la población, recorriendo las antiguas calzadas de Monto o de la Reina, tramontando las calzadas del Cerro o de Jesús del Monte, siguiendo una misma y siempre renovada columnata, en la que todos los estilos de la columna aparecen representados, conjugados o mestizados hasta el infinito" (26).

¿Es posible, entonces, clasificar dentro de un esquema canónico, los determinantes arquitectónicos y urbanísticos que caracterizan la tradición autóctona latinoamericana? Esto resulta difícil. El sistema de valores vigente en los centros metropolitanos no se repite ortodoxamente en la periferia. De allí que las definiciones aplicadas por Carpentier tienen otro sentido en relación al contexto en referencia. La Habana puede ser barroca o cubista, adaptando a las circunstancias la acepción de los términos. En el siglo XVIII se percibe su luminoso cromatismo: "... el adolescente miraba la ciudad, extrañamente parecida, a esta hora de reverberaciones y sombras largas, a un gigantesco lampadario barroco, cuyas cristalerías verdes, rojas, anaranjadas, colorearan una confusa recalla de balcones, arcadas, cimbarrios, belvederes y galerías de persianas" (27). En el siglo XX, la imagen asi-

mila la blanca masa cúbica de construcción especulativa: "... el esplendoroso invierno caribe transfiguraba las cosas por operación de una luz tan límpida... En tal claridad, todo parecía limpio y neto, lo lejano se aproximaba, se aligeraban de pátinas las murallas viejas, porosa se tornaba nuevamente la piedra marítima de la Catedral, alba y pulcra parecía la pared recién lechada... Barroca en su espíritu, La Habana se me hacía cubista en la luz de un mitigado e indulgente bóreas que se afirmaba en un descenso de pocos grados de temperatura" (28). En resumen, se trata de un nuevo universo de formas, surgido de las transformaciones dialécticas que se producen en la sociedad y en su relación con un marco físico particular. A partir de esta polaridad se genera el proceso de decantación de la propia identidad cultural.

El conjunto de componentes arquitectónicos y urbanísticos citados, definen la especificidad perceptiva de la ciudad latinoamericana —en particular de la ciudad caribeña y tropical—, diferente del resto de los contextos urbanos europeos. La mayor heterogeneidad producida por un desarrollo no lineal, de tiempos acelerados superpuestos, de grupo sociales que se entrecruzan y se influyen mutuamente ha hecho decir a Carpentier que "nuestras ciudades no tienen estilo. Y sin embargo empezamos a descubrir ahora que tienen lo que podíamos llamar un tercer estilo: el estilo de las cosas que no tienen estilo" (29). ¿Pero acaso no verificamos una coherencia en la definición de las directrices arquitectónicas y urbanísticas? ¿No se expresa en la colonia, la conformación de una trama unitaria, producto de una relación equilibrada entre sociedad y marco físico? ¿Por qué entra en crisis el multiforme sistema cultural heredado de la colonia?

4. El tercer estilo de Latinoamérica

La crisis cultural que se produce en América Latina, en las primeras décadas de este siglo, responde claramente a las nuevas relaciones de dependencia que establecen las clases dominantes de las veintiuna repúblicas con los centros metropolitanos hegemónicos, en el plano económico y cultural: Madrid o Roma son reemplazadas por Washington, París, Londres, Berlín. El margen de acción que aún permitía en la colonia cierta libertad creadora a los grupos criollos, desaparece ante un sometimiento implacable y cruel, cuyo objetivo especial es extraer las materias primas, utilizar la fuerza de trabajo pa-

gada con misérrimos salarios y organizar una infraestructura administrativa capaz de hacer funcionar eficientemente el sistema de explotación. Este papel le compete a las flamantes burguesías locales, enriquecidas con las migajas o los beneficios marginales dejados por el imperialismo inglés o norteamericano. Carpentier define con ironía esta nueva fauna social latinoamericana: "los Barones del Azúcar, los Adelantados del Latifundio, los Condestables del Tranvía y del Teléfono, los Procónsules de la General Motors y la General Electric, los Cancilleres del Ford y de la Shell, el Cervecerero Mayor y el Proveedor de Mármoles Funerarios, con el gran Zahorí de la Bolsa, los Altos Lictores de la Banca Norteamericana, el Hijodalgo de los Jabones, el Duque de los Detergentes, el Esculapio de las Mil Farmacias, dueño de Quinientas Casas..." (30).

