

PAISAJES DE LA MEMORIA: LAS RUINAS

Luisa Campuzano

Hoy es muy común que el regreso a La Habana de exiliados, expatriados, emigrados,¹ incluya el ritual de una visita a las casas en que vivían cuando se marcharon de Cuba. Entre estas personas, además de empleados, académicos, alguna gran duquesa, también hay escritoras y artistas. De algunas hablaremos más adelante.

Ahora digamos, aunque sea demasiado conocido, que La Habana es una ciudad detenida urbanísticamente en el tiempo. Una ciudad donde viejos –como los que exhibe impudicamente Wim Wenders en *Buenavista Social Club*- y también jóvenes, todos, habitamos entre ruinas o casi ruinas, en un equilibrio inestable que lejos de remitir a la angustia de Piranesi, nos coloca en la pausa, en el espacio atemporal, pero cargado de tiempo, de las ruinas de Benjamin: pura fusión, amalgama, naturalización de la historia.²

Vivimos, pues, como los hortelanos, las lavanderas, los amantes, los revolucionarios, los pescadores, los comerciantes, los artistas de los cuadros de Hubert Robert, entre un pasado más o menos glorioso -allá, al fondo- que el tiempo o los hombres -sus agentes- corroen, y una cotidianidad inaplazable -aquí, al frente-, que reclama ser vivida. Hubert Robert (París 1733-1808) pintó tantas ruinas, ruinas de un pasado remoto -“Le Pont du Gard”-, ruinas en proceso -la demolición de La Bastilla-, ruinas imaginarias -“La Grande Galerie du Louvre en ruines”-, que es conocido como “el pintor de las ruinas”. Pero Hubert Robert no es una metáfora ni un comodín para seguir hablando de este tema, sino Huberto, el protagonista casi epónimo de *El artista barquero*, novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda sobre la que tratarán estas páginas.

¹ Para una documentada discusión de estos matices cf. Kaplan, Caren. *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. (1996) Durham y Londres: Duke University Press, 2da. ed., 1998. *passim*.

² Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Londres y Nueva York: Verso, 1990. p. 117.

Nacida en 1814 en Puerto Príncipe, ciudad de la región centroriental de Cuba, e hija de un alto oficial español y de una cubana de larga ascendencia insular, Gertrudis Gómez de Avellaneda apoyó, con veintiún años, al segundo marido de su madre, también oficial de la colonia, cuando éste quiso trasladar toda la familia a España. Voluntariamente expatriada³, porque en Europa encontraría el ambiente intelectual en el que aspiraba a desarrollarse como escritora, lo primero que hace Avellaneda en Burdeos, donde permanece cerca de tres semanas antes de seguir viaje a La Coruña -tierra natal del padrastro- es visitar el cercano castillo de La Brède, donde había nacido Montesquieu. En las impresiones de viaje que escribe contemporáneamente para una prima, Avellaneda dice: “llevaba conmigo el grueso volumen de [sus] obras [...]. Si has leído a Montesquieu, si eres, como yo, entusiasta de su genio, tu alma adivinará las emociones que experimentó la mía cuando estuve en Las Bredas”.⁴

Me he detenido en este pasaje de sus apuntes porque Montesquieu también será un personaje de *El artista barquero*.

Pero volvamos a Avellaneda. De acuerdo con sus ya citados apuntes y con su primera autobiografía (1839),⁵ su encuentro con Galicia no pudo ser más definitorio, porque es allí, comparando sus paupérrimas villas con las ricas ciudades de la Isla, y recibiendo las más inesperadas censuras de las parientas de su padrastro y de un enamorado asustadizo, donde comienza a descubrir y a construir, en su diferencia, en su extrañeza, su condición de mujer, de cubana y de escritora, y donde empieza a diseñar su autoimagen, a pensar el móvil estatuto, la identidad de fronteras, el nombre con que se imagina y con el que quiere ser conocida: “La Peregrina”. Con este nombre, aplicado “a quien anda por tierras extranjeras”; “a las aves de

³ Empleo este término en la acepción que le da Mary McCarthy, *apud* Kaplan, *op. cit.* p.106.

