

4-7-2008

Pensar en La Habana: literatura, memoria y ciudad en el discurso de tres escritores cubanos

Axel Presas
University of South Florida

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/etd>



Part of the [American Studies Commons](#)

Scholar Commons Citation

Presas, Axel, "Pensar en La Habana: literatura, memoria y ciudad en el discurso de tres escritores cubanos" (2008). *USF Tampa Graduate Theses and Dissertations*.
<https://digitalcommons.usf.edu/etd/458>

This Thesis is brought to you for free and open access by the USF Graduate Theses and Dissertations at Digital Commons @ University of South Florida. It has been accepted for inclusion in USF Tampa Graduate Theses and Dissertations by an authorized administrator of Digital Commons @ University of South Florida. For more information, please contact digitalcommons@usf.edu.

Pensar en La Habana: literatura, memoria y ciudad en el discurso
de tres escritores cubanos

by

Axel Presas

A thesis submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
Department of World Languages
College of Arts and Sciences
University of South Florida

Major Professor: Pablo Brescia, Ph.D.
Madeline Cámara, Ph.D.
Carlos Cano, Ph.D.

Date of Approval:
April 7, 2008

Keywords: cronotopo de la memoria, metaforización de la realidad, poesía y
remembranza, representación de la geografía urbana, lenguaje mnémico de la urbe

© Copyright 2008 , Axel Presas

Agradecimientos

Les agradezco a todos los profesores del departamento por haberme ayudado siempre y por confiar en mis opiniones durante todo el proceso educativo que culmina con esta tesis. Le estoy especialmente agradecido al profesor Pablo Brescia por su tenacidad pedagógica y su instrucción constante. A la profesora Madeline Cámara le agradezco su confianza y sus útiles y fructíferos comentarios; al profesor Carlos Cano por sus observaciones y su cooperación. Quisiera agradecer a mis amigas Beatriz Franco y Beatriz Marqués por su fidelidad, su sincera espontaneidad y sus cuidados para con mi persona. Y por último a Maritza Chinaa quien con su ayuda hizo posible mi completa dedicación académica por estos dos años.

Dedicatoria

Dedico esta tesis a mis ancestros, con ellos todo ha sido posible. A mi madre quien siempre ha estado muy cerca y quien invariablemente me ampara aún estando lejos. A mi bella Suzette: mi esposa, mi amiga, mi compañera. *Principessa* tu esencia es una memoria perdurable.

TABLE OF CONTENTS

ABSTRACT	ii
INTRODUCCIÓN	
Catálogo de la memoria y la remembranza en tres autores cubanos	1
CAPÍTULO UNO	
Métaphoras de la memoria: Eliseo Diego y la remembranza poética	12
CAPÍTULO DOS	
Guillermo Cabrera Infante: el escritor y la memoria irónica de la noche	30
CAPÍTULO TRES	
José Lezama Lima y el Paradiso habanero de la remembranza	44
CONCLUSIÓN	57
REFERENCIAS	61

**Pensar en La Habana: literatura, memoria y ciudad en el discurso
de tres escritores cubanos**

Axel Presas

ABSTRACT

In my thesis I endeavor to examine the influence and impact of memory –the mental and psychological processes of recollection—on the writings of three Cuban authors of the twentieth century. I have chosen José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante, and Eliseo Diego because of their particularly vast and evocative literatures about the city: *la Ciudad de La Habana*. One of the main objectives of this work is to suggest the cultural predisposition of a twentieth century Cuban Literature that is consequential on its authors' recollections and reminiscences about the city. But, does this mnemonic-literary tendency truly exist in contemporary Cuban Literature?

To answer this question and to sustain my argument I endeavor in a socio-historic analysis on the aesthetics of the literary work of these afore mentioned authors. I examine Diego's book *En la calzada de Jesús Del Monte*, in his book the poet writes about his memories and experiences while living in a *quinta* alongside the *calzada Del Monte*. The poet writes his memoirs about the grandiose, mythic, and metaphoric essence of this postcolonial vicinity and the people that inhabited it.

From Lezama Lima I have chosen his monumental novel *Paradiso* to examine his symbolic and distinctive method of writing about the life of José Cemí, a young writer on his journey to become a full-grown philosophical poet. José Cemí is this writer's semi-autobiographical character. In *Paradiso* the effect of memory is fabulously intertwined with Lezama's employment of an exceptional language of fiction. Extraordinarily, this author associates his frequent representations of the city to expand the labyrinthical aspects of his novel.

Finally, I have selected the prolific literary work of Guillermo Cabrera Infante—a Cuban writer on exile—to expand my analysis on the topic of writing a Literature about the city as the result of memory and recollection. I will mainly analyze Cabrera Infante's *Tres tristes tigres*, and I will make reference to other of his literary works to support the thesis of this essay. *Tres tristes tigres* is an important work because Infante's narrative unfolds his personal, nocturnal, and nightly erotic adventures in La Habana.

Introducción: Catálogo de la memoria y la remembranza en tres autores cubanos

...y adentro las miradas
no precisan fijarse en los objetos
que ya están cabalmente en la memoria.

Jorge Luis Borges
“Llaneza”
Fervor de Buenos Aires (1923)

La literatura como la consecución de una serie de actos volitivos comprende una relación de funciones cognitivas, espontáneas, y reflexivas hacia la representación de ideas, imágenes y símbolos que exteriorizan la sensibilidad perceptiva e intelectual de un autor. Uno de los preceptos fundamentales de la creación literaria radica en el vínculo que la literatura tiene con el lenguaje y la memoria. Memoria, lenguaje y representación son elementos esenciales en el proceso de la creación estético-literaria.

La tesis de este trabajo analiza el surgimiento de una literatura producto de la memoria; la manifestación de los procesos *mnémicos* en el recuento del cronotopo específico de la ciudad¹ y la formación de una identidad compartida por tres escritores cubanos de la segunda década del siglo veinte. Analizo la relación que ambas, *ciudad* y *memoria*, poseen en la conformación de una identidad que aparece en el discurso poético

¹ Es importante mencionar que en el caso de los tres escritores analizados en este trabajo se examina sus diferentes interacciones con la ciudad de La Habana y las posteriores representaciones que surgen en sus literaturas acerca de esta ciudad. La noción del cronotopo de Mijail Bajtín es muy útil para examinar las ideas de este trabajo y será empleada a totalidad en dicho análisis.

y novelístico de Eliseo Diego (1920 - 1994), José Lezama Lima (1910-1976) y Guillermo Cabrera Infante (1929-2005).

He escogido a estos autores por la confluencia del recuerdo y la nostalgia que aparece en sus escrituras sobre el tema de la ciudad. Por ejemplo, Eliseo Diego escribe desde el punto de vista de una cubanía tradicional que se apega a las costumbres familiares, Lezama Lima escribe desde un *insilio* que le precipita a contar sus memorias, e Infante escribe desde el exilio para no dejar de olvidar lo que históricamente le pertenece. En estos escritores la representación de la ciudad aparece como parte de una identidad cubana compartida por medio de la memoria. El rol de la identidad cubana, como tema de un discurso sumergido, va a acompañar mi análisis sobre los efectos de *la ciudad y la memoria* en estos autores. Formativamente, la representación de la ciudad como espacio social y cultural deslinda una idiosincrasia común, un punto de encuentro en las literaturas de Diego, Infante y Lezama.

Históricamente en la literatura cubana un gran número de sus escritores emprenden la gesta literaria de rememorar un pasado que estéticamente se desdobra junto a la circunstancia de crear un texto. Esencialmente, el escritor cubano participa un recuento de su memoria acerca de la nación, de sus ciudades, de sus paisajes, etc. Desde sus inicios, la literatura cubana se encarga de describir una realidad pasada y de incorporar a dicha realidad la ficción mediante el tratamiento *mnemónico* de un determinado acontecimiento histórico. Con el brote y durante las justas independentistas, la guerra de los diez años (1868-1878) y la guerra chiquita de (1895-1900) los autores — y por supuesto patriotas—cubanos enfrentaron la cárcel y el exilio. Su pasión compartida por la belleza natural, lo geográfico y lo fastuoso de las ciudades de la isla los hace

rememorar –desde el destierro o las mazmorras— la majestuosidad de la isla, de la patria. Los versos de la oda “Niágara” de José María Heredia que explícitamente convocan “Este recuerdo a mi pesar me viene...” y más adelante “Yace mi juventud; mi faz, marchita; / Y la profunda pena que me agita” a la memoria de la patria y a nombrar la ausencia de las palmas cubanas en el paisaje norteamericano del Niágara. Heredia enfrenta el destierro con una gran pesadumbre, la aflicción de estar lejos de su entorno, de su nación, de la atrayente claridad de sus paisajes y sus ciudades. En dicho proceso ficción, lenguaje, e imaginación adornan la producción de la remembranza de los autores cubanos para aportar una estética que categóricamente define lo trascendental de tan peculiar forma de hacer literatura.

Contar una historia siempre involucra una consecución de eventos en un lugar y un tiempo determinados. Las sentencias de Mijail Bajtín: “We will give the name chronotope (literally time-space) to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” y “The image of man is intrinsically chronotopic.” (Bajtín, 84-85) notablemente definen la importancia del rol del tiempo y el espacio en la creación literaria. La noción del cronotopo de Bajtín se utiliza en este trabajo para profundizar en la importancia de la ciudad y lo evidentemente de una geografía de lo urbano y sus espacios como elementos que conforman la representación del relato, la novela, y lo poético en estos autores.

Una de las características de la literatura cubana es la de estéticamente representar lo simbólico de la ciudad. Muchos de los autores cubanos exploran lo geográfico de la metrópoli para representar una historia o relato que concierne a la utilización de los espacios, de lo típicamente cultural, lo social y lo fantástico de ésta. En el caso de Diego,

Lezama e Infante, éstos proponen una literatura comprometida con la memoria que utiliza el elemento de la ciudad para desdoblar una identidad exegética de lo cubano. La selección de estos tres autores consolida el desarrollo de las ideas en este ensayo, ya que la poesía de Diego, y las novelas de Infante y de Lezama Lima están particularmente relacionadas porque narran sus historias personales en relación a la ciudad de La Habana. El *fervor borgeano de la ciudad* en estos tres autores insiste en participar una identidad cultural muy afín al propósito literario de éstos; nombrar La Habana y repasar las respectivas historias que ocurren en los espacios que ellos poseyeron por separado y una vez en el tiempo.

Del poeta Eliseo Diego examino la obra *En la calzada de Jesús del Monte* (1949) para introducir el estudio de los efectos de la memoria al contar una historia casi completamente autobiográfica. *En la calzada* es un libro en el cual el poeta describe su infancia en la pomposidad de la avenida Jesús del Monte. En esta obra, Diego rememora y escribe acerca de sus experiencias púberes, míticas, familiares en un pasado pos-colonial de la barriada de Santos Suárez.

La poesía de Eliseo Diego es fundamental para desarrollar una noción sobre los efectos de la memoria en la literatura. *En la calzada*, este poeta alude a la memoria como eslabón pertinente en el recuento de su historia personal. Diego participa esa función social de la cual hace hincapié Michel Foucault al expresar que un autor es “a particular source of expression who, in more or less finished forms, is manifested equally well and with similar validity, in a text, in letters, fragments, drafts, and so forth” (128). Para explicar este argumento del francés, es necesario reparar en lo trascendental de la representación poética de Diego. *En la calzada* revela la remembranza de un lugar muy

afin a la cultura de un pueblo, de su ciudad, de su barrio. Al escribir sobre *la calzada* Diego se convierte en el autor, en el cronista-escritor de una expresión estético-criolla de un determinado espacio de la ciudad. El elemento estético del libro de Diego poéticamente simboliza la arquitectura y el espacio que ocupa *la calzada*, el barrio de Santos Suárez; es a la vez criolla, porque el poeta también desdobra su manera de vivir la vida en asociación a los habitantes de este espacio habanero.

Mediante su escritura, Diego representa la cultura, lo notable y lo típico, lo expresivo de este lugar. Foucault plantea que mediante sus manuscritos el autor está en contacto con el medio social al que pertenece; ya que expone mediante su literatura, i.e. crónica, poética, testimonial, novelística, documental la visión cultural de su pueblo. Este pensador es de la opinión que este entorno cotidiano es evidente y trascendental para la literatura de un autor. Consiguientemente, al ser un libro como *En la calzada* un testamento poético de un determinado espacio geográfico, examino la carga sensorial conque las metáforas de la ciudad representan las imágenes de la memoria en la descripción poética de Diego.