Para mantener sojuzgados a los pueblos, surge una original tipología política: la dictadura latinoamericana basada en el golpe de Estado y el gobierno "de facto". Transposición agigantada del inocente pícaro español: "El pícaro se nos hizo Dictador Vitalicio, General-Defensor-de-las-Instituciones, Tirano Ilustrado" (31). Y este último, quien dispone de los recursos del Estado, encarna y ejecuta los ideales estéticos de la alta burguesía que lo apoya y sostiene. ¿Surgen estos ideales, acaso, de la propia tradición autóctona colonial? Evidentemente, no. Se trata de olvidar la anterior cultura de la "pobreza", representación del subdesarrollo latinoamericano. La ansiada modernidad y el progreso cultural, radican en el repertorio de funciones y formas utilizadas en las capitales europeas, Washington o Nueva York, Londres victoriana o París hausemaniana, son los modelos arquetípicos cuya ejemplaridad debe aplicarse a las capitales del hemisferio. El eclecticismo europeo, la enseñanza de la *Ecole des Beaux Arts*, constituyen el *non plus ultra* de los principios materializados en palacetes, villas, ministerios, teatros, palacios de justicia, tiendas, oficinas, cárceles, cuarteles, etc. ¿Pero fue una transposición madurada y sopesada, que motivaría al discípulo superar al maestro y abrir nuevas perspectivas formales o conceptuales?

Por el contrario, los escasos valores positivos del plan de Haussmann, los aportes técnicos contenidos en los edificios eclécticos, la creatividad e inventiva aún visible en Garnier, Viollet-Le-Duc o Labrousse —representantes ortodoxos de la *Ecole des Beaux Arts*—, se convirtieron en imborrables y desproporcionadas heridas dentro del

contexto urbano; en "remedos horriblos, a veces, de ocurrencias arquitectónicas europeas", que hacen decir a Carpentier: "Nunca he visto edificios tan feos como los que pueden contemplarse en ciertas ciudades nuestras" (32). Es en definitiva, la negación de la cultura, el rechazo de todo aporte de vanguardia, por modesto que fuera, del mismo modo que cualquier planteamiento político opuesto a los designios del Dictador, es perseguido y eliminado. Ello se demuestra en el rechazo del tímido y renombrado artista francés Bourdelle y la designación de un oscuro escultor italiano para realizar la principal obra marmórea del hipotético país latinoamericano: la estatua de la República, ubicada en el Capitolio Nacional.

Lo que en Europa surgía de un proceso cultural decantado y elaborado internamente, aquí sólo fue una vertiginosa apropiación de modas externas. De la noche a la mañana, crecía una ciudad, negando el proceso histórico centenario de las transformaciones urbanas. En un abrir y cerrar de ojos, en ella se dilapidaban las arcas del Estado, abultadas circunstancialmente por el alza repentina del precio del petróleo, el azúcar, el café o la carne. "Rodeada de selvas milenarias, la capital se había vuelto una moderna selva de andamios, de maderos apuntados al cielo, de grúas en acción, de palas mecánicas... y la vieja ciudad, con sus casas de dos plantas, se fue transformando muy pronto en una Ciudad Invisible, porque pasando de ser horizontal a vertical, no había ojos ya que la vieran y conocieran. Cada arquitecto, empeñado en la tarea de hacer edificios más altos que los anteriores, sólo pensaba en la estética particular de su fachada..." (33).

O sea, todo era improvisación, apresuramiento, copia sin tapujos, apuro en poseer el bien material, accesible a través de un dinero mal habido, previendo la futura bancarrota y el hundimiento en el tugurio y la miseria. Carpentier resume con maestría la proliferación de la arquitectura ecléctica latinoamericana, "Porque en ficción se vivía. Sin percatarse de ello, las gentes se integraban en una enorme feria de birlibirloque, donde todo era trastrueque de valores, inversión de nociones, mutación de apariencias, desvío de caminos, disfraz y metamorfosis —espejismo perpetuo, transformaciones sorprendidas, casas puestas patas arriba, por vertiginosa operación de un Dinero, que cambiaba de cara, peso y valor, de la noche a la mañana, sin salir del bolsillo —valga decir: de la caja de caudales— de su dueño. Todo estaba al revés. Los miserables vivían en Palacios de Fundación, contempo-

ráncoos de Orellana y Pizarro —ahora entregados a la mugre y las ratas— mientras los amos moraban en casas ajenas a cualquier tradición indígena, barroca o jesuítica —verdaderas decoraciones de teatro en tonalidades de Medioevos, Renacimientos o Andalucías hollywoodianas, que jamás habían tenido relación con la historia del país, cuando no se remedaban, en edificios grandes, los Seguros Imperios del Boulevard Haussmann. El nuevo Correo Central tenía un magnífico Big-Ben. La nueva Primera Estación de Policía era Templo de Luxor, de color verde Nilo. La residencia campestre del Ministro de Hacienda era preciosa miniatura del Palacio de Schonbrunn. El Residente de la Cámara alojaba a su querida en una pequeña Abadía de Cluny, revestida de yedras importadas" (34).