⁴ *Memorias inéditas de la Avellaneda*. Domingo Figarola Caneda (ed.). La Habana: Imp. de la Biblioteca Nacional, 1914. p. 19.

⁵ *La Avellaneda. Autobiografía y cartas de la ilustre poetisa, hasta ahora inéditas...* (1907). Citamos por *Obras de la Avellaneda*. Edición Nacional del Centenario. La Habana: Imp. de Aurelio Miranda, 1914, t. 6. Las páginas indicadas en el texto entre paréntesis corresponden a ella.

paso”; “a animales, plantas, costumbres, etc., que proceden de un país extraño”,⁶ firmará Avellaneda los poemas que comienza a publicar en 1838 en la prensa andaluza, tras mudarse a Sevilla con su hermano.

Todo lo anterior interesa a la novela que nos ocupa porque la protagonista de *El artista barquero*, la amada de Huberto, aquella Josefina en función de cuya unión con el pintor se desarrollan todas las peripecias de la trama, es una joven cubana alejada de su país en plena adolescencia.

Si el primer texto conocido de Avellaneda, su soneto “Al partir”, escrito en el barco que la llevaba a Europa, como los apuntes y la autobiografía antes mencionados muestran la cicatriz de su separación de la Isla, su novela *Sab* (1841), concluida en 1839 -hoy lo más estudiado de su obra-, revela su interés por la realidad cubana contemporánea en lo que tenía de más complejo: la esclavitud, y pone de relieve su apropiación de un paisaje que no se había novelado antes y que ella es la primera en describir. En 1840, con el estreno de su drama *Leoncia*, y en 1842, con la publicación de su novela *Dos mujeres*, insiste en su indagación sobre la condición femenina y las torpezas del matrimonio, iniciada en *Sab*. Pero lo que la instala en el centro de la vida literaria de Madrid -adonde se muda en el 40-, no es esta literatura subversiva, sino su *Poesía*, recogida y publicada en el 41, la que despliega todo el abanico de temas románticos al tiempo que renueva y multiplica las posibilidades métricas y estróficas de la lengua. A partir de entonces, ni siquiera los transgresores infortunios de su vida privada impiden que ocupe espacios muy importantes, ni que se reconozca y ensalce por la crítica de ambos lados del Atlántico una producción que recorre todos los registros de la literatura romántica: poesía lírica, dramas históricos y bíblicos, comedias, novela sentimental, novela costumbrista, leyendas, novela histórica a lo Walter Scott y, finalmente, novela histórica a lo Alexandre Dumas.

⁶ Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1986. t. 2, p. 703.

El artista barquero, o Los cuatro cinco de junio (1861),⁷ la última de sus novelas, se escribe en Cuba, adonde regresa a fines de 1859 tras veintitrés años de ausencia, en compañía de su segundo esposo, quien ocupará un alto cargo en el equipo de gobierno del nuevo capitán general. A la esposa de éste ofrece Avellaneda *El artista barquero*, “primera obra que sale de mi pluma bajo el hermoso cielo de nuestra Antilla” (6).

Pero esta novela se desarrolla en Francia, entre 1752 y 1754, con una breve episodio datado en 1764. La primera parte, ubicada en Marsella, donde se han conocido Huberto y Josefina, plantea el conflicto. Él ha dejado sus estudios de pintura y sostiene a su madre y hermanas con su trabajo de barquero, porque su padre ha sido tomado como rehén por un turco. Ella, nacida y criada en Cuba, ha regresado con su padre, rico comerciante francés, después de la muerte de su madre, cubana, cuya pérdida, acrecentada por la destrucción del templete que la difunta había hecho construir como monumento al amor, no la ha podido soportar M. Caillard, quien busca desde entonces un artista que pinte la imagen del templete y su entorno. Un anciano desconocido a quien Huberto contara su situación, logra la libertad de su padre y le paga la continuación de sus estudios en París, lo que le permitirá en el futuro hacerse de una posición, pintar el templete y acceder a la mano de Josefina. Mas M. Caillard descubre que el enamorado de su hija es un barquero, y le prohíbe volver a verlo. Huberto, a su vez, no le dice a Josefina adónde va, ni qué va a hacer. Y así comienzan los múltiples obstáculos que ocuparán la segunda y tercera partes, entre los que se encuentran, de un lado, la Marquesa de Pompadour, que se enamora de Huberto, y todos los fastos pecaminosos de Versalles; y del otro lado, un compromiso matrimonial que Josefina acepta al sospechar que Huberto la engaña. Afortunadamente el misterioso anciano interviene y todo llega a feliz término. Cuando poco después de la boda la pareja acude a un banquete que les ofrece Pompadour con motivo del viaje

