

LA CIUDAD EN RUINAS. SOBRE LITERATURA DE LAS CIUDADES

Vicente Llorca

Escritor

RESUMEN

El escritor viaja por los restos de las ciudades. Este ensayo habla de una aproximación a las nostálgicas posibilidades que adopta la literatura en torno a las poblaciones del pasado. Las urbes históricas, las que están en decadencia, las que se han transformado, o las que han desaparecido. Una descripción del tema clásico de las ruinas, a través de la narrativa contemporánea.

Sobre el viaje al Japón de Marguerite Yourcenar, tras las huellas de su admirado poeta Basho, por el Tokyo moderno, en donde aún encuentra los restos del remoto periplo de aquél por el norte de las islas. Sobre la llegada de E.M. Forster a una Alejandría en decadencia a principios del siglo XX, la redacción de su célebre *Guía*, entre las huellas del pasado legendario de la urbe clásica y su pobreza contemporánea.

Sobre la ciudad extrema, en el borde del Mediterráneo, en el viaje de huída de la Grecia ocupada del novelista Lawrence Durrell, la construcción de la célebre tetralogía sobre la ciudad y sus personajes: *El Cuarteto de Alejandría*. Sobre la mirada de los viajeros y eruditos latinos por la Roma del Renacimiento, la visión del paisaje en ruinas del Foro como una añoranza del clasicismo perdido. De la formación de una estética de la ruina en la sensibilidad del romanticismo. Sobre la ciudad de las ruinas contemporánea por excelencia: La Habana. Su paisaje desolado en los años de la Revolución. La creación de una narrativa en la novela reciente cubana de las huellas, de las derivas por la Ciudad Vieja, por los restos de la memoria entre sus devastadores escombros.

“RUINA. (...) Con especial providencia las calamidades de las Ciudades alcanzaban también a vuestros Dioses, y las ruinas de las murallas a sus templos. Vale también por destrozo, pérdida y caimiento de alguna persona, familia, comunidad o estado”.

Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, Madrid 1737.



Foto 1.- Templo Ryushaku, visitado y celebrado por Basho en su célebre viaje.

Mucho tiempo después, la escritora Marguerite Yourcenar, con motivo de un viaje al Japón, intentaría conocer la ruta que, siglos antes, había emprendido su admirado poeta Matsuo Kinsaki, *Basho*. Mucho tiempo les separa y la autora es consciente de ello. La ruta del poeta, que dio origen a su conocida obra “Sendas de Oku”, se había iniciado cuatro siglos atrás.

En su introducción a las *Sendas* Basho había escrito:

“Siguiendo el ejemplo de un antiguo sabio chino –se refería a Kwang Wen, monje zen chino de la dinastía Nagsung–, que había recorrido miles de leguas sin preocuparse de la comida hasta alcanzar el estado de suprema vacuidad, un día abandoné mi humilde choza junto al río Sumida y me puse a caminar. Fue durante la octava luna de otoño del año 1684 y soplaban un viento helador”.¹

Marguerite Yourcenar admiraba a Matsuo, y sus poemas en forma de haiku, a los que poco a poco había ido acercándose, a despecho de la inicial, inevitable extrañeza occidental alrededor de esta literatura tan distante. Era una poesía extraña al tono discursivo de la tradición europea. Y a la narración de la lírica occidental. En su recreación del periplo del japonés, la escritora francesa admiraba no sólo esa certeza de lo instantáneo –y de la revelación sin discurso, por llamarla así–, sino también el espíritu con el que el monje-poeta había iniciado un viaje tortuoso y difícil por las islas del Japón.

Pero la escritora sabía también del tiempo transcurrido. Y de la inevitable distancia que la separaba del itinerario del siglo XVII.

“Para seguir la peregrinación de Basho por la campiña japonesa, hay que eliminar mentalmente la autovía moderna que corta en dos los paisajes de antaño, suprimir las grandes ciudades industriales sobre el emplazamiento de las rústicas barreras que pintó Hiroshige y decuplicar o centuplicar el tiempo invertido en la peregrinación”.²

Un abismo de tiempo, irrecuperable, les separa. Cuando, más tarde, quiera recorrer el escenario de la antigua Edo, llamará a la ciudad por su nombre moderno: Tokio. Edo ha desaparecido. Y lo mismo sucede en las afueras de Kioto.