Frente a este caos, que superpone sobre la trama urbana colonial la ciudad "sin estilo", el Dictador se siente obligado a concretar símbolos perennes, de la supuesta "democracia" vigente o de la garantía del orden institucional. Surgen así, en Nueva Córdoba —léase, La Habana, Cuba—, dos edificios monumentales: el Capitolio Nacional y la Prisión Modelo. El primero, copia directa del Capitolio de Washington, establece un prototipo que se expande por toda América Latina; el segundo, edificio "funcional" que evade toda contaminación simbólica y estilística, se convierte en una fría máquina de vigilancia; aplicación tipológica del Panopticon de Bentham y las técnicas más avanzadas del sistema represivo internacional. El país subdesarrollado, cuya población subsiste precariamente en una perenne miseria y habita en ancestrales bohíos de madera y guano, 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. Queda sí resumida una trayectoria urbana y arquitectónica que otorga la nueva fisonomía política y ambiental característica de la primera mitad del siglo, de este continente: el fenómeno se repite en México con Porfirio Díaz; en Venezuela con Vicente Gómez y Pérez Jiménez; en Cuba con Machado; en Nicaragua con Somoza; en Argentina con Perón; en República Dominicana con Trujillo; en Haití con Duvalier, etc.

Aunque la contraposición colonia-república demuestre la validez de las estructuras ambientales de un período en detrimento del otro,

negar la absorción del colecticismo dentro del contexto latinoamericano, significaría carecer de una visión dialéctica de la realidad histórica y aislar las transformaciones urbanísticas y arquitectónicas del desarrollo social y económico del continente. Aquí aflora la visión de Carpentier, forjada a través de la lección del surrealismo, al encontrar lo "específico" del ecléctico americano, e inclusive, descubrir en él algunos elementos expresivos de lo "real maravilloso", que el ojo surrealista aferra de esta nueva parafernaria formal, contradictoria, desproporcionada, violenta, tosca. Sólo si se justifica su constante regodeo en la descripción del ámbito de vida decadente, vulgar y al mismo tiempo hiperfinado y sofisticado, de la burguesía latinoamericana. Es la vivencia de la imaginación "negativa", presente en Caracas: "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 canicular el mundo de las 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 (35). Y es también la popularización de los códigos arquitectónicos, que, utilizados fuera de contexto, otorgan esa imagen surrealista, o sea, esa fusión del pasado y presente, de lo real e imaginario, a ciertos barrios de la ciudad de La Habana: "Protegiéndose con el cuerpo del Mirador de la siempre temible azotea del edificio moderno, asomábase a la calle, a ratos cortos, contemplando el mundo de casas donde, revueltos con lo californiano, gótico o morisco, se erguían partenones enanos, templos griegos de lucetas y persianas, villas renacentistas entre malangas y buganvilias, cuyos entablamentos eran sostenidos por columnas enfermas. 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 ejes de una achada junto a las volutas y acantos de un corintio de solemnidad, pomposamente erguido, a media cuadra, entre los secaderos de una lavandería cuyos cariátides desnarizados portaban arquivadas de madera. Había capiteles cubiertos de pústulas reventadas por el sol; fustes cuyas estrias se hinchaban de abscesos levantados por la pintura de aceite" (36).

5. Las contradicciones del mundo moderno

Si la arquitectura colonial y ecléctica constituyen el contexto principal de referencia de los protagonistas de sus novelas, Carpentier no otorga el mismo peso a la arquitectura moderna. Fuera de fugaces referencias a la vanguardia europea —léase Le Corbusier—, que aparecen en sus artículos de la década del 30, enviados a las revistas *Social* y *Carteles*, sólo recientemente, en *La Consagración de la Primavera*, a través del personaje principal —Enrique—, joven arquitecto cubano, se perciben sus concepciones sobre la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