⁷Citamos por *Obras... op. cit.*, t. 4. Las páginas indicadas en el texto entre paréntesis corresponden a ella.

de ellos a Italia, banquete al que asisten toda la literatura, las artes y las ciencias de la época, Huberto y los lectores descubrimos que su benefactor, de cuyo testamento hablan algunos comensales, fue Montesquieu, fallecido unos meses antes. Diez años más tarde, su retorno de Italia coincide con las exequias de Pompadour, a cuya tumba acude, lloroso, Huberto.

Dejando a un lado muchos otros abordajes que demanda *El artista barquero*, la menos estudiada de las novelas de Avellaneda, me propongo detenerme en esta ocasión en su múltiple representación de la nostalgia. Pero antes, habría que apuntar la dimensión excepcional que en esta novela alcanza la representación. Sin tiempo para analizar la reticencia inicial del narrador a describir escenas de mucho dramatismo, ni para ocuparnos de sus abundantes digresiones sobre el arte y el artista, quiero subrayar, sin embargo, las implicaciones del hecho mismo de seleccionar a un pintor como protagonista; quiero tomar nota de esta mediación y, al mismo tiempo, del narcisismo con que la escritora se espejea en la pintura para configurar desde ella una distancia que le permita acercarse a Cuba representando una representación.⁸

En un libro reciente sobre ciudades poscomunistas: San Petersburgo, Moscú, Berlín, Svetlana Boym propone una distinción entre dos clases de nostalgia, distinción a la que en principio me acojo, añadiéndole algunas adecuaciones o complementos, para posteriormente apuntar la necesidad de revisiones insoslayables. Estas clases son: la nostalgia restauradora, a menudo conservadora y reaccionaria, que enfatizando su lado *nostos*, su lado de regreso, aspira a reconstruir o a recuperar el hogar perdido, y a remendar las grietas de la memoria, o a enmendar la historia; y la nostalgia reflexiva, que ama los detalles, no los símbolos, y enfatizando su lado *algia*, su lado doloroso, se ocupa de cultivar la sensación de añoranza y de pérdida, el imperfecto

⁸ Debo a un trabajo -creo que inédito- de Cecilia Graña sobre otros expatriados -los argentinos Wilcock y Cortázar-, la idea del espejeo como configuración de una distancia.

proceso del recuerdo, del tiempo histórico e individual, de su transcurso, de la irrevocabilidad del pasado.⁹ Ambas clases de nostalgia, pero no sólo ellas, son evidentes en *El artista barquero*.

Como nostálgico restaurador M. Caillard es un monomaniaco -así es llamado veinte veces en la novela- obsesionado por devolver a su estado original, mediante el arte, el templete destruido por el nuevo dueño de sus tierras. Para él las ruinas del templo del amor constituyen un testimonio del fracaso de su vida emocional. Pero en la mecánica desplazadora de la temporalidad histórica de Cuba que opera Avellaneda en esta novela -sobre la que volveremos inmediatamente- el fracaso que M. Caillard quiere cancelar con la restauración simbólica del templete podría ser también el representado por la quiebra de los productores de café del occidente de la Isla a mediados del siglo XIX, y la destrucción de sus cafetales, sustituidos por plantaciones de caña de azúcar.