“Su cabaña, en Edo, había sido incendiada, estando él aún vivo –los incendios eran un mal endémico en Edo, como lo fueron en Constantinopla–: sus discípulos la reconstruyeron casi en el mismo lugar, pero cabaña y jardín han

¹ Basho, *De camino a Oku y otros diarios de viaje*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004.

² Marguerite Yourcenar, *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 184.

desaparecido debido al crecimiento del Tokio moderno”³.

Las antiguas ciudades se transforman, desaparecen. En su lugar resta a veces sólo el texto, la literatura que hablaba de ellas. A veces este es sólo un rótulo. Otras, hasta el nombre se pierde. Y en lugar de la legendaria Edo, de la distante época del *shogunato* en Nippon, surge Tokio. Y el antiguo nombre se pierde. Excepto en los relatos. O en la memoria.



Foto 2.- Tokio 1964, la ciudad que pudo visitar Marguerite Yourcenar.

Las relaciones con las ciudades son en ocasiones –y Yourcenar lo sabe– relaciones con un texto, con un relato ancestral, una guía histórica... A veces, ni eso.

En su viaje al Japón, la autora de las *Memorias de Adriano* advierte ya de la pérdida de la antigua ciudad:

“No se trata de una ciudad, sino de un racimo de ciudades. A partir de Yokohama, que ya no es más que un barrio portuario, se extiende el decorado inhumano de puentes y autovías bordeadas de muros ciegos o de cristal, de los que ya no se sabe si pertenecen a inmuebles o a fábricas; el mismo solar

³ Marguerite Yourcenar, *op. cit.*, p. 20.

industrial que volveré a encontrar más adelante en el norte, en Sendai (...) en el sur, entre Osaka y Kôbe, en esas riberas mancilladas del Mar Interior donde fueron imaginados tantos sueños del antiguo Japón”⁴.

Cuando en la segunda década del siglo XX el escritor inglés E.M. Forster desembarque en Alejandría, la ciudad se encontraba aún bajo el mandato del protectorado británico. Después de siglos de una larga decadencia había conocido un cierto resurgir, ya a finales del XIX, bajo el gobierno del virrey turco Mohamed Alí. Una destartalada reconstrucción de la ciudad le daría durante esas décadas del fin de siglo el aspecto de ciudad comercial, abigarrada y distante del Egipto interior, cuya población estaba formada por “coptos, armenios, griegos, judíos, italianos... todas las nacionalidades”⁵.

Forster escribe un primer libro de ensayos breves sobre Alejandría al poco de su llegada, *Pharos und Pharillon*. El volumen era una recopilación de los artículos sobre la ciudad que había ido publicando en la gaceta local *Egyptian Mail*. Casi absolutamente inencontrable hoy en día, la obra además iba a tener una accidentada edición en 1923, en la que, aceptada la publicación por fin por una pequeña editorial londinense, ésta se perdería casi por completo al poco tiempo.

“Cuando Forster desembarcó en 1915 no quedaban, para recibirle, ni rastro de esta complicada belleza” diría de su llegada años más tarde el también británico Lawrence Durrell.⁶

La ciudad sería durante la estancia del escritor británico una suerte de parada intermedia entre Oriente y Occidente. Lo había sido, tradicionalmente. Él la definiría de esa manera en alguna ocasión: “una escala maríti-

⁴ Marguerite Yourcenar, “Tokio o Edo”, *op. cit.*, p. 65.

⁵ Ian Mc Niven, *Lawrence Durrell. A Biography*, Faber & Faber, London, 1998, p. 269.