Es posible adelantar algunas hipótesis al respecto. Carpentier se relacionó íntimamente con la vanguardia literaria y artística —cubana y europea— que contaba con un exiguo número de arquitectos participantes. Si en París, Le Corbusier se vinculaba a Amadeo Osenfant y la revista *L'Esprit Nouveau*; en Barcelona, Sert con Picasso o Miró; en Dessau, Gropius y Mies van der Rohe con Moholy Nagy, Kles o Kandinsky; en Moscú, Tatlin o Vesnin con Maiakovski; en la mayoría de los países de América Latina —con las excepciones de México, Brasil y Argentina—, la arquitectura quedaba a la zaga de los movimientos literarios. En Cuba, la vanguardia artística que se inicia en la década del 30 —identificada con la *Revista de Avance*—, impulsada por escritores del calibre de Martínez Villena, Marinello, Guillén, Tallet, Carpentier, Regino Pedroso, Lazama Lima, etc.; y pintores que renovaron la plástica cubana⁽³⁷⁾; Víctor Manuel, Carlos Enriquez, Marcelo Pogolotti, Amelia Peláez, Wilfredo Lam o René Portocarrero, no tuvo su contraparte arquitectónica con una proyección similar. Teóricos como Joaquín Weiss, Bens Pirrarte o Bay Sevilla y profesionales que intentaron romper con el eclecticismo y el comercialismo, entre ellos, Eugenio Batista, Moenck y Quintana, Max Borges y posteriormente Mario Románach y Antonio Quintana, no lograron madurar un movimiento que fuera más allá de un reducido número de obras —en su mayoría viviendas de lujo—, escasamente representativas de la continuidad de los valores autóctonos, entroncados en las corrientes renovadoras provenientes de Europa.

Por ello, la referencia a una arquitectura que sintetice los nuevos contenidos impuestos por la sociedad contemporánea y al mismo tiempo conserve los patrones culturales locales, se proyecta hacia los

modelos metropolitanos ideales o hacia la arquitectura colonial, cuyas constantes, decantadas a lo largo de siglos, no pueden ser obviadas por las tendencias actuales, si pretenden crear una arquitectura nacional auténtica. No es casual, en la caracterización de Enrique, la persistente recurrencia a los modelos coloniales. Primero, sus estudios de autodidacta en busca de los componentes de la casa criolla santiaguera; luego su confrontación de las nociones adquiridas en el estudio de Le Corbusier en París, con la realidad cubana: "Me preguntaba yo si algo derivado de ello podría tener algo de aceptación en mi ámbito harta marcado por lo alardoso, floreado y barroco" (38). O el interrogante sobre si es posible alcanzar una síntesis entre lo importado y lo nacional: "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" (39).

Pero los parámetros fijados por la comitencia burguesa local, anula sus aspiraciones de materializar una arquitectura cubana auténtica: "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, plegada, muerta al nacer —apagados sus 'medios puntos'—, rotas sus mamparas 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" (40). Interrumpida la continuidad cultural que permite madurar un movimiento creador de raíces nacionales, negado el diálogo, imposible, entre la arquitectura concebida en términos de significación cultural y social, y la trama comercial especulativa, sólo capaz de generar anodinas y mediocres construcciones, se crea un vacío, una profunda cisura que sólo la llegada de la Revolución es capaz de cicatrizar.

Pero, aquí se presenta a Carpentier, al integrar su protagonista en el proceso de transformaciones radicales que se inicia en Cuba en 1959, la disyuntiva entre el sumergirlo en la vorágine de la acción constructiva de los primeros años de la Revolución, o retirarse, introvertido, al tema de la restauración de los monumentos coloniales. "Volvió a meterse en mí el dalmon de la arquitectura. Una arquitectura de verdad, que no fuese arquitectura-para-negocios, sino arquitectura-para-

la arquitectura...". "Un estudio exhaustivo de lo colonial cubano me hacía mirar las cosas de otra manera... Y pronto empezaron sus viajes a través de la isla, en compañía de un pequeño equipo encargado de hacer un primer inventario de edificios viejos, aún utilizables, recuperables, o dignos de una cuidadosa restauración" (41).

¿Por qué se elige este camino no comprometido con la proyección de obras de contenido social? Cabe avanzar la tesis que la concreción de una arquitectura auténticamente nacional, requiere un largo proceso de decantación, no sólo de las formas y espacios, sino de los contenidos impuestos por una nueva sociedad en transformación. Ello implica un cuestionamiento radical y una perspectiva basada en parámetros renovados, cuya definición no puede partir de los esquemas tradicionales heredados. El riesgo de la acción precipitada, se evidencia en la inmadurez de los primeros intentos de recuperar las formas del pasado, tanto de la primitiva arquitectura de tahinos y siboneyes, como de la doble componente, africana y criolla, materializados en las polémicas y controvertidas Escuelas Nacionales de Arte de La Habana. Resulta evidente que, más allá de la capacidad creadora individual, se necesita un proceso de elaboración creativa, insertado de lleno en el contexto social, para lograr, no una "arquitectura-para-la-arquitectura" sino una "arquitectura-para-el-colectivo-social".