Cuando se introduce en la novela un providencial condiscípulo cubano de Huberto en el taller de su maestro, no sólo aparece el actante que le suministrará la información visual necesaria para que el protagonista pueda pasar su prueba suprema: pintar fielmente el templete que le permitirá casarse con Josefina. También con él aparece en la novela una dimensión inesperada, esa particular contribución al “estilo de imaginar”, al *imagining* de la comunidad nacional que Mary Louise Pratt ha encontrado en textos de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX.¹⁰

Si confrontamos el arsenal de fuentes arquitectónicas y pictóricas (74-75) que su condiscípulo le consigue a Huberto, con el desarrollo histórico de la arquitectura y de las artes visuales en La Habana del primer tercio del siglo XVIII, encontramos que a la ciudad le faltaban todavía varias décadas para inaugurar su fastuosa imagen barroca con la catedral y los palacios de

⁹ Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York. Basic Books, 2001. p. xiii, 41, 49.

¹⁰ Pratt, Mary Louise. Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, año 19, no. 38, p. 51-62, 2do. Semestre, 1993.

la Plaza de Armas, levantados en la segunda mitad del setecientos; y que para álbumes con litografías de paisajes, flora y fauna , así como para la llegada del neoclásico arquitectónico habría que esperar algo más de un siglo, hasta casi mediados del XIX. Lo mismo podría decirse del café, traído por colonos franceses que huyen de Haití a Santiago de Cuba después de la Gran revolución y de la rebelión de los haitianos, entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX – recordar *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier-, cultivo que sólo llega más tarde al occidente de la Isla.

El hecho, pues, es que mientras que para los escritores hispanoamericanos decimonónicos el espacio americano es una vastedad vacía, un territorio bárbaro por civilizar, con una historia por hacer, en las páginas de las escritoras hispanoamericanas de la época, como ha advertido Pratt, se habla de una historia ya existente, porque ellas se sienten responsables de esa historia y de su continuación, no sólo en el plano biológico, sino también en el de la representación, ya que “la supervivencia y la continuidad social -sigue diciendo Pratt- siempre han formado parte del trabajo y el deber cívico de la mujer” (57). En el caso de esta novela de Avellaneda esa historia y esa cultura no sólo existen, sino que son desplazadas, además, hacia el pasado, como para que ocupen más espacio, para que produzcan más “significancia”.

Como nostálgica reflexiva Josefina es la que narra, plenamente consciente de que pertenece a un ayer cancelado, la historia cubana de la familia. Ella es la que cuenta cómo, por qué, por quiénes se construyó el templete, cómo era, cómo fue destruido. Y en su nueva vida no sólo exhibe las huellas de haber sido cubana, sino que parece seguir siéndolo a su modo, un modo hecho de detalles: canta aires populares cubanos, conserva un acento peculiar, cuando quiere obtener algo del padre le habla en español, tiene un perro habanero, una jaca camagüeyana y pájaros tropicales.

Pero el narrador, sin embargo, va a ser demasiado insistente en esa “cubanidad”. De la casa de Josefina destaca solo aquello que la acerca a las casas de la Isla: la ventana, las persianas, la reja, la verja, la madreSelva, los claveles, los naranjos... La llama siempre “cubana”, “habanera”, “indiana”, “criolla”, “hija de Cuba”, “virgen del Trópico”; subraya que sus rasgos son meridionales, que sus formas rápidamente alcanzadas le otorgan una mezcla de inocencia y sensualidad, que en ella una lentitud voluptuosa se acompaña de mucha expresividad y alegría, que siempre viste de blanco y lleva el cabello suelto.

Mas cuando comenzamos a inquietarnos porque lo que se nos viene encima es un estereotipo demasiado frecuente, demasiado molesto, aparece “un delicado piececito de aquellos que sólo produce Cuba” (17), y Josefina dice “Mis doce años cumplía la misma mañana en que pisé las playas de Marsella” (26), con lo que vamos a dar, veinte, treinta años antes de que Avellaneda reescriba esta autorrepresentación nostálgica de la cubana, a los textos de su admirada Condesa de Merlin, que inauguran la serie de libros de autoras nacidas en Cuba o de padre(s) cubano(s) que desde otras literaturas y/o lenguas construyen un país portátil, o indagan sobre la condición cubana, o quieren reinventar o modificar la historia de la Isla. Este es el tema de la investigación de la que forma parte esta ponencia, y en él, entre los múltiples conflictos que afloran, no sólo está el de la autorrepresentación, bien polémico desde tiempos de la carta de Merlin a George Sand sobre las habaneras, publicada en la prensa de la capital de la Isla en 1843, sino también el de la representación de la *otra* más *otra*: la esclava, la mujer de color.