⁶ Lawrence Durrell, (intr. a) E. M. Forster, *Alejandría. Una guía*, ed. Seix Barral, Barcelona, 1984.

ma hacia la India y el Oriente más lejano”⁷. Lo fue así en su biografía. En la que tiempo después proseguiría su viaje hasta la India –lugar de una de sus obras más señaladas, la novela *A Passage to India*. Al cabo de tanto tiempo había recogido la misma deriva sobre la ciudad de la Antigüedad tardía, en el extremo de las rutas que, en el confín del Mediterráneo, enlazaban las rutas del Índico, la costa malabar india y las lejanas islas de las especias con el mercado europeo – con los barcos venecianos, fundamentalmente. ..Qué hacer con las ruinas de una ciudad, Alejandría, que había sido el centro de un reino, ptolemaico, y de una cultura, la helenística. Y de un mar desde cuyas orillas las naves accedían a su nombrada leyenda... Apenas nada quedaba de un nombre, Alejandría, cuyo esplendor se había esfumado hacía ya tantos siglos.

“Los puntos de inflexión de Alejandría no son interesantes en sí mismos, pero nos fascinan si nos acercamos a ellos a través del pasado” reconocería el propio Forster en el prefacio a la que se iba a convertir, sin embargo, en una guía clásica de la ciudad. Su “*Alexandria. A guide*”, publicada por primera vez en 1922, aún ahora se sigue reeditando. Forster, a despecho del despojo que había sufrido la ciudad mítica, sí iba a identificarse paulatinamente con la misma, y de hecho, su “Guía” constituye un homenaje a la antigua urbe de los Ptolomeos, descrita minuciosa y cuidadosamente. No debían de ser ajenos a los motivos del escritor el descubrimiento, impagable, de un viejo poeta local, apenas conocido fuera de la ciudad, Kostantin Kavafis, a quien habría de frecuentar.

En Kavafis, cuya poesía admiraría desde un primer momento, existía igualmente la descripción de la pobreza de la ciudad contemporánea, el lugar donde iba a transcurrir finalmente toda la vida del poeta. Junto a ella, la recreación y la alegoría de un pasado heroico, cuyos ecos aún alcanzaban al presente –a lo menos, a sus poemas sobre la decadencia de los antiguos griegos, los personajes del reino ptolemaico. “Aún pervive Alejandría “ escribe Kavafis en algún lugar –el poema “ Refugiados”. Aún pervivía la ciudad. Pero difícilmente el eco de la antigua cosmópolis era ya perceptible. Si

⁷ L. A. de Villena, “El piso de Cavafis en Alejandría”, *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 2007.

no fuera en sus poemas, en concreto. En la literatura sobre la ciudad, en general.

Forster realizaría las primeras traducciones al inglés de la poesía de Kavafis. “La primera traducción de Cavafis al inglés la llevó a cabo él mismo. Tuvo lugar hace ahora más de treinta años en su piso del número diez de la Rue Lepsius en Alejandría, un piso oscuro amueblado de forma convencional”⁸. Existiría igualmente en el británico una declarada admiración por la cultura del tardío helenismo –por el neoplatonismo alejandrino, por encima de todo. Así como, personalmente, una incierta historia amorosa del escritor, que se encontraba lejos de pronto de las brumas de la Inglaterra victoriana, y en medio de aquel escenario nuevo, en donde podía acceder por fin a su confusa homosexualidad. Decadente y tan distante de la antigua urbe de la Antigüedad tardía, en la ciudad sin embargo los viajeros europeos aún encontraban esa suerte de exotismo que, desde la expedición napoleónica, se convertiría en el sueño de Occidente: el orientalismo. No era ajeno al mismo la pervivencia del Hotel d’Europe, el lugar donde los viajeros – Flaubert o Thackeray entre otros– se habían alojado. En un decorado conscientemente “exótico” que en cierta manera cumplía las expectativas del dibujo fantástico de Oriente. “Oriente –había descrito Víctor Hugo en su *Les Orientales*– representa fantasía, riqueza, lujo, luminosidad, sensualidad, violencia, crueldad”.⁹