Existe otra razón que relega el tema de la arquitectura moderna. Carpentier coloca a sus protagonistas en contextos coherentes, en paisajes urbanos incentivadores de una interpretación creativa. ¿Permite este objetivo, la trama de la metrópoli contemporánea? Su lectura de las ciudades latinoamericanas, demuestra la caótica y contradictoria especificidad vigente, que supera el ámbito esencialmente burgués establecido por el unitario "individualismo-colectivo" del eclecticismo. Porque ahora se hace más extendida y visible la presencia presionante de las clases desposeídas —"palacios de mármol y rascacielos que se yerguen en la proximidad de miserables bidonvilles, favelas y 'barrios de yaguas'"—, cuya existencia se desplegaba en los ciertos circundantes —de Río, Caracas, Bogotá, Quito—, expulsados de la ciudad del Capital construida por las grandes compañías multinacionales, especuladores y financistas. Caracas, por ejemplo, se conformaba bajo el impulso del dinero: "... ese Rey Midas (que) había armado el más extraordinario de los maremagnum urbanísticos, soltando sus jaurías de bulldozers sobre la capital... Los contratistas, inversionistas, com-

pradores, vendedores, negociantes, especuladores, banqueros, arquitectos, ingenieros, maestros de obra, estaban poseídos por una furia de destruir, construir, volver a destruir para volver a construir, que iba acabando con todo lo que de abolengo y con alguna gracia conservaba la cuatricentenaria urbe" (42).

La ciudad y su arquitectura se convierten en la representación del fracaso individual del creador, de la desaparición de los ideales sociales y de la búsqueda cultural, antítesis de la proyección humana, positiva, progresista, al imponer un pragmatismo determinado por la especulación y el beneficio económico. El arquitecto, aunque sea discípulo de Le Corbusier y asuma a Sullivan como arquetipo de luchador por sus principios inviolables, es doblegado, sometido, a los imperativos de una comitencia que demanda lujosas viviendas copiadas de los modelos provenientes de la Costa Azul de Francia o de Beverly Hills; o resignarse a construir una intrascendente posada, símbolo de la comercialización, inclusive, de las relaciones amorosas. Es evidente que el autor no acepta la minimización del papel del arquitecto o del urbanista, cuyo nivel de decisión se reduce a la escala técnica o constructiva, fijando otros la forma resultante.

Nunca como ahora se había tocado fondo, en el capitalismo, al producirse esta persistente negación cultural del contexto ambiental. Carpentier, demuestra cómo llega a deformarse la clásica categoría de "estilo", en los típicos hoteles habaneros de la década de los años 50: "No decía tu marido (el arquitecto), 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 sólo es un comienzo: ahora conocerás el estilo "familia Frank Costello" de la mejor época, con preciosos retoques de George Raft, lo cual significa un invaluable mixto de maffia y Hollywood ~como quien dijera: paso del romántico al gótico. El estilo Lucky Luciano es más flamígero. El de la familia Costello-Raft, es más misterioso y más soterrado..." (43).

Atrás quedó la enseñanza de Le Corbusier en la Rue de Sévres, el riguroso diseño del Hauhaus o la metodología de Gropius. Los auténticos valores creados dentro del sistema capitalista, eran destruidos invariablemente en cuanto se propusieran ir más allá de las utopías proyectuales, de los talleres académicos o de los concursos internacionales. Sólo la Revolución y el cambio social serían capaces de otorgar

al marco construido, al contexto urbano, la significación requerida y exigida por la vida comunitaria. Pero esta tarea coral, siente el protagonista de **La Consagración de la Primavera**, que está en manos del pueblo y de las nuevas generaciones: "Moral y físicamente me hacía el mayor bien esta convivencia con una nueva gente, mucho más joven que yo, que me brindaba una amistad franca y sin reservas. Había allí arquitectos bisoños, junto con albañiles, plomeros y ladrilleros, y hasta un desmochador de palmas que había ido a dar —¡váyase a saber por qué!— al ramo de la construcción. Nuevos hombres, nuevos rostros. Y un calor humano que por siempre me negarían ya los de mi clase..." (44).