En el caso de la novela *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, ésta favorece una exploración de los espacios de La Habana a través del elemento metafórico en la prosa de este autor. Si bien Eliseo Diego plasma una poética de la ciudad asociada a un lugar y a un tiempo específicos, Lezama *metaforiza* la imagen de la ciudad que aparece fusionada en el inmenso laberinto sonoro, odoroso, y órfico de *Paradiso*. En el segundo capítulo de este trabajo, se analiza la magistral prosa de Lezama Lima. El elemento de la memoria en Lezama involucra un recuento autobiográfico y a la vez artificioso de su niñez y de su juventud en la ciudad de su formación filosófica como poeta. *Paradiso* es la novela de

Lezama por Lezama. Dicha novela es contada a través de la acción de recordar un pasado que une al autor y a la ciudad en una misma identidad metafórica. Lezama acude a un desdoblamiento entre lo real y la ficción para narrar el relato de José Cemí; un joven aprendiz de poeta que se consagra como escritor al comienzo de su madurez como individuo. En la novela, lo real o lo posiblemente autobiográfico, aparecen bajo la representación de este autor de lo onírico, lo recreado, y lo metafórico.

Lezama concibe la ciudad como el epicentro de una estirpe, de una genealogía que corresponde a la historia narrada. *Paradiso* es importante porque despliega una representación de la ciudad como espacio real y alegórico en la memoria; siendo la percepción y los sentidos enfocados en la constante jornada de otear los recuerdos, los lenguajes, los olores, y las sensaciones táctiles que unen la infancia, el sueño, la imaginación, y lo real a la historia que se cuenta.

En el tercer capítulo examino la aventura mnémica de Cabrera Infante sobre sus polémicas narraciones de la ciudad. Si en la prosa de Lezama la ciudad es *recontada* poéticamente, en Cabrera Infante la ciudad es entregada en una narración muy irónica y lúdica de lo vulgar, lo erótico, lo trasnochado y lo escandalosamente sombrío. De este autor analizo su novela *Tres tristes tigres* (1967) y hago referencia a *Vista del amanecer en el trópico* (1964), y *Exorcismos de esti[l]lo* (1976) porque Infante involucra la memoria en éstas. Si Eliseo Diego presenta una ciudad engalanada por elementos clásicos como la luz, el polvo, los espejos, el agua, y Lezama nos mezcla lo metafóricamente insular y criollo de una ciudad que maravillosamente es origen y principio de su identidad poética, Cabrera Infante nos exhibe una ciudad que pareciera más real a la noción de urbe que existe en la memoria colectiva del pueblo cubano. La

ciudad de La Habana en la memoria y en las historias contadas por Cabrera Infante aparece como una metrópoli cuyos límites abarcan asonancias perceptibles de lo que siempre ocurre en los espacios de la noche habanera.

Al indagar en las memorias y las literaturas de estos tres autores procuro examinar y explicar la contemplación de un punto en común que existe en el oficio de contemplar metafóricamente el pasado de una ciudad que existe en sus discursos literarios.

Distintivamente, he escogido poesía y la narrativa de estos autores para ampliar el espectro comparativo y crítico de los argumentos que este trabajo plantea.

Recientemente muchos estudios literarios examinan la importancia del tema de la memoria como un recurso eficaz para no olvidar jamás el pasado de una nación. Otras investigaciones concentran su análisis en el rol que la ciudad posee como elemento cronotópico en la conformación de una literatura típicamente urbana.² ¿Cuál es la relación que memoria y ciudad poseen? ¿Cómo puede la memoria intervenir en la representación formal de una historia o una narrativa? Es necesario suscribir tal pregunta a la sentencia estético-filosófica de Jorge Luis Borges —*la memoria que no precisa limitarse en lo visual*. Las palabras de Borges—sobre el título introductorio de este trabajo— en su poema “Llaneza” insinúan un proceso mnémico que mentalmente no

² No creo necesario profundizar en estos temas ya que mi análisis sobre la memoria está enfocado bajo la perspectiva del recordar gratamente un pasado común y cultural. Sin embargo, sí debo señalar que existen críticos muy importantes, i.e. Nelly Richard, Karl Kohut et al—fundamentalmente en el cono sur— que enfocan sus estudios en el tema de la memoria y en “el no desconocer el pasado.” El análisis de dichos escritores y críticos se enfoca fundamentalmente en el suceso histórico de las dictaduras. Sobre el tema de la ciudad como un referente literario-mnémico muchos escritores y críticos i.e. George Orwell, Michel Foucault, Guillermo Montezanti, Horacio Capel, et al. concentran su análisis en el rol socio-cultural que la ciudad ejerce en el discurso de los escritores.

requiere de una percepción directa. El poeta intenta detallar la memoria como un órgano lo suficientemente capaz como para poseer la facultad de recordar los objetos y las cosas sin apelar a una reflexión objetiva de éstos. Según la metáfora borgeana, al tratar de concebir la representación de un objeto, si se requiere una percepción directa de este entonces se elimina entonces la posibilidad de aludir a imágenes mnémicas más creativas y simbólicas. He aquí que lo planteado por Borges nos permita asociar que, en el caso de la literatura, lo estéticamente creado y lo que aparece por medio de la memoria se reflejen como resultado del lenguaje.

Al examinar qué constituye un autor, Michel Foucault expresa que una de las funciones de un autor “is to characterize the existence, circulation, and operation of certain discourses within a society” (Foucault, 124). Es necesario detenerse en este argumento para explorar la responsabilidad estética y ontológica que define dicho argumento. Por una parte, un autor expresa lo cotidiano, lo fidedigno, lo auténtico, lo socialmente sensible, lo privativo de su cultura; por otra, dicho autor representa un universo palpante y muy propio, recreado, onírico, ficticio que se asocia a la realidad cultural y existente de su entorno social. O sea, dicha responsabilidad involucra relatar un sinnúmero de acontecimientos metafóricamente embellecidos—he aquí su responsabilidad estética—que ocurren y se despliegan en un tiempo y lugar asociados a su existencia—he aquí su responsabilidad ontológica—al recordar un pasado que es ciertamente cultural y socialmente compartido. Una determinada historia personal reflejada en el discurso de un autor expone el irrefutable compromiso de representar un pasado muy común a la cultura social a la que pertenece. Richard Terdiman escribe, “What precedes us seems to constitute the frame of our existence, the basis for our self

understanding” (Terdiman, 7). Cuando un escritor decide representar un pasado habitual e íntimamente análogo a la memoria colectiva de un pueblo, simultáneamente representa su pasado al pasado de su pueblo. La noción de representar un relato, la ficción, por medio de la memoria y del reconocimiento de un espacio social al que el autor pertenece, le hace reconocer que la historia que se cuenta—su historia—corresponde a un contexto cultural recíproco entre él y su pueblo. Terdiman añade, “Memory stabilizes subjects and constitutes the present. It is the name we give to the faculty that sustains continuity in collective and in individual experience” (8). Verdaderamente mediante el uso de la memoria se mantienen latentes la literatura y la historia de un entorno social específico.

Si el efecto de la memoria, como elemento generador de la literatura, está asociado al lenguaje, entonces la memoria precipita el surgimiento de una literatura del *recontar*—de un regreso al discurso por medio de la remembranza—consecuencia esta de un proceso mental que manipula un lenguaje de recuerdos. En cierta medida la identidad y la cultura de una nación están relacionadas al uso cognitivo de frecuentar y repasar, mediante la experiencia del lenguaje, la memoria de lo arcaico, del pasado. Con el surgimiento de un lenguaje histórico-social que propiamente confirió un ordenamiento del pasado mediante el uso de lo evocado, lo fabulístico, lo mítico y lo real, la memoria de los pueblos se convierte en literatura. Con respecto a una noción auténtica de cultura, *Bildung*, el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer apunta, “... the nature of memory is not rightly understood if is regarded as merely a general talent or capacity. Keeping in mind, forgetting, and recalling belong to the historical constitution of man and are themselves part of his history and Bildung” (Gadamer, 15). Pero, ¿qué implica esta definición de *Bildung*?; precisamente Gadamer describe esta noción como una

regeneración personal, un proceso en el cual el individuo auténtica y conscientemente participa la aptitud mental que capaz de concebir y razonar acerca de la esencia histórica del hombre. Bildung es –hermenéuticamente— el cultivar una conciencia universal, una conciencia que no esté ajena al otro; y es mediante el lenguaje, por supuesto, que se establece un contacto entre este principio autónomo y lo social. El filósofo argumenta, “Thanks to the verbal nature of all interpretation, every interpretation includes the possibility of a relationship with others” (397). Interpretar el pasado, en sí mismo, es un proceso que contribuye a describir y a representar la historia común entre los hombres. Por ejemplo, desde los albores de las primeras civilizaciones que se consagraron como eficientes relatoras de historias y fábulas, sean estas narradas y/o escritas, (i. e. los babilonios, los egipcios, los griegos, y las culturas maya y azteca en América) el vínculo social de la reivindicación por lo didáctico, por atesorar y consagrar una cultura auténtica y propiamente resultante de la transmisión de un lenguaje producto de la memoria, concibe que el uso del discurso hablado cohesione la identidad propia de los pueblos.

En su análisis acerca del lenguaje como un proceso deontológico John Searle escribe,

In human languages we have the capacity, not only to represent reality, both how it is and how we want to make it be, but we have the capacity to create a new reality by representing that reality as existing. We create private property: money, property, government, marriage, and a thousand other such phenomena by representing these phenomena as existing (Searle, 29).

En cuanto a este pronunciamiento, Searle pretende demostrar la indiscutible jerarquía que el lenguaje posee como elemento universal de unidad y cohesión social. Es entonces que se puede divisar la asociación simbólico-cognitiva entre lenguaje y memoria; puesto que una condición lógica y elemental en la psicología del ser social es la de preservar su pasado por razón del lenguaje. En este caso, la propiedad deontológica que el lenguaje posee es la de concebir socialmente nuevas realidades mediante la palabra, el diálogo, o el texto literario. La asociación que existe entre la memoria y el ejercicio de recontar una determinada historia deviene en un vínculo hermenéutico, pero también social. Intentar representar una historia involucra el hecho de que quien narra una historia la participa. Al reflexionar sobre una literatura que es circunstancialmente autobiográfica es necesario indagar hasta que punto la memoria del autor influye dicho proceso creativo.

En este ensayo, mi estudio de categorías como *memoria* y *ciudad* pretende exponer como la existencia de un escritor en el espacio de la metrópoli asiste a la creación de un discurso figurado. Es por supuesto el elemento autobiográfico un recurso a considerar en cuanto a la creación de dicho discurso. No obstante, la representación mnémica de la ciudad en Lezama, Diego e Infante deviene en la creación evidente de una literatura que no copia ni retrata explícitamente lo personal, sino que lo expande hacia lo artístico, lo imaginario, lo festivo, lo culturalmente metafórico de la existencia. Es por eso que al hacer este estudio, se vincula la relación cultural y estética que existe entre el recordar y el recuento en el discurso de estos autores.

Capítulo Uno: Metáforas de la memoria: Eliseo Diego y la remembranza poética

En este capítulo examino la representación de la estructura poética del recuento y la memoria en la obra *En la calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego. Mi argumento reposa en la utilización que hace Diego de un recuento crónico y progresivo de sus memorias recogidas *En la calzada*. En mi análisis, propongo que Diego despliega una representación épico-metafórica de la ciudad y de su propia existencia ligada a dichos espacios. Épica, porque Diego transcribe en el texto su historia personal, una crónica desde una perspectiva poética, i.e. el poeta mitológicamente se describe a sí mismo como un individuo *en la gran isla que es la ciudad*. Metafórica, porque el poeta representa simbólicamente el mundo de *la calzada*, i.e. las gentes, las calles, las casas, etc.

Para introducir este tema utilizo algunos estudios críticos relacionados al manejo de la ciudad en la narrativa latinoamericana del siglo veinte y la noción de cronotopo de Mijail Bajtín. Muy pocos estudios se concentran en el elemento de la ciudad como eje instigador de la memoria de un autor. Es la ciudad, un espacio importante para los poetas y escritores del siglo veinte. Como he argumentado en mi introducción, el argumento de Bajtín facilita el análisis de la utilización de lo geográfico y espacial del tema de la ciudad en la literatura.

La poesía de Diego es significativa porque desdobra lo que califico como una doble crónica de la memoria—individual y urbana—al representar la ciudad, sus espacios y sus historias. Al escribir *En la calzada* Diego ostenta una doble intención i) recoger sus

memorias personales y ii) representar lo simbólico de un espacio geográfico de la ciudad. La nostalgia y la evocación del pasado en el poeta favorecen esa doble intención de la memoria presente en un libro como *En la calzada*.

La muy distintiva y contemporánea tradición de escritores latinoamericanos que usa el cronotopo de la ciudad en sus narrativas favorece definitivamente al desarrollo de una ficción de la urbe en el continente. Sobre esta incipiente escritura de la ciudad Alicia Llerena escribe que, "...los narradores hispanoamericanos intensificaron los recursos espaciales al mismo tiempo que se alejaron del paisaje, y en ese tránsito se enfatiza también un nuevo escenario: imantados por una realidad urbana..." (Llerena, 48), dicho contexto urbano, según Llerena, conforma una nueva manera de hacer literatura. El escritor latinoamericano contemporáneo juega con numerosas posibilidades narrativas al manipular la ciudad como epicentro generador de la historia que se cuenta. Al representar los entornos de la ciudad el escritor se convierte en una especie de geógrafo *fabulativo* de la urbe. Porque la representación que un autor hace de la ciudad está afectada por el entorno social y cultural que lo rige. Es por eso que Bajtín escribe, "A literary work's artistic unity in relation to an actual reality is defined by its chronotope" (243). Y añade, "In literature and art itself, temporal and spatial determinations are inseparable from one another, and always colored by emotions and values" (243). En Latinoamérica el escritor provee un desdoblamiento de la ciudad, y al hacer esto, también transmite los diversos lenguajes, los espacios físico-míticos, y el desdoblamiento luz-sombra que concibe la urbe como una colosal y desemejante arquitectura hecha para contar historias.