Pero la ciudad está llena de fantasmas. Y en cierto modo, ésta – *Alexandria: A History and a Guide*– es una guía fantasmal. En sus capítulos Forster mezclaría una excelente recreación de la Alejandría histórica –con especial dedicación a la cultura del neoplatonismo, o a la síntesis judeogriega de la lectura del Antiguo Testamento del filósofo Filón– con los mapas de la Alejandría contemporánea. Estos elaboraban, junto a unas precisas notas, una descripción de los lugares de interés que aún pervivían en ella. Por debajo de su precario presente flotaba en toda la guía –en toda la percepción de la ciudad– la noción de su legendario pasado. Bien que éste se encontrara a veces sepultado debajo de los escombros y las ruinas que los

⁸ J. Lagouidis Pinchin, *Alejandría: Kavafis, Forster, Durrell*, Almed, Granada, 2004, p. 118.

⁹ F. Gómez Espelósín /A. Pérez Largacha, *Egiptomanía*, Alianza, 2003, p. 199.

largos siglos de abandono habían acumulado sobre la misma. Nadie sabe, apuntaba Forster, en la actualidad, dónde se encuentran exactamente las ruinas del Palacio o del célebre Museion. El biógrafo de Constantin Cavafis, Robert Liddell, había afirmado a propósito de su biografiado: “No resultaría del todo exagerado afirmar que solamente el glorioso pasado de Alejandría hacía la vida soportable allí”.¹⁰

Forster traza en su guía un diálogo constante entre el presente y el pasado. A despecho de las sucesivas destrucciones, en esta recreación de la memoria la ciudad aún pervivía.

No siempre había sido así. “Entre Amr y Napoleón median casi mil años de silencio y abandono”, anotaba Lawrence Durrell en el prólogo a la nueva edición de la *Guía* de Forster. En ésta apenas se dice nada de los largos siglos de dominación árabe, en los que la ciudad casi desaparece de la historia.

Vuelve a surgir con motivo de la expedición napoleónica, a finales del siglo XVIII: “En esta corta expedición he visto lo suficiente para alejar de mí la idea que tenía formada acerca de esta fabulosa Alejandría: casas destaraladas a punto de desmoronarse, muros irregulares, calles de bazares donde el aire apenas circulaba...” había escrito ya en 1798 un anónimo expedicionario de las tropas de Napoleón al llegar a ella. En un manual histórico sobre el Primer Consulado se nos informa que: “Cuando Napoleón entró en la ciudad, era un pueblo medio arruinado de sólo 7000 habitantes”.¹¹

Posteriormente daría lugar de nuevo a una cierta literatura, en la que se mezclan los relatos orientalistas de Flaubert o Jan Potocki, con las descripciones exóticas de Jacqueline Carol – en su *Cocktails and Camels* – la biografía de Cavafis de Robert Liddell, la moderna lectura de Naguib Mahfuz – en su *Miramar* ... Y el *Cuarteto de Alejandría*, por supuesto.

Años más tarde, Lawrence Durrell llega a la ciudad, huyendo de la ocupación alemana de Grecia y encuentra las huellas de Forster. “Yo llegué en 1941, veintitrés años después de escribir Forster este libro y ocho después de morir Konstantin Kavafis (...) También ellos habían vislumbrado la

¹⁰ Robert Liddell, *Cavafy: A Critical Biography*, Duckworth, 1974.

¹¹ Cit. en J. Lagouidis Pinchin, *op. cit.*, *ibidem*.

ciudad fantasma que yacía debajo de la cotidiana”¹².

Autor de la conocida tetralogía sobre la ciudad y sus ritos, el *Cuarteto de Alejandría*, Durrell, a despecho de los anteriores, iba a encontrar en la ciudad a la que había llegado a la fuerza, un territorio netamente literario. Para él la ciudad era un lugar extremo, en el límite del desierto y la desesperanza, y a esta noción de lo extremo iba a dedicar su más célebre obra durante los años siguientes.

“África, un continente que ellos habían imaginado en cierto sentido como una prolongación de Europa —una extensión de conceptos, de referencias a un pasado concreto— que había terminado siendo algo diferente: una oscuridad avasalladora en la que los graznidos de los cuervos se fundían con los quejidos secos de unos hombres debilitados“,

escribiría en *Justine*, la primera de las novelas del *Cuarteto*¹³. Escribiría sobre ese escenario del límite, con sus personajes sin referencias, llegados a Alejandría en un momento en el que el resto del mundo se desmoronaba.