6. Lo "Real Maravilloso" en el marco ambiental de América Latina

¿Cómo se define la especificidad del entorno físico latinoamericano? ¿Cuál es el papel que juegan la arquitectura y el urbanismo en su definición? Carpentier en sus novelas busca, más allá de la realidad, los fenómenos arquetípicos que representan la esencia del Nuevo Mundo. Su sensibilidad multiplicada por una percepción aguda, no sólo de los caracteres humanos, sino del marco ambiental que los circunscribe, descubre, entrenado por la experiencia surrealista, la sumatoria de elementos insólitos y originales que encierra el continente latinoamericano y los integra dentro de una categoría nueva: lo **real-maravilloso americano** (45). El mismo define su contenido: "Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de "estado límite" (46). La aplicación de estos principios, Carpentier los encuentra en algunas obras arquitectónicas, que fusionan la dimensión fantástica del paisaje con la realidad creada por la mano del hombre: es la Ciudadela de La Ferrière, construida por Henri Christophe en Haití, versión americana de las Prisiones de Gian Battista Piranesi (47).

¿Qué elementos de la temática participan en esta genérica categoría literaria? 1) El carácter particular de la naturaleza; 2) las in-

terrelaciones raciales y culturales; 3) el condicionamiento ecológico de la arquitectura y el urbanismo.

Las referencias de Carpentier al carácter inédito del paisaje latinoamericano, por su exhuberancia, contrastes, cromatismo y escala, son recurrentes en sus libros. A tal punto, que se hace necesaria una redefinición de sus términos para hacerlo comprensible en otros contextos. Así lo afirma Cristóbal Colón al llegar a América: "Fui sincero cuando escribi que aquella tierra me pareció la más hermosa que ojos humanos hubiesen visto. Era recia, alta, diversa, sólida, como talladas en profundidad, más rica en verdes-verdes, más extensa, de palmeras más arriba, de arroyos más caudalosos, de altos más altos y hondonadas más hondas, que lo visto hasta ahora, en islas que eran para mí, lo confieso, como islas locas, ambulantes, sonámbulas, ajenas a los mapas y nociones que me habían nutrido. Había que describir esa tierra nueva. Pero al tratar de hacerlo, me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas..." (48). Cada región del hemisferio posee sus características propias, unidas, sin embargo, por la magnificencia de la escala o el carácter insólito de su configuración. Por una parte, aparece la sensualidad y pluriformidad de la vegetación caribeña: "... mis islas femeninas, casi todas de nombres femeninos, Isabelas y Fernandinas, donde aún crecen a su antojo, ajenas a toda ordenación o simetría, esas enormes hierbas prehistóricas que son la palma real, la caña brava, la ceiba, el plátano... De lo verde revuelto, tropical y desordenado, voluptuoso y alentador de perezas, siestas y canciones..." (49). Y por otra parte, el tema de la infinitud, presente en la Pampa y en los Andes: "... la pampa, por su vastedad, por su cabal imagen de infinito que situaba al Hombre ante una presente figuración de lo Ilimitado... Pero pronto el infinito horizontal se transformó en un infinito vertical, que era el de los Andes. Al lado de esos increíbles fallones erguidos sobre la tierra, de cimas extraviadas en las nubes, como inaccesibles..." (50).

Para Carpentier, la naturaleza incide profundamente en el carácter de los seres humanos e impone un diálogo ineludible que configura los rasgos distintivos de la sociedad latinoamericana: "... una naturaleza así no podía sino engendrar hombres distintos —pensaba— y diría el futuro qué razas, qué empeños, qué ideas, saldrían de aquí cuando todo esto madurara un poco más y el continente cobrara una

conciencia plena de sus propias posibilidades" (51). Arquitectura y ciudad participan también de este diálogo. Cabe recordar el condicionamiento físico de cada respuesta urbana: la plenitud pampeana de Buenos Aires con su trama infinita, la sinuosidad de Río de Janeiro, el perfil verde-ondulante de La Habana, la verticalidad de Valparaíso, la hendidura horizontal de Caracas. También constituyen respuestas maduras, contrapunto arquitectónico que participaría de la definición de Carpentier, la Ciudad Universitaria de Caracas y México, las torres El Parque en Bogotá, la Unidad Pedregulhe en Río de Janeiro, la sede de la Cepal en Santiago de Chile. En Cuba, dos obras de la Revolución jerarquizaron la asimilación de la naturaleza tropical: el restaurante "La Ruina" en el Parque "Lenin" y el reciente Palacio de las Convenciones, en La Habana. Sin embargo, esa riqueza cultural infinita, contenida en el paisaje de América Latina, es progresivamente dilapidada por los especuladores, los intereses privados y la dinámica económica del sistema capitalista, que niegan a la mayoría de la población el disfrute y el uso del marco físico.