La nueva crítica contemporánea contribuye un análisis formal de la utilización del cronotopo de la ciudad en la narrativa del continente. Fernando Ainsa analiza

históricamente el efecto de la ciudad en la literatura Latinoamericana y escribe, "...el espacio urbano sigue siendo, pese a todo, el lugar metafórico y privilegiado de la fundación por la palabra de los nuevos mundos del imaginario" (Ainsa, 39). El crítico uruguayo examina las diversas narraciones que numerosos autores latinoamericanos aportan de la ciudad; sin embargo, sólo dos poetas son citados por Ainsa, Jorge Luis Borges por su libro *Fervor de Buenos Aires* (1923) y Bernardo de Balbuena por su poema "Grandeza Mexicana" (1593). Ainsa contribuye con un eminente análisis sobre el uso de la ciudad como recurso espacial en los narradores latinoamericanos. Sin embargo, es necesario examinar lo que su mirada crítica no toma de la poesía contemporánea, para profundizar en lo que considero una poética de la ciudad relacionada a estos temas contemporáneos.

En la calzada de Jesús del Monte de Eliseo Diego es una obra que examina cuestiones tan importantes como ciudad, identidad y memoria y facilita el entendimiento de dichas manifestaciones dentro de un contexto íntegramente poético. Eliseo Diego publica *En la calzada* en el año 1949 y es para entonces un escritor consagrado e integrante ferviente del grupo Orígenes. *En la calzada* recupera temas personales sobre la infancia del poeta, su adolescencia, la familia, la casona que éste habita con sus padres y la afuente arquitectura de la barriada de Santos Suárez. *En la calzada* es un libro en el cual Diego frecuenta, mediante la memoria, la posibilidad de contar su historia en "la gran isla" que es la ciudad.

El lenguaje empleado por Diego es un lenguaje típicamente épico-social porque él quiere conservar la historia de Santos Suárez desde una poética trascendental. Es precisamente la influencia del grupo *Orígenes* la que ejerce este precepto teórico

trascendentalista en la poética de Diego. En la segunda mitad del siglo veinte en Cuba el grupo *Orígenes* se propone hacer una poesía que se dirija mucho más allá de lo tradicional del lenguaje y las imágenes anteriormente empleadas por otros poetas. Por poesía trascendental, los integrantes del grupo aclaman que esta es una forma de expresar lo cubano, lo mítico-folclórico mediante la inserción de nuevas expresiones que abarcan la generalización de lo poéticamente profundo, de lo difícilmente estético y de lo evidentemente *cubanizante* del paisaje, la ciudad, la naturaleza, y el lenguaje. Con respecto a este tópico Salvador Bueno explica que lo trascendentalista en la poesía insular es: “llegar a lo cubano no a través de las fórmulas costumbristas y folklóricas que empleaban habitualmente las generaciones anteriores, sino buscando la cubanía en reductos mas recónditos y secretos” (447). La esencia de la poesía trascendentalista está en socavar y remover lo propiamente esquemático y evidentemente tradicional de las estéticas anteriores. Eliseo Diego utiliza este precepto para crear un libro como *En la calzada* el cual enfatice ese estilo nuevo que establece una representación simbólica y heterogénea de la realidad cubana. En su poema “El primer discurso” Diego escribe,

En la calzada más bien enorme de Jesús del Monte
donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo
cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,

y ya voy figurándome que soy algún portón insomne que
fijamente mira el ruido suave de las sombras
alrededor de las columnas distraídas y grandes en su calma.

Cuanto abruma mi suerte, que barajan mis días estos dedos
de piedra
en el rincón oculto que orea de prisa la nostalgia
como un soplo que nombra el espacio dichoso de la fiesta
(11).

En estos primeros tercetos de versos libres –provocativamente *el primer discurso*—el poeta directamente menciona *la memoria de los días* con palabras como *recordar* y *nostalgia*. Curiosamente la “principal costumbre” del poeta es la de “recordar un nombre”. Sin lugar a dudas, esto se presenta como un dispositivo simbólico en el *discurso* de Diego, ya que siendo la primera pieza de un libro de cuarenta composiciones, éste revela una incitación poética a la memoria y la remembranza como temas explícitos de *En la calzada*. También Diego utiliza recursos indirectos como la personificación del “portón insomne que fijamente mira el ruido suave de las sombras” para simbólicamente fusionar la idea de la memoria con la propiedad estática de una *puerta despierta que siempre observa y escucha el andante rumor de la noche*. Con esta doble imagen metafórica, Diego representa una específica y repasada secuencia temporal al fusionar lo inmóvil y arquitectónico de la puerta con lo subjetivo de escuchar a las sombras y los sonidos en la noche. Se presenta la imagen poética de una puerta que es centinela, que es parte de la estructura de la casona, y que no descansa a reparar en lo que las sombras y los ruidos le comunican en la noche. Mediante este recurso el poeta muestra con su *primer discurso* una nueva manera de pensar en el tiempo.

Un tiempo en el cual la sucesión de eventos reales mentalmente se confluye con la aparición de la voz poética que crea el discurso de un tiempo pasado real y el de un

pasado creado simbólicamente. Diego escribe en un presente que evoca el tiempo, la secuencia de los días; con “El primer discurso” el poeta comienza su recorrido por la estación permanente del recordar su historia y la de los espacios *En la calzada*. La causalidad de los eventos reales conforma parte de una memoria imbricada al origen del discurso poético de Diego. Lo real de la existencia del poeta concierne a la memoria de la familia, de la casona, de las calles que aún existen; por otra parte la imaginación de Diego metafóricamente redefine los espacios, las formas y las apariencias del barrio y *la calzada*. Al argumentar de la relación eminente entre tiempo y literatura Hans Meyerhoff argumenta,

...the logic of images or association is an attempt to show that, so far as the temporal sequences and *order* of events within the inner world of experience and memory are concerned, we must employ symbols of *disorder* that violate the strictly “logical” order and progression of events... (23) [énfasis de Meyerhoff]

La acotación de Meyerhoff provee un entendimiento de la utilización del tiempo por Diego. En este caso, el poeta *En la calzada* rompe con la estructura preconcebida del tiempo como un elemento lineal. Diego intercala el uso de una memoria circunstancial con una visión poética del tiempo que rompe con lo habitual de percibir la existencia. El uso de una memoria circunstancial le permite al autor de *En la calzada* fusionar diferentes eventos que no están enlazados temporalmente. Desde “El primer discurso” *En la calzada* enfatiza la reestructuración del tiempo real por medio de la memoria y la palabra poética. Este es un recurso que Diego emplea para empezar a narrar su historia

junto al relato poético que se va desdoblando *En la calzada*. Otras expresiones como “que barajan mis días estos dedos de piedra en el rincón oculto que orea de prisa la nostalgia” precipitan una existencia atascada y lenta en el presente, un presente que busca el ejercicio de crear nuevos designios mnémicos mediante el recurso de la poesía.

Diego escribe en un presente sobre un pasado que es común a él y a su barriada. Para entender el poema “El primer discurso”, como el primer ejercicio poético resultante de la memoria, debe leerse seguidamente en el texto lo que Diego escribe en una página poética –poema en prosa—sin título y contigua al poema; “Por la Calzada de Jesús del Monte transcurrió mi infancia, de la tiniebla húmeda que era el vientre de mi campo al gran cráneo ahumado de alucinaciones que es la ciudad” (13). Desde el comienzo, Diego desdobra *En la calzada* su memoria íntima y propia de los días, en que siendo un muchacho, se sosegaba en la contemplación del tiempo y los elementos arquitectónicos de la barriada de Santos Suárez.

Recontar un pasado, lo arcaico, lo acontecido de nuestra existencia es muy común en una ficción y una literatura que reflexiona en lo temporal de la vida. Escritores de tradiciones europeas y norteamericanas como James Joyce, Virginia Woolf, Ernest Hemingway, Allen Ginsberg, T. S. Elliot, Marcel Proust, Albert Camus, Jean Paul Sartre y otros se encargan en los primeros años del siglo veinte en desarrollar una ficción anecdótica de lo existencial y efímero de la vida. Es sabido por ejemplo que Hemingway en *The Sun Also Rises* (1926) escribe sobre la existencia de una generación perdida y atascada en el tiempo y de los problemas sociales y personales que le toca afrontar. Por otra parte, *L’Etranger* (1942) de Camus se enfoca en lo absurdo de la vida y en las remembranzas de Merseault –el personaje protagónico—acerca del tiempo y la relación

con la madre, el estado, y la iglesia. Particularmente esta tendencia surge con la crisis social y cultural de las posguerras; escribir una ficción del pasado es una de las expectativas filosófico-literarias en los intelectuales del siglo veinte. El pasado es un sitio repasado por la memoria ya que es realmente inverosímil poseer cualquier recuerdo del futuro, como Meyerhoff plantea “There is no memory of the future” (20).

Diego plantea dos objetivos, i) el escribir desde la repercusión de la memoria, ii) y el convertirse en un cronista épico del barrio y la calzada. Y es el lenguaje poético de Diego el ente que cumple con la vieja sentencia romana *verba volant scripta manent*. En este caso lo que permanece es su interpretación mnémico-poética—inscrita—para representar la historia que el poeta cuenta. El lenguaje *scripto*, escrito e inscrito por Diego transmite la fundamental asociación entre la memoria de lo que aparece contado y la visión poética del artista. En este caso, en cuanto al lenguaje como proceso de interpretación social y universal Gadamer escribe, “Language is not just one of man’s possessions in the world; rather, on it depends the fact that man has a world at all” (443). Con esta noción de un mundo verbal, “But this world is verbal in nature” (443), el filósofo alemán argumenta que precisamente es el lenguaje el medio que comunica una ontología interpretativa –hermenéutica—del entorno al que pertenecemos. Son el habla y el lenguaje escrito los elementos primarios reveladores de nuestra condición social. Es esto precisamente lo que hace la gestión poética de Diego; interpretar y comunicar, mediante el uso de la creatividad, del rompimiento lineal del tiempo y la memoria, el mundo habitado y mítico de la calzada de Jesús del Monte. Al escribir sobre un *submundo* mnémico en *la calzada*, el poeta revela una identidad popular. Una identidad que se conforma a la representación de los espacios y los sucesos de la infancia del poeta,

de la arquitectura indeleble de las casas y las quintas, de los antiguos campos, de la mampostería sobrecogedora de las ruinas y de lo que fue la “isla colonial” de una barriada en la avenida de Jesús del Monte. En la obra de Diego ambos memoria y lenguaje aparecen directamente asociados; dos recursos los que el autor esgrime *–ex profeso–* para revelar su pasado. Diego escribe en “El segundo discurso: Aquí un momento”,

aqueel fervor oscuro, aquella música
de mis huesos se pierde irrestañable,
cuando todo es uno,
el día y el recuerdo
en el oficio de la lluvia que pulsa las persianas,
la mirada segura nos deshace... (22)

Muy importante es la connotación metafórica que el poeta involucra constantemente en su persistente uso de palabras como memoria, recuerdo, nostalgia, sueño, fantasma, días y sombra. Diego utiliza toda la extensión semiótica de estas palabras para darle carga emotiva a la consecución del mensaje poético del libro, rememorar la infancia *En la calzada*. Es importante destacar que Diego participa una simbología de lo poéticamente sugestivo de la existencia *En la calzada*, de las gentes que comparten este espacio, de la familia que lo ampara, de lo pictórico que sostiene su visión del mundo como adolescente. Todos estos elementos conforman una configuración semiótica en el texto de Diego ya que, como actantes, transforman el texto de memoria a discurso poético. En cuanto a la carga semiótica que el texto poético conforma, Michael Riffaterre explica que, “Expansion integrates the sign producing actualization of

hypograms...and follow the pattern of descriptive systems” (Riffaterre, 47). Y más adelante añade, “...is the chief agent in the formation of *textual signs* and *texts*, and is therefore the principal generator of significance...” (47)[énfasis de Riffaterre]. Para Riffaterre la noción de *hypogram* (hipograma) concierne a la organización de numerosas palabras claves (signos) que aparecen superpuestas en la estructura gramatical de la obra. Estas palabras o signos devienen una mejor hermenéutica del mensaje poético, es decir, la estructuración del *hipograma* en la *matriz* de la obra poética contribuye a una mejor interpretación del mensaje revelado por el autor en el texto.