Niná, la antigua esclava de su madre y ahora sirvienta de Josefina, contribuye en grado sumo a producir la “cubanidad” de ésta -tema para el que no tenemos tiempo-, y siendo un personaje al que su mismidad, su imposibilidad de confundirse con otro no le ha permitido fabricar su nostalgia -tema en el que tampoco puedo detenerme- es, sin embargo, quien

proporciona la “perspectiva extra-occidental”¹¹ desde la cual se describe el cuadro pintado por Huberto.

Testigo de algo que sobrepasa su entendimiento, Niná no puede explicarse cómo tiene ante los ojos el lugar en que nació y vivió: “lo que está allí -dice- no es obra de ningún hombre” (169); no conoce la mediación del arte. Y describe lo que ve no como aparece en el lienzo, sino como si una reprimida nostalgia estallara de repente y activara una memoria marcadamente afectiva que encuentra en cada imagen la huella de una experiencia a partir de la cual puede al fin verbalizarla. El narrador, rozando un terreno tabú al que no se atreve a entrar, insinúa que Niná intenta encontrar una respuesta a su desconcierto en lo que llama sus “supersticiones”, es decir, su religiosidad afrocubana -tema en que tampoco me puedo detener-.

Volviendo al principio de estas páginas, al hoy de La Habana, debo decir también que existen cubanos que no regresan, pero que durante cuarenta años no han cesado de preocuparse por la representación jurídica y topográfica de sus casas, atesorando una documentación -fotos, planos, certificaciones- probatoria no de esa nostalgia dolorosa, afectiva, que privilegia el no volver, el recuerdo a distancia, sino de la propiedad de bienes inmuebles que aspiran a recuperar, a reincorporar a su patrimonio.

Frente a ellos, el testimonio de los *nostoi*, de los regresos de algunas de las escritoras y artistas que recordé en mi primer párrafo, resulta muy útil para repensar la ¹²clasificación de nostalgias propuesta por Boym no sólo desde la perspectiva étnica ilustrada por Niná, que trasciende una tipología que ignora la racialidad, sino también desde la perspectiva de género que la esclavista no ha tomado en consideración.

¹¹ Ambruster, Claudius. *Das Werk Alejo Carpentiers...* Frankfurt: Verveurt, 1982.

¹² Montero, Mayra. La casa, *El Nuevo Día*, San Juan, Puerto Rico, 11 de marzo de 2001, p. B 3.

En este sentido, una crónica reciente de la narradora cubano-puertorriqueña Mayra Montero sobre la visita a casas de su infancia, y la instalación de la artista cubano-americana María Elena González presentada en la última Bienal de La Habana, evidencian modos de construcción, fruición y representación de la nostalgia que, dejando a un lado esencialismos muy discutibles, ilustran una percepción de género en que espacialidad y temporalidad se pluridimensionan mutuamente, proponiendo una recurrencia de pérdidas y ganancias en que intervienen no sólo la historia, sino también la imaginación y la memoria.

Arquitectura Mnemónica, la instalación de González, consiste en el trazado, con pintura fosforescente muy clara, de la planta de una casa en el pavimento de una habitación apenas iluminada. El público es invitado a recorrerla y, como en los juegos de las niñas, a amoblarla y poblarla con sus recuerdos. En sus casas Montero encuentra, además de la suya, otras ausencias, otras nostalgias que también habitan esos espacios: las del marino mercante jubilado que vive ahora en su casa, y las cartas de parientes gallegos escritas durante la Guerra civil, que la nueva inquilina de la casa de los abuelos encontrara en un estante.