Las interrelaciones raciales y culturales forman otros contextos fijados por Carpentier, en la determinación de lo **real-maravilloso latinoamericano**. Se trata del mestizaje y del proceso de transculturación entre los pueblos indígenas y los grupos humanos provenientes de Europa, África y Asia. América se convierte en un crisol de culturas y comunidades que se entremezclan, superponen, viven desfasados en "épocas distintas" y niveles de desarrollo tecnológicos contradictorios, y crean una gama de costumbres y tradiciones diferenciadas a lo largo del Continente. Este factor resulta básico en la determinación del marco físico ya que cada grupo social moldea su ambiente acorde a sus posibilidades económicas, experiencias materiales, espaciales y figurativas. La adaptación de los modelos importados a los factores condicionantes locales y el uso de los materiales y la mano de obra existente en las múltiples regiones y las variaciones de la tipología funcional, establecen una infinita gama de interpretaciones sobre el tema original.

A pesar de los intentos de la clase dominante, de mantener incontaminado su marco físico, el entremezclarse de los grupos raciales dentro de la ciudad, debilitan su autonomía "culta" de la arquitectura y el espacio urbano. La presencia de lo popular indígena, africano o asiático, se proyecta sobre los edificios clásicos y produce esa simbiosis creativa que Carpentier descubre al referirse al contexto archi-

tectónico colonial. Aunque la síntesis se deteriora, en el siglo XX, al contraponerse antagónicamente burguesía y proletariado, en términos sociales y de localización física dentro de la ciudad, el autor logra descubrir los rasgos distintivos de un eclecticismo latinoamericano, que, partiendo de los modelos ortodoxos **Beaux-Arts**, se prolonga en los suburbios con mil combinaciones libres, refutadoras de los principios clásicos e inimaginables en el ámbito europeo. He aquí nuevamente la reapropiación popular o dialectal de los prototipos metropolitanos, acordes a la significación simbólica o funcional que cada grupo social otorga al repertorio de formas.

Con las contradicciones sociales y económicas que imperan en América Latina, en la segunda mitad de este siglo, el antagonismo de clase se hace más brutal y despiadado en las grandes metrópolis. Mientras la clase dominante asimila en forma directa los modelos de los centros de poder —rascacielos, supermercados, hoteles, etc.—, el proletariado y subproletariado habita miserablemente en las precarias construcciones de los suburbios. A medida que se exterioriza con mayor fuerza la crisis del sistema capitalista, la posibilidad de una coherencia ambiental, producto de la interrelación social se hace imposible.

Por último, el condicionamiento ecológico de la arquitectura y el urbanismo, constituye otro factor determinante de la creatividad desplegada por arquitectos y constructores en América Latina, analizado en detalle por Carpentier en **La Ciudad de las Columnas**. De aquí surgen las constantes transmitidas por la colonia a nuestro mundo moderno y reelaboradas en un fugaz momento de autenticidad de la arquitectura del continente: se trata de la ilusoria aspiración de lograr la reinsertión de las propias tradiciones nacionales, planteada por grupos de arquitectos de vanguardia en México, Brasil, Venezuela, etc.: O'German, Lazo, Villanueva, Costa, Niemeyer, crean un conjunto de obras, que aún hoy, constituyen los ejemplos más valiosos del siglo XX.

El aporte de Carpentier a lo que podemos definir como la "cultura ambiental latinoamericana", radica en su invención interpretativa de una realidad forjada históricamente a través de una búsqueda de la autenticidad, identificada con la verdad, la justicia y la maduración de la plenitud del hombre americano. Aunque su teoría de lo **real-maravilloso** proviene de la praxis literaria, hemos visto cómo la presencia constante del ámbito arquitectónico y urbanístico expresa una imagen, un contexto, significativos para los miembros de la compleja

sociedad latinoamericana. Al constituir una categoría abierta, lo **real-maravilloso** no puede asociarse solamente con esquemas formales, como han interpretado en forma errónea algunos críticos literarios. Su concepción global y cohesionante de las tradiciones, la sociedad y la construcción del futuro, que es en definitiva hipótesis creadora y realista de la perspectiva humana, lleva directamente a la Revolución cubana como modelo de la posible concreción de los valores inherentes al **explayarse** de lo **real-maravilloso**. Y es en el contexto social, económico, político y cultural, creado por la Revolución, que la dimensión ambiental coherente, como marco de vida de la sociedad unitaria, puede encontrar sus mil modos creativos de expresión, no sólo a través de las formas, sino también de los contenidos. Porque la Revolución crea cotidianamente ese "estado límite", a través del cambio total del sistema de valores y de la exaltación del espíritu de lucha, de construcción, de transformación de la comunidad, produciendo en cada acontecer "una ampliación de las escalas y categorías de la realidad". Carpentier ha evidenciado cuáles son los significados implícitos en las raíces culturales de la dimensión ambiental; queda ahora, a partir de ellos, a las nuevas generaciones, forjar el marco futuro que la sociedad requiere.