Para el francés la *matriz* es el núcleo de lo representado en la obra; la idea central del texto poético. La *matriz* es lo trascendental que crea y define el texto; la idea e impresión que conforma lo poético, “a minimal and literal sentence, into a longer, complex, and non literal periphrasis” (30). Sin embargo, para advertir la intención poética que Eliseo Diego desdobra *En la calzada*, es mucho más importante esta noción de *expansión* que el crítico francés plantea. Condicionalmente el poeta pretende hacer de un espacio, de una realidad como “la calzada”, un sistema consecutivo de signos poéticos perceptibles. De ahí la constante repetición de *semas* para hacer posible dicha expansión de la historia poetizada. Para Diego “la calzada” es el punto de origen desde donde se desdobra su propia representación mnémica y metafórica del espacio al que éste pertenece, el cronotopo del barrio, de la ciudad. Con cada alusión metafórica que Diego emplea en su libro, i.e. la descripción de una esquina, del tranvía que pasa por la avenida, del obrero, del barrio, de la muchacha, el poeta expande la configuración simbólica del mensaje representado en el texto. Es decir, mediante la inserción de imágenes comunes,

al utilizar un lenguaje evidentemente metafórico y figurado, el poeta significa y transforma lo habitualmente acostumbrado en poesía.

En la calzada es una obra donde numerosos *topoi* concurren como un sistema organizado de signos mediante el uso de la memoria y la invención literaria del poeta. Diego *expande* el mensaje poético al focalizar y congregar un sinnúmero de imágenes alrededor de palabras claves como calzada, calles, columnas, portales, quinta, tranvía, etc. Dicha expansión lingüística es resultante del empleo por Diego de estos *topoi* en el texto. El uso de estos cronotopos evidentemente importantes contribuye a una semiótica que reintroduce los espacios y la memoria de éstos en el texto. En cuanto a la memoria asociada a los espacios Paul Ricoeur escribe, “It is on the surface of the habitable earth that we remember having traveled and visited memorable sites. In this way, the “things” remembered are intrinsically associated with places” (Ricoeur, 41) [énfasis de comillas por Ricoeur] Mucho más importante es lo que el filósofo argumenta acerca del sitio que ocupamos en el mundo, “Places inhabited are memorable par excellence. Declarative memory enjoys evoking them and recounting them, so attached to them is memory” (42). Nuestra existencia, se haya asociada a recordar y a rememorar sobre este tan exclusivo espacio. Concientemente Diego despliega una memoria de su espacio vital *En la calzada*. Es decir, al expresivamente rememorar el pasado de su infancia y su adolescencia, de la casona, de *la calzada* y del barrio, el poeta construye –mediante el uso de una destreza premeditada de los diferentes *topoi* en el texto. Esto facilita la interpretación del lector, puesto que, es éste quien atestigua y da certidumbre a la *metaforización* que el poeta ejerce del espacio urbano *en la calzada de Jesús del Monte*.

En cuanto a esta noción de *metaforización*, debo explicar que me refiero a la finalidad lingüística conque el poeta ejerce una descripción figurada y simbólica de la geografía de la avenida, del barrio, de la ciudad y sus espacios. Las metáforas, las personificaciones, y lo metonímico del discurso de Diego cumplen con la función de crear una representación específica que el lector ciudadano reconoce como fidedigna mediante la interpretación del texto poético. Al interpretar el texto poético de Diego, el lector visualiza la barriada de Jesús del Monte desde una perspectiva diferente porque el lector es capaz de entender lo poéticamente implícito en el entorno compartido por ambos. Es precisamente el lenguaje sencillo y popular empleado por Diego el ente que propicia que dicha *metaforización* de los espacios *En la calzada de Jesús del Monte* se convierta en un símbolo mutuo ante el discernimiento propio del lector. Eva Feder Kittay plantea que el lenguaje metafórico forma parte del conocimiento popular. Sus últimas investigaciones sobre el tema de la metáfora exponen que dicho tropo es un objeto eminentemente cultural en el dominio del lenguaje,

Kittay expone que,

...metaphor provides the linguistic realization ... by which a language speaker makes use of one linguistically articulated domain to gain an understanding of another experiential or conceptual domain, and similarly, by which a hearer grasps such an understanding (Feder Kittay, 14).

La utilización por Diego de una simbología poética de los espacios de la ciudad, específicamente sobre aquellos espacios que representa *En la calzada*, permite una interpretación de sus memorias una vez que estas son reveladas en el texto. El poeta

rememora su infancia en el espacio de *la calzada de Jesús del Monte* y a la vez personifica simbólicamente –mediante nuevos lenguajes—todo el microcosmos social y urbano de este espacio propio que conforma la ciudad de La Habana. Las metáforas que el poeta emplea evidencian la necesidad de recrear *la calzada* y los espacios urbanos inherentes a ésta.

Diego escribe en “El paso de Agua Dulce”,

A veces el paso crepuscular de Agua Dulce ha despertado
(donde nunca las aguas están de sus cuerpos presentes)
aquel olor anciano a medicinas escarchadas
sobre madera tibia transformando la tierra... (30)

Este fragmento resume el incipiente gesto folclórico que asocia a la poesía de Diego con el relatar una historia de los espacios de la ciudad. “El paso de agua Dulce” es un poema a la concurrencia de ambas avenidas: la calzada de Jesús del Monte y la calzada de Agua Dulce. Sin embargo el poeta se convierte en un cronista al rememorar la confluencia de ambas avenidas cuando escribe, “Quedábame vacío, uno por uno perdiendo mis recuerdos...” (30) y “a donde llegan esparciendo sus nieblas temblorosas / los trenes roncós en formidable plante,” (30) y más adelante, “Porque de cierto un arroyuelo muy profundo pasaba / entre las casas blancas, las tapias, las dolidas tejas...” (31). El poeta accede a la operación de la memoria para representar lo común y lo distintivo de su barrio. Para lograr esto Diego emplea un lenguaje épico-crónico pero sencillo y popular a la vez para genuinamente conservar la historia de su barriada.

Diego ejerce una crónica del crecimiento repentino de la ciudad y de los efectos de la rápida modernización en la *presente* y no tan apartada barriada de Santos Suárez, la

cual se une a la ciudad mediante la calzada de Jesús del Monte. El poeta pretende dejar grabados el pasado de la calzada y el pasado de su juventud, al encontrarse afectados ambos, por la rápida y sucesiva modernización de la ciudad que vino con el final de la segunda guerra mundial. La crónica de Diego involucra un recuento de sus nostalgias personales, de los espacios, de las arquitecturas, y los motivos de la vida *En la calzada*.

Para entender la carga implícita que permite descifrar la influencia de la memoria en el discurso de Diego es necesario visualizar la estructura de *En la calzada*. La estructura de un libro como éste presenta una poética del recordar.

Un poeta como Diego se encarga de contar una historia poéticamente fidedigna y personal de la barriada y los espacios de *la calzada*. Diego concibe un libro de once inverosímiles capítulos, los cuales están divididos en las composiciones poéticas—cuarenta—que conforman una interpretación mnémica de la realidad pasada que el poeta recuerda. Cada capítulo marca una estancia temporal en la existencia del poeta y en su percepción e interpretación de los espacios del barrio y la calzada. Los primeros capítulos están conformados por una secuencia introductoria de la influencia familiar y de *la calzada* en la niñez del poeta. Diego escribe por ejemplo,

No podría decirles nunca: esto fué un sueño, y esto fue
mi vida.

Pero en un principio no fue así. En un principio la mesa
estuvo realmente puesta, y mi padre cruzó las manos sobre
el mantel realmente, y el agua santificó mi garganta. (25)

Con el uso de estos poemas en prosa y sin título el poeta va disponiendo de una temporalidad progresiva que manifiesta el devenir de un tiempo redispuesto por la poesía

y la memoria. Un factor determinante del comienzo progresivo de este tipo de estructura en el libro es la reseña que el poeta hace de los primeros recuerdos de su niñez. Diego expresa la inmensidad de la casa, los jardines, así como el peso familiar de los muertos—los abuelos, los tíos, su propio padre—de su estirpe. Por otra parte, la utilización mayoritaria y exclusiva por Diego de los verbos en el pretérito y el imperfecto dan peso a la acción del recuento y la memoria en el discurso poético del libro. Es precisamente el uso de la conjugación de los verbos en el imperfecto el que determina esa enumeración documental y *quasi*-cinematográfica del pasado en el texto de *En la calzada*. Más que un testimonio, *En la calzada* está hecho para representar un sinnúmero de imágenes textuales y metafóricas de una realidad que reaparece por medio de la memoria y la poesía. Ricoeur señala, “To put it bluntly, we have nothing better than memory to signify that something has taken place, has occurred, has happened *before* we declare that we remember it” (21). *En la calzada* es un libro que determina una acción interpretativa de rememorar el pasado mediante la experiencia poética de un discurso constantemente evocando el pasado. La idea de la memoria como una crónica progresiva está implícita en el recuento de los espacios de *En la calzada*. Es precisamente esa progresividad poético-mnémica en el libro la que asigna un lugar a la estructura discursiva de la obra.

Significativamente la estructura de *En la calzada* posee un intervalo muy revelador que acerca la poesía de Diego a esa noción de dejar una crónica asentada del entorno cultural del barrio y las características individuales de sus habitantes. Dicho intervalo en el libro está compuesto por una serie de ocho sonetos (Mi rostro, El jugador, El pobre, El retrato de Carlos Manuel de Céspedes, El desconocido, El ómnibus oscuro y el tranvía, El comerciante, El negro de las imágenes) y cuatro composiciones libres

(Francisco, La muchacha, Esta mujer, La tela) que enfatizan un alejamiento momentáneo del poeta de lo arquitectónico y los espacios para folclóricamente humanizar el discurso del texto. Estos poemas representan lo humano y lo habitual de los habitantes de la calzada. El poeta escribe,

Esta mujer que reclinada
junto a la borda inmóvil de su casa
soporta con las manos arrugadas
el peso dócil de su tedio,
sólo escuchando el tiempo que le pasa
sin gracia ni remedio.

Esta mujer, desde la borda
blanca de su balcón, que el patio encierra,
mira correr, ansiosa y sorda,
la estela irrestañable de la tierra (60).

En el poema “Esta mujer” mediante la descripción simbólica del personaje femenino el poeta humaniza los espacios de *la calzada*. De esta manera, Diego no sólo representa una simbología exclusiva de lo arquitectónico sino de lo característicamente personal del barrio. A esta crónica subjetiva se suma una descripción de lo típicamente sensible, de lo colectivamente habitado por otras personas *En la calzada*. Diego entrelaza su historia personal con lo bullente e ilustrativo de los espacios del barrio. Al insertar poemas como este en la estructura general de la obra el poeta concibe una pausa a su nostalgia personal y repasa la distintiva procesión cultural y folclórica que acentúa la

rememoración de los lugares y las edificaciones descritos en el texto. Mediante este recurso Diego profundiza en su relación personal con la ciudad.

Al examinar un texto como *En la calzada* el lector se encuentra con la reproducción de la memoria y el recuerdo para concebir una historia particular de la ciudad y sus espacios. Aunque la narrativa latinoamericana se apropia fervientemente del cronotopo de la ciudad para desdoblar un sinnúmero de historias asociadas al espacio y al tiempo de la urbe, la poesía de los autores cubanos igualmente representa un conjunto de descripciones y simbologías pertinentes de la ciudad, su topografía y sus espacios. Bajtín escribe que toda representación humana es evidentemente cronotópica. La descripción literaria de la ciudad como espacio *topos*, necesariamente involucra la reciprocidad temporal *cronos* de un sinnúmero de episodios que encarnan nuestra naturaleza humana. Dicha asociación, “cronotopo” necesariamente involucra la imagen discursiva de un espacio y un tiempo determinados en la literatura. Descubrir poéticamente el cronotopo de la ciudad, mediante el uso de la memoria, es precisamente lo que Eliseo Diego concibe al escribir *En la calzada de Jesús del Monte*. Este texto no se limita a meramente simbolizar la presencia del poeta como epicentro individual y orgánico en su discurso, sino que repetidamente representa una crónica excepcional e inclusiva de los varios *submundos* que ocupan el espacio universal de la calzada.

Evidentemente Diego desdobla lo mnémico de escribir desde un presente que evoca y rememora a la infancia, los espacios, la gente, y los diversos géneros que ocupan un lugar en la memoria del poeta. *En la calzada* es un libro hecho desde la memoria. El eminente estímulo de rememorar conduce al mismo Diego a concluir el texto cuando señala,

Oigamos, calle mía, el golpe de tu abrazo fuerte,
mi sueño y la memoria, el corazón y la pobreza (95).

La inauguradora sentencia del verso final de Diego involucra el núcleo incitativo, la *matriz* del texto: regresar a la memoria es fecundar simbólicamente las pocas horas que en este presente nos perturban.