NOTAS

1. Autores Varios. "Habla Alejo Carpentier", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, Casa de las Américas, La Habana, 1977, pág. 15.
3. Alejo Carpentier. "Viaje a la semilla". *Cuentos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, pág. 121.
3. Alejo Carpentier. "Viaje a la semilla. *Cuentos*. Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977, pág. 19.
4. Alejo Carpentier. "Prefacio" a *El reino de este mundo*. Bolsilibros Unión, Unesac, La Habana, 1964, pág. VIII.
5. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, pág. 304.
6. Fernando Ainsa. *Los buscadores de la utopía. La significación novelesca del espacio latinoamericano*. Monte Avila Editores, Caracas, 1977, pág. 187. Este aferrarse a la ciudad, no sólo aparece en la obra de Carpentier, sino también en otros novelistas latinoamericanos; por ejemplo, Salazar Bondy en su descripción de Lima o García Márquez, quien crea el "espacio concentrado" de Macondo.
7. Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*. Bolsilibros Unión, La Habana, 1969, pág. 184.
8. Alejo Carpentier. "Problemática de la actual novela latinoamericana", en *Tientos y diferencias*, Unesac, La Habana, 1966, pág. 7.
9. Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*, op. cit., pág. 202.
10. Alejo Carpentier. *El recurso del método*. Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974, pág. 293.
11. Alejo Carpentier. "De lo real-maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*, op. cit., pág. 74.
12. Alejo Carpentier. *Concierto barroco*. Siglo XXI Editores, México, 1974, pág. 33.
13. Alejo Carpentier. *El arpa y la sombra*, op. cit., pág. 32.
14. Alejo Carpentier. "España bajo las bombas, IV". En *Crónicas*, Tomo II, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976, pág. 236.
15. Alejo Carpentier. "De lo real-maravilloso americano", op. cit., pág. 18.
16. Alejo Carpentier. *El siglo de las luces*. Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 1974, pág. 103.
17. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, op. cit., pág. 56.
18. Alejo Carpentier. "La ciudad de las columnas", en *Tientos y diferencias*, op. cit., pág. 53.

19. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, op. cit., pág. 173.
20. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 178.
21. Alejo Carpentier. "La ciudad de las columnas", op. cit., pág. 55.
22. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 51.
23. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 52.
24. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 56.
25. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 60.
26. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 54.
27. Alejo Carpentier. *El siglo de las luces*, pág. 13.
28. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*. op. cit., pág. 313.
29. Alejo Carpentier. "Problemática de la actual novela latinoamericana", op. cit., pág. 12.
30. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, op. cit., pág. 33.
31. "Variaciones sobre un tema: fragmentos, notas, de y sobre Alejo Carpentier". *Evolución y Cultura*, N° 28, La Habana, diciembre de 1974, pág. 7.
32. Alejo Carpentier. "Problemática de la actual novela latinoamericana", op. cit., pág. 13.
33. Alejo Carpentier. *El recurso del método*, op. cit., pág. 175.
34. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 234.
35. Alejo Carpentier. *Los pasos perdidos*, op. cit., pág. 43.
36. Alejo Carpentier. "El acoso". En *Guerra del tiempo*, Ediciones Unión, Uneac, La Habana, 1963, pág. 103.
37. Jorge Ibarra. "La vanguardia pictórica de 1927 y la sensibilidad republicana". *Revista de la Biblioteca Nacional "José Martí"* N° 1, Vol. XX, La Habana, enero-abril, 1978, pág. 53.
38. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, pág. 66.
39. Alejo Carpentier. *Ibid.* 245.
40. Alejo Carpentier. *Ibid.* 251.
41. Alejo Carpentier. *Ibid.* 454.
42. Alejo Carpentier. *Ibid.* 365.
43. Alejo Carpentier. *Ibid.* 342.
44. Alejo Carpentier. *Ibid.* 458.
45. Carlos Bincón. La poética de lo real maravilloso americano", en *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*. Casa de las Américas, La Habana, 1977, pág. 157.
46. Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*, op. cit., pág. IX.
47. Alejo Carpentier. *Ibid.* pág. XIII.
48. Alejo Carpentier. *El arpa y la sombra*, op. cit., pág. 127.
49. Alejo Carpentier. *La consagración de la primavera*, op. cit., pág. 48.
50. Alejo Carpentier. *El arpa y la sombra*, pág. 36.
51. Alejo Carpentier. *Ibid.*, pág. 37.