Capítulo Dos: Guillermo Cabrera Infante: el escritor y la memoria irónica de la noche

Al reflexionar sobre el tema de las novelas, los escritos, las viñetas de Guillermo Cabrera Infante el lector-crítico distingue el desdoblamiento de un discurso geográfico que refleja la identidad de la ciudad desde la memoria. La literatura de Infante despliega una semiosis de la identidad cubana representada en la esencia de los *submundos* de La Habana y de la cultura de la ciudad como epicentros de las diversas ficciones que se narran. Metafóricamente, Infante representa a La Habana en sus escritos como el núcleo universal y simbólico de su historia personal. La urbe y la utilización literaria de sus espacios conllevan a una multiplicación de las diversas narraciones en el texto de este autor cubano. Para Infante el gran relato de la ciudad se convierte en una narración de diversas historias que progresa para manifestar la identidad de su pueblo.

Dos elementos privativos en el *corpus* literario de Guillermo Cabrera Infante son *ciudad y memoria*. Sin embargo, la memoria de este autor está asociada a exteriorizar la función expansiva de la ciudad, sus espacios y lo evidentemente oral del lenguaje popular cubano. Rememorar, para Cabrera Infante, es la función que hace operable el discurso literario. A través de un lenguaje burlesco, vernáculo, vulgar e irónico este escritor representa, recrea y concibe la identidad de un pueblo. Infante escribe, cuenta una historia y esboza una identidad cubana que germina de la propia ficción que éste representa en sus diversas literaturas. Con su condición de escritor exiliado, el tema de la identidad en el discurso literario de Cabrera Infante reduce dicho argumento al análisis de un tiempo y

un espacio determinados. La narrativa de Infante pertenece a lo que podría denominarse como un desdoblamiento de la memoria desde el exilio.

El motivo de este capítulo no es pretender hacer un análisis estrictamente documental sobre la literatura de Cabrera Infante, pienso que ya existen demasiadas opiniones críticas en relación a este tipo de interpretación de su obra.³ Mi intención es revelar el vínculo cronotópico—al escribir sobre la ciudad, la isla, el lenguaje como fenómeno, lo cubano—que hace posible que en el desdoblamiento literario [discurso-exilio] de Cabrera Infante emerja la potencial dualidad de contar la identidad como historia y la historia como identidad.

Convendría retomar la noción de Bajtín que estéticamente define al cronotopo como “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (84). La literatura de Cabrera Infante representa la cualidad temporal y espacial de un pasado que corresponde a lo arcaico, lo típico y lo cotidiano de la remembranza. Para Infante la memoria literaria está atada los espacios de la ciudad y en la noche. El recordar cumple la función de un dispositivo diegético que emerge en sus literaturas para representar la ficción contada. Infante escribe,

Esta imagen me asalta ahora con violencia, casi sin provocación y pienso que mejor que la memoria involuntaria para atrapar el tiempo perdido, es la memoria violenta, incoercible, que no necesita ni *madelenitas* en el té ni fragancias del pasado ni un tropezón idéntico a sí mismo, sino que viene abrupta, alevosa y nocturna y nos

³ Véase Emir Rodríguez Monegal, "Cabrera Infante: la novela como autobiografía total," Revista Iberoamericana XLVII (1981). 265-71

fractura la ventana del presente con un recuerdo ladrón
(323) [énfasis mío].

La ironía de Infante, al satíricamente mencionar el episodio de *les madeleines* de *À la recherche du temps perdu* (1913) de Marcel Proust (1871-1922), demuestra un concepto de memoria único que mentalmente emerge sin necesidad de recursos objetivos o perceptivamente foráneos. Para Infante la memoria brota desde lo existencialmente humano. Rememorar, para el escritor cubano, es una incidencia lógica de lo circunstancial de la existencia. Es en parte, pensar como Borges, en *la memoria que no precisa limitarse en lo visual*, en lo perceptivo. Infante no restringe la memoria a una determinada imagen o a un recurso ideal como el mojar *las madelenitas en el té*. Al escribir simbólicamente Cabrera Infante desdobra la significación de una memoria que no se restringe a la personalización propia de ésta. Para el escritor cubano la memoria forma parte de la identidad y los espacios, de los orígenes comunes a un pueblo, a una ciudad, a una muchedumbre, al propio lenguaje. Ricoeur escribe,

It is, therefore, not with the single hypothesis of the polarity between individual memory and collective memory that we enter into the field of *history*, but with the hypothesis of the threefold attribution of memory: to one self, to one's close relations, and to others (132). [énfasis mío]

Analíticamente, Ricoeur sitúa su argumento en el entrecruzamiento epistemológico que existe entre memoria colectiva y memoria individual. La interpretación del filósofo sobre este fenómeno involucra la *historia* recontada como un producto del lenguaje mnémico. Para Ricoeur ambas: la *historia* develada en la

literatura—concebida como ficción—y la *Historia*—concebida como la ciencia de recolectar hechos históricos—manejan a la memoria como elemento cardinal en sus narrativas. En su análisis hermenéutico sobre la jerarquía de la memoria en el lenguaje históricamente escrito y en la literatura, el francés incluye las categorías de memoria colectiva e individual como confluencias del ciclo narrativo de la *historia* contada. Característicamente, uno de los componentes de la identidad cubana es la de repasar el pasado de forma persistente. No justifico con este argumento el restringir la identidad cubana a una interpretación existencial del pasado. Creo conveniente mencionar que instigar mentalmente una memoria del pasado es simplemente una circunstancia de la *condición cubana*. No existen, curiosamente, estudios socio-psicológicos, filosóficos, o antropológicos que analicen el penetrante influjo del pasado en la cultura cubana. Sin embargo es nuestra literatura una de las vertientes más expresivas de este fenómeno. En Cuba mirar al pasado, rememorar y buscar en lo arcaico, es momentáneamente dimitir del presente. Cabrera Infante en su condición de exiliado rememora y recrea un pasado que pertenece a su memoria y a la de su patria. Y esta memoria se sitúa literal y simbólicamente en la ciudad, sus espacios y en lo aprovechadamente geográfico de las imágenes de la isla para narrar una historia.

Al jugar con el desdoblamiento de la memoria, Infante emplea estratégicamente una diégesis del instaurar una insondable barrera entre lo real y lo ficticio. En este caso, Michael Riffaterre escribe al introducir el tema de la verosimilitud de la ficción literaria, “...whatever symbolic truth fiction may have, that truth results from a rhetorical transformation of the narrative into figurative discourse or from situational analogies between the writer’s inventions and representations of recognized reality” (Rifaterre, 1-

2). Este argumento sirve para entender la mezcla de lo aparentemente real y lo simbólico en el discurso literario de Infante, ya que este autor anticipa la consecución de una fabulística de la memoria en sus relatos. En este caso, lo fabulístico es representado diegéticamente mediante el uso de la ficción en el texto, por otra parte, lo aparentemente real aparece manifestado como resultado de una memoria que cumple con la función de esparcir esta dualidad implícita de ficción y verosimilitud en su discurso. Con este argumento sugiero que la memoria de Infante no calca la realidad sino que la enriquece y este efecto contingentemente coopera con la ficción representada desde una circunstancia original en sus literaturas. El uso de la memoria en Infante determina el itinerario de una realidad que aparece entremezclada con su propia fabulación literaria. Para Infante escribir desde la memoria es recrear; restaurar las diversas historias que hacen evidentemente verosímil la dualidad ficción-realidad en sus literaturas. En sus relatos, Cabrera Infante constantemente interpone diversas historias a la propia historia original que es contada. Lo significativo de esta interposición es que metonímicamente, los espacios, la ciudad, el lenguaje y la temporalidad influyen en la multiplicación de la historias. Infante escribe en “Ella cantaba boleros” (uno de los capítulos de *Tres Tristes Tigres*),

La busqué en el Bar Celeste, entre la gente que comía, en el Escondite de Hernando, como un ciego sin bastón blanco (porque sería inútil, porque ni siquiera un bastón blanco se vería allí), ciego de veras al salir por el farol de la esquina de Humboldt y Pe, en el MiTío en su aire libre donde todas las bebidas saben a tubo de escape, en Las Vegas evitando

encontrar a Irenita o a la otra o a la otra y en el bar de Humboldt, y ya cansado me fui hasta Infanta y San Lázaro y no la encontré allá tampoco pero cuando regresaba, pasé de nuevo por el Celeste y en el fondo conversando animadamente con la pared estaba ella, completamente borracha y sola (128).

El uso de la memoria en Infante determina el curso de una realidad que aparece entremezclada con su propia fabulación discursiva. Para Infante, escribir desde la memoria es recrear, restaurar las diversas historias que hacen verosímil la dualidad ficción-verosimilitud en sus obras. La utilización de los espacios y los lugares de la ciudad permiten que lo narrado, como ficción mnémico-creativa, es decir lo característico de la memoria del autor se asocie con lo topográficamente colectivo, la remembranza geográfica de la ciudad. La utilización de los diversos espacios en el texto, i.e. los bares, los clubes, determina un recuento de la ciudad con su respectiva descripción irónica; este recurso asiste a la expansión del tiempo y el relato narrado. El lector se percata de cada lugar visitado como una estancia temporal descrita en el episodio de la novela y a su vez concibe el universo nocturno producto de la memoria del autor

En sus escritos, Cabrera Infante constantemente interpone diversas historias a la ficción original que éste cuenta. Lo significativo es que esta interposición funciona como una metonimia de la ciudad e interviene en la propagación de las ficciones que Infante desdobra. Con respecto a la noción de la metonimia como incorporación y sustitución de diversos elementos literarios en el texto Riffaterre escribe al relacionar ésta con su concepto de *subtexto*, “Any narrative recounts the progress or the decay of a situational

given” (26). Con este planteamiento Riffaterre especula sobre la incorporación de elementos literarios –*subtextos*- en la novela concibiéndola así a expandirse metonímicamente. Para el francés toda obra literaria está compuesta de dispositivos semióticos que interfieren con la prolongación de la trama en la historia que se cuenta. En cuanto a esto argumenta,

These symbols thus translate into poetic discourse, within the narrower compass of the subtext, the significance that requires the full length of the novel to develop into narrative discourse. This mirroring of the whole into one of its parts, this key to the text’s way of making its point, is in turn, made apparent in the most blatant sign of fictionality (27).

En *Tres Tristes Tigres* Cabrera infante utiliza ese rejuego semiótico de interponer varios *subtextos* al tema general de la novela; de esta manera se representan los espacios de la ciudad, los diversos lenguajes y aparece la identidad cubana convertida en historia. Usando el argumento de Riffaterre, se podría expresar que en la diégesis de Cabrera Infante lo evidentemente personal se trastoca en una metonimia de la ficción. Por ejemplo Infante escribe, “Nací, precisamente, en lo que en tiempos colombinos fue un gran asiento indio. Una vieja leyenda taína que oí de niño tiene que ver con la maraca o maruga” (121). El carácter cronotópico del recuerdo en Cabrera Infante funciona para representar simbólicamente la identidad cubana. El recuerdo y la memoria desdoblan y representan una ficción muy afín a la realidad aparente y biográfica del escritor. Lo rememorado por Infante enfatiza la cultura popular cubana: Gibara su ciudad natal,

antiguo asentamiento indio precolombino, palabras taínas como *maraca* y *maruga* que aportan sonoridad a lo representado, la sonoridad musical que siempre acompaña los textos de Infante. En este caso a lo anteriormente expuesto, la memoria de su pueblo natal Gibara, las calles, el malecón, y por sobre todo La Habana le conceden, en general, al discurso de Cabrera Infante un efecto expansivo en el cual memoria y creatividad hacen literatura.

Mientras distingue entre metáfora y metonimia Roman Jakobson argumenta, ““Prose, on the contrary, is forwarded essentially by metonymy” (Jakobson 133). El uso de este efecto de continuidad metonímica en el discurso de Infante permite que sus recuerdos renueven la ficción literaria. Este proceso precipita una multiplicación de los espacios, de las imágenes y de los diversos lenguajes en el texto. Para Infante recordar es representar iconográficamente a su natal Cuba. La cronotopía literaria de la memoria en el discurso de Cabrera Infante representa innumerables eventos mnemónico-psicológicos delimitados por los espacios de la isla y en particular de la Habana. La acción discursiva de representar la circunstancia del pasado nos entrega una identidad que por antonomasia constituye la imagen de la cultura de un pueblo. Cabrera Infante escribe, “¿EN QUÉ OTRO PAÍS DEL MUNDO hay una provincia llamada Matanzas?” (23). Y en otra de oportunidad añade, “¿Qué COLOR tiene el recuerdo? ¿Conserva los colores de la realidad mediata y por tanto fantástica, hecha realidad por la distancia, cambia de color con el tiempo?” (110).

Para Cabrera Infante el tiempo es importante, pero más importante es el recuerdo; con su condición de escritor exiliado “olvidar” es un mecanismo fatal que elimina la propia literatura, el discurso narrativo. En las historias de Cabrera Infante la memoria es

importante porque, mediante el uso de ésta, la identidad universal de un pueblo es representada y propagada por razón del propio lenguaje. Este particular efecto de la memoria entrecruzada en el lenguaje literario de Cabrera Infante ostenta el efecto de un rizoma según la noción de Deluze y Guatari,

A rhizome ceaselessly establishes connections between semiotic chains, organizations of power, and circumstances relative to the arts, sciences, and social struggles. A semiotic chain is like a tuber agglomerating very diverse acts, not only linguistic, but also perceptive, mimetic, gestural, and cognitive: there is no language in itself, nor are there any linguistic universals, only a throng of dialects, patois, slangs, and specialized languages (6-7).

En este cada recurso cronotópico [i. e. un bar, un baile, el caminar por la ciudad, la voz de una cantante de boleros en un club de mala muerte] transmite la posibilidad de interpretar nuevas voces, nuevos escenarios representativos de las gentes y de la idiosincrasia cubana. En la obra de Infante la identidad existe como un reflejo del lenguaje y viceversa. Infante conoce este vínculo y lo explota al máximo cuando por ejemplo escribe, “Sésal se muere así envuelto en su sábana que paeso selvía también, y luego viene Malo Brando que nuase de malo sino de bueno pero que se tía quiaselel malo pa que no lo maten...” (37). La memoria cinematográfica de Infante, al recordar *Julius Caesar* (1953), aparece trocada en literatura y de una vez, la ficción del autor recrea la infinidad de los lenguajes, los gestos, y los mitos de una isla al hacer evidentemente oral este pasaje. Cabrera atina a exacerbar el lenguaje popular cubano como uno de los

elementos distintivos de la isla. Como él mismo escribe, “Ahí está la isla todavía surgiendo de entre el océano y el golfo: ahí está” (15). El efecto de la isla no escapa del pensamiento de Cabrera Infante, la isla configura un espacio en la existencia para este escritor como aparece en el discurso de otros como Virgilio Piñera y José Lezama Lima (e incluso foráneos como el influyente James Joyce⁴).

En el discurso novelístico de Cabrera Infante la ficción representada emerge con una predilección simbólica a transgredir el carácter formal del tiempo: el pasado se trasmuta en un presente representado como una imagen *fotográfica* de la memoria; como Meyerhoff argumenta, “Creative imagination is creative recall” (48). Cabrera Infante escribe desde el pasado. Los temas de lo irónico, la noche, la ciudad y el erotismo en las novelas de Cabrera Infante precipitan este juego con lo acontecido de una identidad cubana que es evidentemente compartida por el lector. Las ficciones de Infante recuperan un espacio en el tiempo, de una idiosincrasia afín “al otro”. Con sus narraciones literarias, este autor revela la inconfundible relación tiempo-espacio en la historia común de la nación cubana. Ricoeur escribe, “Individual and community are constituted in their identity by taking up the narratives that become for them their actual history” (247). Y más adelante añade, “...narrative identity is the poetic resolution of the hermeneutic circle” (248). La literatura de Infante está definida por rescatar una temporalidad que pertenece a una idiosincrasia musical, lingüística, erótica y literaria de una generación cubana pasada. Cabrera infante no pretende meramente describir una secuencia histórica; sino representar una ficción de la memoria, del pasado de una isla que rápidamente

⁴ El tema de “la isla”, es evidente en la literatura de Joyce (véase la novela *Ulises*), siendo este nativo de Irlanda y ser por supuesto testigo viviente del efecto separador y auténtico que la isla ejerce en sus habitantes.

cambia a partir de la década de los años sesenta mediante una nueva transición política-social. Necesariamente lo histórico aflora en el discurso de Infante, pero no porque éste pretenda escribir una epopeya o una épica de la ciudad y la isla.

Pienso que aunque la crítica especializada presenta un criterio evaluativo de la narrativa de Cabrera Infante como testimonial, dicho criterio no debe ser considerado desde una perspectiva irrefutable. Es necesario entender, i. e. como Bajtín presenta, “The image of man is always intrinsically chronotopic” (85) que Infante usa el pasado como una circunstancia espacio-temporal que le permite crear sus ficciones. Infante escoge la imagen del pasado porque le es afín a su condición de exiliado. El uso de esta temporalidad es parte de un rejuego con el tiempo muy bien concebido por el autor. En el prólogo de *Guilty of Dancing the Chachachá* (2000) Cabrera Infante escribe, “The three stories you are about to read should comprise a reader. . . . They seem to convert because they actually share the same space and the same time: an impossibility in physics but not in fiction. Two are set in a Cuban restaurant at the end of the fifties” (11). Cuando Infante escribe, representa y a la vez rememora la identidad plural de un pueblo que está atascada ante las permutaciones de la Historia. El uso de este recurso por Cabrera Infante, más que contar por medio del testimonio, es una estrategia que aparece para contar otras historias (ficciones) como consecuencia de la idiosincrasia de un pueblo. El rizoma literario de Cabrera Infante juega e intenta conceder imágenes que involucren lenguajes, símbolos, episodios eróticos, y aventuras errabundas sobre los espacios de un pasado históricamente muy cubano.

Al leer a Infante sabemos que este nos traslada a un período de la Cuba de los años cincuenta, pero dicho período está sujeto a un espacio impuesto por la condición de

una memoria de la nocturnidad como representación de lo lúdico y erótico de la ciudad. Esta imagen de la nocturnidad se despliega en el empleo cronotópico de la ciudad como antro y confluencia de voces, lenguajes, ritos, rutinas, y visicitudes que revelan la expresión de una forma de cultura. El uso del lenguaje como condición simbólica y espontánea de la mentalidad de un pueblo acomoda al lector-crítico en un espacio representativo y costumbrista de la Cuba de la segunda mitad del siglo veinte. Cabrera Infante escribe, “Como te iba diciendo esa hija tulla se ha vuelto buena perla aquí en la Habana que es una ciudad perniciosa para la jente joven y sin experiencia” (29). Y más adelante añade, “Livia que tu cres que me limpie la cara con la crema astringenterrefrescante de Lisabé Tarden o con la vachincrin de Pons...” (162) La imagen rizomática del discurso de Cabrera Infante muestra un espacio y un tiempo cómplices de una identidad paradigmática de la cultura y el pensamiento popular cubanos. Con referencia al uso de un lenguaje propio por los escritores cubanos Gustavo Pérez Firmat escribe “The fate of the Cuban writer, the feat of the Cuban writer, has always been to speak in other words. Cuban *voces*: other voices. In translation, the Cuban writer finds, and keeps, his word” (Pérez Firmat 157). En el caso de Cabrera Infante el lenguaje es un pretexto para el juego, es una burla ante las convenciones académicas, sociales, colectivas. Cabrera Infante apuesta a representar un lenguaje popular que pertenece histórica y socialmente a la identidad y la cultura de Cuba.

Si otros autores cubanos como Emilio Ballagas y Nicolás Guillén aportan la expresión y la simbología negra del lenguaje en la literatura cubana, Cabrera Infante manifiesta la expresión lingüística universal de su nación. Infante revela las *voces* que

aún permanecen ocultas a una representación fidedigna de la cultura y la identidad de la isla.

La razón de burlar el lenguaje en Cabrera Infante conduce al propio cuestionamiento de este autor por los signos de puntuación. Infante escribe para ser escuchado, no para ser leído. Este autor emplea el recurso de obviar muchas veces los signos de puntuación para hacer más factible la sonoridad, lo oral del habla cubana. El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer argumenta,

Like orthography, punctuation belongs to the conventions of writing. Every author experiences a show when he discovers that he has chosen an expression or form of punctuation that the style manuals expressly forbid. In the area of these conventions, it is always the rules that triumph” (Gadamer 132).

Contrario a lo que Gadamer escribe, al narrar muchos de los pasajes de sus obras sin signos de puntuación, Infante participa un juego: la noción de “there is no language in itself” referida por Deleuze y Guatari. Para Infante la broma consiste en representar fidedignamente el habla coloquial de un pueblo, lo oral de la expresión popular cubana. Al obviar la posibilidad de la pausa académicamente obligada, la auténtica identidad del lenguaje popular aparece en el texto. Tal parece que Cabrera Infante sigue la sentencia *Language is a place* de Elias Canetti para representar la extensa confluencia de las voces de la isla que aún llegan con la operación de la memoria. La voz, escrita sin puntuación, es una voz para ser leída, es una escritura cómplice de un discurso que revela la

propiedad lingüística de un pueblo. En la primera página de *Tres tristes tigres* Cabrera Infante advierte,

El libro está en cubano. Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice.”, y luego añade “...algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta (SP).

El lugar del lenguaje en el discurso de Cabrera Infante está en la nocturnidad recontada y en la experiencia rememorada de las lenguas escuchadas en las calles de La Habana. En la escritura de Infante muchas veces las comas y los puntos se obvian para dejar aparecer la jerga popular constantemente variable y percibida a través de la memoria. El rizoma lingüístico en Cabrera Infante se extiende para ser escuchado, para ser oído y entendido como la voz perenne de la identidad de un pueblo.

En el caso de Cabrera Infante la memoria aparece para representar un sentido de auto-pertenencia, una identidad que asoma a través de la diégesis en su literatura. El lenguaje, como fermento del recuerdo y la cultura, propicia que en el discurso de Cabrera Infante se materialice la identidad cubana como una forma más de expresión literaria. La acción de la memoria y el recuento descubren un cronotopo específico que se expande para dar curso a un sinnúmero de imágenes representativas de la cultura cubana. Literalmente, la historia es trastocada en novela, en viñeta, en relato y en la literatura de un habla popular. Lo que queda después de leer dicha fábula es la infinita emancipación de las voces que una vez que son *escuchadas* abandonan el texto para contarlo.

Capítulo Tres: José Lezama Lima y el Paradiso habanero de la remembranza

En *Paradiso*, la novela de José Lezama Lima, el cronotopo de la ciudad y el efecto de la memoria aparecen como representaciones causalmente circunstanciales en la narración. Son estas dos representaciones causales porque: i) la memoria evoca a recontar un pasado histórico-familiar y existencial, una genealogía que aparece enriquecida por la ficción; ii) la ciudad aparece como el espacio o punto de ensanchamiento de dichas historias. En *Paradiso* la ciudad es un personaje secundario porque cada capítulo, con el uso de la conjunción *bajtiniana* espacio-tiempo, desdobra una elaborada historia personal y genealógica que el autor narra. Lezama Lima utiliza la ciudad como propósito geográfico para representar un sinnúmero de acontecimientos evidentes y metafóricos que aparecen concentrados en la diégesis de *Paradiso*. En consecuencia, la memoria de la historia narrada—parte ficción, parte autobiográfica—aparece en confluencia a la utilización de lo evidentemente urbano en la novela. Pues para leer la novela de Lezama, es necesario entender que en ella este autor cubano entrecruza una representación de su propio pasado con la ficción que narra.

En la diégesis de una novela como *Paradiso* el elemento de la memoria aparece para representar una genealogía simbólica de la estirpe del escritor. Lezama recuenta la historia de su familia y de su vida a través de la evidente sucesión mnémica que influye en la ficcionalización de dichos relatos en la novela. Cada oración, en cada capítulo en *Paradiso*, comienza con la evocación de un espacio geográfico determinado y su

correspondiente relación a lo genealógico y familiar representado por Lezama. Aunque *Paradiso* puede interpretarse como una novela de cierto modo autobiográfica, la diégesis de esta novela implementa lo que podría denominarse como una *metaforización* de la realidad. Con este criterio de *metaforización* de la realidad sugiero que el autor de *Paradiso*, mediante un lenguaje agudamente figurado, enriquece lo aparentemente real y a su vez ensancha lo simbólico, la ficción en la novela. Aunque Lezama escribe acerca de sucesos muy reales y apegados a su existencia, todos estos acontecimientos aparecen ataviados en una representación poético-simbólica de la realidad; ya que este autor disfrazadamente representa una parte de su existencia.

Por otra parte, lo metafórico y lo simbólico aparecen en la novela para destacar la metamorfosis poética que toma lugar en el personaje de José Cemí. Este es el personaje de Lezama, el joven que confronta y experimenta un cambio, una transición personal que lo convierte de iniciado en las artes literarias a poeta y escritor consumado. Una novela como *Paradiso* despliega un sinnúmero de historias que aparecen sucedidas y compenetradas con la historia familiar y personal de Cemí. Durante esta transformación el personaje principal repasa el pasado de su familia y recuerda su existencia desde los primeros días de la infancia. José Cemí es la memoria de un pasado metaforizado en novela.

Al examinar *Paradiso* Bernardo Teuber plantea, "...en *Paradiso*, el efecto autobiográfico no se debe a la presunta sinceridad del narrador, sino a un lapsus del sujeto hablante que se manifiesta en la hechura misma del texto" (Teuber, 323). El crítico plantea que en la novela de Lezama dicho lapsus ocurre por la confluencia lezamiana de dos narradores: un narrador autodiegético y uno heterodiegético. Teuber reconoce que el

recuento de la historia personal por Lezama en *Paradiso* es evidente mediante la incorporación y el uso casual de ambos narradores en la novela. A su vez el crítico plantea que la utilización por Lezama de este artificio desdobra el carácter autobiográfico que aparece en su novela. Sin directamente cuestionar dicho planteamiento, se podría argumentar que la memoria de Lezama sobre el pasado familiar y sobre su propia existencia incita a contar, a narrar una novela que le pertenece.

El uso de la remembranza en *Paradiso* desdobra la aparición de elementos naturales, i.e. sucesos, espacios, pasajes, paisajes, recuerdos de la vida del autor y de la genealogía descrita que éste emplea para erigir dicha novela. En la novela de Lezama ambos, memoria y ciudad permiten el desdoblamiento de una narración genealógico-simbólica de la existencia y la historia personal del poeta. Por una parte la memoria contribuye a recontar y recrear la historia y por otra los espacios de la ciudad aparecen para exponer los acontecimientos, los discursos, los relatos que se concentran en la narración de la novela. Lezama escribe,

Al inaugurarse la mañana, Upsalón ya había encendido su tráfigo temprano. Arreglos de tarjetas, modificaciones de horarios, listas con nombres equivocados, cambios de aula a última hora para la clase de profesores bienquistos, todas esas minucias que atormentan a la burocracia los días de trabajo excepcional, habían comenzado a rodar (205).

En este párrafo Lezama alude al comienzo de las clases universitarias. Con suma destreza el escritor representa la cotidianeidad del furor educacional y burocrático en los primeros días en que Cemí se incorpora a la vida estudiantil. Lezama utiliza un cronotopo

conocido, la universidad de La Habana a la que metafóricamente llama Upsalón como la universidad sueca, para reparar en lo que origina una escritura del relato de Cemí junto a un suceso histórico. Estas oraciones son el inicio del capítulo IX en el cual Lezama inaugura la narración con las famosas protestas estudiantiles de los años treinta, en las cuales él modestamente participa. En este caso, la memoria de lo evidentemente personal y lo histórico se cruzan para originar una ficción que se desdobra desde la utilización del espacio urbano. En *Paradiso*, Lezama utiliza un discurso de lo imaginativo, lo creado, lo rememorado, y lo histórico para escribir su novela.

Al escribir sobre el rol del discurso histórico Michel de Certeau escribe, “What we initially call history is nothing more than a narrative” (Certeau, 288). La historia que Lezama representa en la novela desdobra la posibilidad de percibir un entrelazamiento, entre lo propiamente real y la ficción que expande lo que precisa ser narrado. Uno de los tantos valores de una obra como *Paradiso* es precisamente el de enredar cándida y genuinamente categorías como: realidad, genealogía, historia, ficción, simbolismo y representación en una profunda narrativa de las tradiciones familiares. En este caso la historia es enriquecida por la prosa poética y la implementación de una ficción característica del autor de *Paradiso*. El lenguaje en la novela se encarga de diseminar lo eminentemente genealógico, la ficción representada en los espacios de la ciudad y lo evidentemente rememorado.

La ciudad y la memoria aparecen congregadas para desarrollar el lenguaje narrativo que concibe una novela como *Paradiso*. Es ciertamente el rol que cumple la ciudad de La Habana uno de gran importancia puesto que para este autor La Habana es el epicentro distintivo y creativo que rige su vida como poeta y sujeto. Es necesario juzgar

que durante su vida este autor no abandona La Habana, salvo en dos breves ocasiones en que viaja, una a México y otra a Jamaica. En *Paradiso*, bajo la perspectiva de Lezama, La Habana es el espacio circunstancial que recrea la narrativa de su novela. En la obra sólo se abandona el espacio geográfico de la ciudad insular para narrar dos historias familiares y simbólicas; una sobre el exilio invernal de Jacksonville y la otra sobre la muerte del padre de Cemí en Pensacola. El resto de la narración en *Paradiso* involucra una representación intencionada del cronotopo de la ciudad de La Habana como ente ejecutor de la historia contada. Es por supuesto la memoria el otro eje favorecedor de la narración en la novela. Lezama escribe, “La casa de Prado, donde Rialta seguía llorando al coronel, se expresaba por las dos entradas de su pórtico” (Lezama, 146). En esta oración el entrelazamiento realidad-ficción desdobra la posibilidad de —como Certeau afirma— recontar la historia mediante el uso evidente de una peculiar narrativa. Es por supuesto la narración de Lezama lo que dispone la propagación de lo eminentemente novelístico en *Paradiso*. La ubicación de *la casa de Prado* en la oración de Lezama invoca a entender el cronotopo que vincula a la ciudad con la existencia de José Cemí. Dicho cronotopo aparece representado mediante la memoria de la casona de la avenida del Prado en donde Lezama ocupa la mayor parte de su infancia.

La memoria de la antigua casa, la memoria del padre repentinamente muerto, la ficción de recomponer una historia real, mediante la asociación diegética y simbólica del personaje de José Cemí, conforman la estructura entrelazada de los sucesos narrados en la novela. Por otra parte, la expresión verbal *seguía llorando* involucra una asociación temporal atada al recuerdo, a la memoria de recordar una imagen perdida con la muerte repentina del coronel. Lezama escribe esta frase con el uso del componente temporal

progresivo que acompaña al imperfecto para realzar la presencia del elemento mnémico en la imagen representada. Esta oración introduce la secuencia narrativa del capítulo VII de *Paradiso* en el cual la muerte repentina del padre de Cemí precipita la evolución personal de éste hacia la adultez. Con la muerte de su padre, el personaje de Cemí se transforma en hombre y se hace poeta. La abrupta separación de la figura paterna lo reconcilian con su inminente destino en la novela.

Es necesario mencionar que en las primeras líneas de cada capítulo de *Paradiso* el cronotopo de la ciudad emerge para expandir un entrecruzamiento en la diégesis entre realidad y ficción. Aunque, como hemos visto anteriormente, Teuber sugiere y expone un lapsus *casual* entre lo característicamente heterodiegético y lo homodiegético del narrador en la novela; sugiero que la distinción fundamental de *Paradiso* es la de *causalmente* apelar a la memoria y a los espacios para revelar una confluencia entre lo real y la ficción en la novela. Lezama escribe,

Cemí se fue hundiendo de nuevo por la extensión de la calle San Lázaro. Era la unidad de extensión de sus caminatas, salir de la universidad, detenerse en algunas esquinas con bodegas grandes a la española, muy acudidas por todas las menudencias de la vecinería. Siempre había un tipo de excepción, el que se apartaba de la necesidad menor, el anárquico escapado de la cofradía de los lupulares, el guaguero rezagado que hace esperas de turno o se desorienta en unas vacaciones, el amante de la

comadrona, el billetero que guarda el azar en el bolsillo de
la guayabera... (284)

Con este ejemplo se observa la utilización de lo geográfico, *la calle San Lázaro* – descrita también por Cabrera Infante en Tres tristes tigres—un espacio de la ciudad que es reflejado para representar lo cubano, lo inminente y lo popular del barrio que Cemí habita: la popular arquitectura de las bodegas que al estar ubicadas en las esquinas invitan a una contemplación de su interior por cualquiera de las dos entradas que la bisecan, los acostumbrados marchantes, los usuales transeúntes bebedores de cerveza, el guaguero, el amante oscuro, la comadrona, el billetero y el azar de la lotería en la descripción general de este lugar tan público de La Habana. La perspectiva de esta imagen descrita sitúa al lector en una particular temporalidad e idiosincracia del pasado que es producto de la memoria; puesto que es el narrador quien revela una secuencia temporal y acostumbrada en la vida de Cemí.

En este caso, la función del narrador heterodiegético se expande hacia una función testimonial y equisciente ya que mediante la narración de éste nos percatamos de esta rutina cotidiana en la vida del protagonista de la novela y de sus sentimientos y estados de ánimo. Mediante la voz testimonial del narrador se descubre la implicación mnémica que existe en la novela al introducir el tema del testimonio como un elemento emancipador del discurso. Con la voz de un narrador que testimonia sobre los sucesos representados en la novela, el lector se percata de una intervención heterodiegética que sintetiza un pasado rememorado. Específicamente un pasado que está atado a los sentimientos del personaje y que el narrador conoce profundamente. Reiteradamente, en este párrafo, el uso del imperfecto denota la progresión del recuerdo y de la acción de

rememorar el pasado. En esta introducción al capítulo X se aprecia la repercusión que memoria y ciudad tienen como mecanismos que interfieren en el curso de la novela.

Como ya he planteado memoria y ciudad en *Paradiso* aparecen para desdoblarse una historia familiar y ciertamente genealógica. En su novela, Lezama aprovecha ambas para ficcionalizar su visión estética de su familia y de su existencia. Son por supuesto, las tres categorías memoria, tiempo y espacio las implicadas en proporcionar un recuento de tal historia. En cuanto a la acción de rememorar asociada a exteriorizar el carácter genealógico de nuestra existencia, Paul Ricoeur señala, “The concept of generation is assuredly among those best suited to provide concrete density to the more general concept of transmission, even of heritage” (Ricoeur, 378). Lezama Lima despliega en su novela una transmisión ficcionalizada de la historia familiar a la que pertenece desde su nacimiento hasta su consagración como joven poeta. Está claro que dicha transmisión en la narración del autor cubano precipita el entrecruzamiento de lo real con lo creativamente representado por la ficción del autor. No solo lo aparentemente real aparece en *Paradiso*, sino que también emergen la metáfora y el lenguaje figurado de Lezama. El autor cubano escribe,

Parecía esa muerte completar las navidades sombrías de Jacksonville, cuando Andrés Olaya tuvo que emigrar. No había sido suficiente el recuerdo de esa tristeza, era una nueva exigencia más terrible...Pero Olaya había regresado con su diabetes, con las mortificaciones de su hijo Alberto, para morir a los cuarenta y cuatro años de edad, en el recuerdo de su hijo Andresito, salido de la bruma con su

pequeño violín, bajo la escarcha que enrojece de nuevo sus mejillas, a brindar su Chaikovsky a la tómbola de los emigrados. Pero el abeto norteño exigía de esa familia nuevas ofrendas funerales. La tristeza de los años finales de Andrés Olaya, había sido contrastada por la sangre del hijo del Vasco, que venía a constituirse en el centro de aquellas dos familias por su enlace con Rialta (144).

En este extenso pero esclarecedor párrafo el lector de *Paradiso* se percata de la finalidad genealógica que Lezama extiende y representa en su narración. Es éste uno de los párrafos más importantes de la novela, puesto que contrapone dos muertes tempranas en el extranjero, la de Andresito, uno de los hermanos de Rialta, la madre de José Cemí y la de su propio padre. Lezama usa a Rialta como el puente que une a las dos familias—sugestivamente Lezama metaforiza el nombre de la madre de Cemí al utilizar el simbolismo majestuoso del puente Rialto en Venecia⁵. La historia de la genealogía en la novela de Lezama forma parte de una utilización simbólica de los acontecimientos reales que unen a las dos familias. Ricoeur argumenta que “Genealogy is the institution that makes life human life. In this sense, it is a component of standing for, constitutive of historical intentionality” (379). La finalidad narrativa de Lezama penetra en la consecución y el recuento de hechos que permiten—una vez que son extraídos de la memoria del pasado—la creación de una semiosis que empalma a lo real con lo ficticio.

⁵ En su introducción a la edición de Letras Cubanas de 1991 Cintio Vitier hace un comentario sobre la relación de Rialta como “puente” entre las dos familias y la utilización de la metáfora lezamiana al utilizar el símbolo del Rialto en Venecia.

En dicha representación, los elementos narrativos empleados por el autor enriquecen y enfatizan lo metafórico, lo estéticamente representado. Nuevamente, en este párrafo, la utilización de un narrador testimonial y equisciente permite al lector entender el efecto mnémico y emocional en los personajes descritos. Lezama apunta a conmensurar con una simbología acertada la representación de lo real y lo ficticio; su intención es la de entremezclar ambos elementos para no reparar en lo totalmente autobiográfico y sugestivamente personal. Es por eso que metafóricamente Lezama inserta en la diégesis sucesos esencialmente simbólicos para engrandecer el proceso narrativo de la novela. Mediante el uso de tal maniobra semiótica, el escritor rescata el carácter simbólico y experimental de su prosa barroca, i.e. la incitación a la sangre como elemento de pérdida y anunciación de la muerte, la metáfora del *abeto norteño* para simbolizar el lugar extranjero en que mueren estos dos personajes.

En *Paradiso* el uso de la memoria es cómplice de un proceso narrativo que involucra una historia cuyo epicentro es la ciudad de La Habana. Dicha historia concierne a la proliferación de los relatos familiares que circunscriben la diégesis de la obra. Sin embargo, la inclusión estética de un lenguaje que sublimiza la realidad aparente de los relatos extiende lo simbólico, lo metafórico en la novela. Lezama escribe,

Al mirarme no pude precisar cómo eran sus ojos, digo que me miró, porque dirigió su cara hacia la mía. Extrajo de la media lo que facilitaba la entrada y la salida de la aguja. Entre su índice y el pulgar estaba lo que daba peso a la madera y seguridad a las puntadas que daba el hombre vestido de carmelita. Era un pequeño cuerpo de una gran

semejanza lunar. Me lo enseñó y oí claramente lo que me dijo, su acento era el de un extranjero que hablaba con mucha corrección nuestro idioma, o el de un cubano que hubiese estado mucho tiempo por extrañas tierras. Me dijo: *es un huevo de marfil*. (352) [énfasis de Lezama]

Este fragmento pertenece al capítulo XII de *Paradiso* donde Lezama rompe con la finalidad genealógica de los primeros capítulos de la novela y comienza a describir el crecimiento poético de José Cemí. Asimismo, la habilidad lezamiana en la narración se expande al simultáneamente relatar cuatro diferentes historias entrecruzadas en el mismo capítulo; i) una acerca de Atrio Flaminio, un general romano que muere en campaña, ii) la segunda acerca de la temporalidad y la existencia al relatar la historia de un crítico musical que pretende burlar el tiempo, iii) una tercera acerca de la soledad de una casa habitada por un personaje que recorre la ciudad, iv) y la cuarta sobre un niño que espera a sus padres junto a la abuela. El párrafo insertado en esta parte del ensayo pertenece al relato del caminador nocturno de la ciudad. Precisamente lo he escogido para analizar la importancia de lo simbólico del lenguaje en una novela como *Paradiso*. Este extracto es substancial para percibir el elemento barroco incorporado por Lezama en la novela, donde lo onírico del lenguaje, la representación de la soledad, lo rebuscado de las imágenes, la utilización de las sombras, el huevo de madera sacado de la media y transfigurado en *marfil* ante los ojos del tejedor lunático devienen en una simbología que rompe con la estructura lineal y temporal de la novela. Lezama reta al lector a entender el camino que Cemí representa como aprendiz de poeta, como escritor que reta a la realidad, a lo evidentemente objetivo del linaje que lo acompaña en los primeros capítulos.

El personaje de Cemí marca una diferencia con respecto a la de la familia en la novela, convertirse en un burlador de lo evidente, del tiempo, de lo aparentemente objetivo de la existencia. Lezama incorpora la metáfora de lo onírico en este capítulo para separar a Cemí de lo ordinario y lo habitual de la vida. Al incorporar cuatro relatos entrelazados Lezama participa una semiosis que burla las leyes establecidas del tiempo, algo absurdo desde una interpretación estrictamente natural, pero muy viable en la literatura. En este párrafo, un narrador homodiegético describe lo acontecido al caminar en la noche y encontrarse al tejedor lunático a quien la maniobra de zurcir una media en la oscuridad y con un acento foráneo lo convierte en un ente mitológico. No se puede olvidar que estos cuatro relatos entrelazados involucran el tema de la muerte, la anticipación del tiempo, y la voz directa de un narrador que testifica en primera persona lo acontecido en este relato. El tema de lo onírico, la ensoñación, lo velado por los sueños ocupa gran parte de la novela de Lezama, pero por sobre todo en los últimos capítulos de *Paradiso*. Es necesario entender que los sueños están definitivamente ligados a la memoria, y Lezama utiliza esta estratagema para desarrollar el elemento metafórico encubridor de un escenario familiar. Definitivamente es este un elemento que le permite desarrollar una metaforización de la realidad en la novela.

El tema de la memoria y los espacios en *Paradiso* origina y favorece a multiplicar la historia entretejida en lo genealógico de la obra. Lo revelador de la historia de Cemí comienza con el principio, la génesis simbolizada del origen de la familia. La memoria, el cronotopo de la ciudad, lo geográfico de los espacios determina la asociación de numerosos relatos con una finalidad única, revelar la intensidad de la existencia de un personaje que se embarca en la aventura de convertirse en poeta, en escritor consagrado.

En la novela de Lezama lo premeditadamente representado de una genealogía no pertenece al mero relato autobiográfico sino a la consecución de una historia filosófica que germina del origen de una estirpe. En *Paradiso* lo genealógico es transcendido por la memoria, el tiempo, el espacio y por la metáfora imprevisible de un personaje que alcanza a conquistar lo que su ejecutor ya había antes conquistado con los iniciales trazos de su existencia.

Conclusión

Memoria y literatura son dos categorías importantes al examinar el proceso estético-cognitivo de contar una historia. Ya sea esta historia representada por medio de la prosa literaria, o la manifestación poética de un autor, el recurso de recordar el pasado interviene en la expansión del discurso literario. Autores como Eliseo Diego, José Lezama Lima, y Guillermo Cabrera Infante manifiestan el manejo de este recurso mnémico para representar metafóricamente sus existencias en relación a un tiempo y un espacio determinados por la ciudad de La Habana. En sus obras, estos autores exhiben un desdoblamiento del recordar la ciudad como elemento geográfico y urbano, y a su vez develar una historia implicada con la ficción y lo aparentemente fehaciente de sus memorias.

En este trabajo se ha examinado los efectos de las categorías memoria y ciudad en las obras de Diego, Infante y Lezama. En el caso del poeta Eliseo Diego, el recurso de la memoria aparece implícito en su libro *En la calzada de Jesús del Monte* para representar los años de la infancia, la adolescencia, y la juventud del poeta en este particular espacio de La Habana. Diego apela a la memoria para conceder metafóricamente un discurso que refleja la consecución de un tiempo atado a su existencia y a la extensión urbana de *la calzada*. El poeta representa una poética novelada de su vida, las arquitecturas, los espacios, los mitos, el barrio y la familia. Con un libro como *En la calzada* Diego apela a la necesidad de la memoria para mostrar y representar un cronotopo que le pertenece al

ocupar un determinado espacio de la ciudad. En su libro *Diego* revela un encadenamiento de cambios subjetivos y aparentes en su relación personal con *la calzada*. El pasado del poeta es personalmente recontado mediante la utilización de un lenguaje poético que manifiesta lo auténtico e idiosincrásico del espacio que se ocupa. *La calzada* aparece como el cronotopo que manifiesta y extiende la implicación de la memoria, de un recuerdo que se esfuerza por representar lo poético del espacio urbano al cual este autor pertenece.

Al examinar la prosa de Cabrera Infante muchos críticos literarios examinan la posibilidad de que los textos de este autor nos aproximen a la visión de un panorama urbano, social, y erótico de la Cuba de la segunda mitad del siglo veinte. Sin embargo, Cabrera Infante entreteje la personalidad de sus personajes con los ambientes y *submundos* de La Habana. En este trabajo se ha explorado la posibilidad de que, categóricamente, *ciudad* y *memoria* son dos dispositivos característicos en la obra de Cabrera Infante. Al examinar la obra de este autor se distingue el desdoblamiento de un discurso urbano que refleja una identidad cubana de la ciudad contada desde la memoria. El discurso literario de este autor cubano representa la circunstancia espacio-temporal de un pasado que corresponde a una identidad habanera; a una idiosincrasia de la ciudad desde lo característico de la remembranza. Mi acercamiento a la obra de Cabrera Infante me permite explicar que su obra deslinda una narrativa sugerente. Una ficción que desdobra la potencial dualidad de contar la identidad desde el punto de vista de la historia; y a su vez, la propia historia contada a través de una identidad que ejerce su propia voz en el texto. Esta identidad tan distintiva se revela en los textos de Cabrera

Infante desde el momento en que su condición de escritor exiliado le hace adentrarse en sus reminiscencias y en su pasado en la isla de Cuba.

En la novela de Lezama Lima la ciudad emerge como un dispositivo que precipita la aparición de un discurso genealógico, existencial, y metaforizado de la historia que se narra. La diégesis de *Paradiso* revela el recurso de la memoria para representar una genealogía familiar, la estirpe del escritor, mediante la ficción que encarna la vida de José Cemí. Lezama recuenta la historia de su familia y de su vida a través de la evidente sucesión mnémica que influye en la ficcionalización de los relatos de Cemí en la novela. La Habana aparece representada en *Paradiso* como un elemento, abierto, explícito, y pródigo que permite la incorporación de la historia mediante el recurso creativo de la prosa lezamiana y la intención de la memoria. El cronotopo de la ciudad en *Paradiso* es un espejo que refleja la ficción de Cemí y lo real-autobiográfico de la vida de Lezama. *Paradiso* es una novela que se ajusta, que depende de la emancipación de la memoria y a una representación formal de la ciudad, sus espacios, y lo evidentemente geográfico de la urbe.

Si en la obra de Eliseo Diego la ciudad aparece restringida al recuerdo de un particular cronotopo; en Infante la ciudad es representada como un laberinto nocturno, erótico, y extenso para aglomerar lo popularmente distintivo, las voces, la música, los escenarios, y lo oral de una memoria de la identidad cubana. En el caso de *Paradiso*, el cronotopo de la ciudad aparece como testigo, como epicentro de una manifestación real y ficcionalizada de lo genealógico, de lo familiar, y lo característico del recuento existencial de José Lezama Lima en su historia. Memoria y ciudad influyen en la obra de estos autores porque contribuyen a la expansión de un discurso personal y estético que

representa el logro creativo de sus literaturas. Escribir sobre la ciudad, manipular la ciudad como elemento cronotópico, involucra la concentración mnémica de recordar los puntos de encuentro, las avenidas, los lugares visitados, lo evidentemente añorado que une al ser con los espacios de la metrópoli. Una extensa literatura contemporánea enfila su discurso hacia el recuento de la historia, hacia la búsqueda del recuerdo, al empleo de reconquistar el pasado desde el entrecruzamiento de la ficción y lo recordado. Es sin duda la obra de estos autores cubanos un arsenal estético en el cual sus armas apuntan a la majestad simbólica de hacer una literatura de la ciudad y la memoria desde lo espontáneo del lenguaje literario.

Referencias

- Ainsa, Fernando. “¿Espacio mítico o utopía degradada? Notas para una geopoética de la ciudad en la narrativa latinoamericana”. *La ciudad imaginaria*. Ed. por Javier de Navascués. Iberoamericana. Madrid. 2007.
- Bakhtin, Mikhail M. “Forms of Time and Chronotope in the Novel” in *The Dialogic Imagination*, Ed. by Holquist, Michael. Trans. by Emerson, Caryl and Holquist, M. Austin. U.T.P. 1990. pp. 85-258.
- Bueno, Salvador. *Historia de la Literatura Cubana*, 3ra ed., Ed. Ministerio de Educación. Cuba. 1963.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Guilty of Dancing the Chachachá*. Welcome Rain Publishers. N.Y. 2001.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Exorcismos de Esti(l)o*. Seix Barral. Barcelona. 1976.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Tres tristes tigres*. 7ma Ed. Seix Barral. Barcelona. 1998.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Vista del amanecer en el trópico*. Plaza & Janés. Barcelona. 1984.
- Certeau, de Michel. *The Writing of History*. C.U.P. New York. 1988.
- Deleuze, Gilles. Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. Minneapolis. 8th Ed. 2000.
- Diego, Eliseo. *En la calzada de Jesús del Monte*. Editorial Letras Cubanas. La Habana. 2da Ed. 1989.

- Gadamer, Hans-Georg. *Literature and Philosophy in Dialogue, Essays in German Literary Theory*. Trans. by Paslick, R. H., N.Y. S.U. N.Y.P. 1994.
- , *Truth and Method*. Trans. by Weinsheimer, J. and Marshall, D. G. 2nd Ed. Crossroad. New York. 1989.
- Jakobson, Roman. *On Language*, Ed. by Waugh, L R. and Monville-Burston. Monique, Cambridge: Harvard Univerity Press. 1990.
- Kittay, Eva Feder. *Metaphor Its Cognitive force and Linguistic Structure*. Clarendon Press. Oxford. 1987.
- Llarena. Alicia. "Espacio y literatura en Hispanoamérica" *De Arcadia a Babel Naturaleza y ciudad en la literatura hispanoamericana*. Ed. por Javier de Navascués. Iberoamericana. Madrid. 2007.
- Meyerhoff. Hans. *Time in Literature*. U.C.P. L.A. 1960.
- Perez Firmat, Gustavo, *The Cuban Condition Translation and identity in modern Cuban literature*. Cambridge. C.U.P. Great Britain. 1989.
- Ricoeur, Paul. *Memory, History, Forgetting*. Transl. by Blamey, K. and Pellauer, D. U.C.P. Chicago. 1985.
- , *Time and Narrative*. Vol. 2 Transl. by McLaughlin, K. and Pellauer, D. U.C.P. Chicago. 1985.
- , *Time and Narrative*. Vol. 3 Transl. by McLaughlin, K. and Pellauer, D. U.C.P. Chicago. 1985.
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth*. J.H.U.P. Baltimore. 1990.
- , *Semiotics of Poetry*. I.U.P. Indiana. 1978.

Teuber, Bernardo. "¡O Felix Lapsus! Autobiografía, crítica genética y genealogía del sujeto en *Paradiso* de José Lezama Lima" *MLN*. Vol. 108, No.2, Hispanic Issue.1993. pp. 314-330.