Foto 3.- Hotel Cecil de Alejandría.

¹² Lawrence Durrell, (intr. a) E. M. Forster, *Alejandría. Historia y guía*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

¹³ Lawrence Durrell, *Justine*, Edhasa, Barcelona, 1983, p. 157.

Pero también en él aparecería la huella del pasado, –“Alejandría, capital del recuerdo”¹⁴, afirmaría, en una definición tantas veces citada– detrás de la pobreza, del hastío del presente.

“La ciudad no hace nada. No oyes nada salvo el ruido del mar y los ecos de una historia extraordinaria”.¹⁵

En un conocido y melancólico cuadro del pintor francés Claudio de Lorena, la “Vista de Cartago con Dido y Eneas” –fechado en 1675, en la Hamburger Kunsthalle– el lorenés introduce, junto a los edificios del puerto que de algún modo configuran su paisaje ideal, la presencia de algunos edificios, unos arquivitrabes en ruinas, que acompañaban la “Cittá ideale”, y que en cierta manera iban a constituir el escenario de la mayor parte de sus obras.

Estas ruinas, estos restos, eran innecesarios en la representación. En su recreación del escenario de la ciudad clásica, las ruinas añadían el matiz de un paisaje que de alguna manera se hallaba fuera del tiempo. A lo menos, fuera del tiempo de lo contemporáneo. Y lo situaban en el paisaje de las ruinas, en su intemporalidad detenida.

En la obra de Claudio de Lorena estas marcas de la caducidad suponían –según se ha comentado más tarde– una suerte de referencia a la Arcadia: el tiempo de la Edad de Oro, distante, de alguna manera suspendido.

Su presencia en la pintura de la época se había convertido, vagamente, en un motivo común, recurrente cuando esta pintura se refería de algún modo al clasicismo. La referencia a una Antigüedad que, curiosamente, se percibía desde la distancia como un escenario de lo completo y la inmovilidad, se representaba, contradictoriamente, con las marcas de la caducidad, del paso de los siglos. “Lo que uno siente frente a la ruina es extrañeza y tristeza, no sólo por el tiempo que ha transcurrido sobre él, sino también por un tiempo quizá anterior a la memoria, que trasciende el espacio y el tiempo que le ha tocado vivir” –anotaba Antonio Marí en su edición de la

¹⁴ Cit. en Dimitris Stefanakis, *Los días de Alejandría*, Random House, Mondadori, 2013.

¹⁵ Cit. en Gordon Bowker, *Through the Dark Labyrinth*, Pimlico, London, 1997.

exposición “El esplendor de la ruina”.¹⁶

Las ruinas acompañan la lectura que, a partir del Cuattrocento, el humanismo italiano iba a efectuar de la Antigüedad. Su lugar más definido, durante siglos, iba a ser la ciudad de Roma. Roma, decrepita, casi abandonada durante los largos siglos de la edad media –“la edad oscura” para los renacentistas– definitivamente desolada en la época del traslado del Papado a Avignon, iba a ser el modelo para el retorno a la cultura clásica, la nueva arquitectura, el arte nuevo del Renacimiento. Que los contemporáneos vivieron como un retorno al clasicismo, a la Antigüedad perdida.

Su escenario ideal, la ciudad del Imperio, era ciertamente un escenario de ruinas. El regreso de la Sede Pontificia no se produce hasta 1417. La ciudad había conocido un largo proceso de abandono que, de alguna manera, la había convertido en una villa bajomedieval. Es sólo con el Papa Martín V que se hablará de una reconstrucción de la misma –y del proyecto de la *Seconda Roma*, tras la ciudad imperial. (Según el comentarista Plantina el Papa encontró en 1420 “una ciudad tan llena de destrucciones que apenas tenía forma de ciudad”¹⁷).

El ideal de reconstrucción de la ciudad contempla, inevitablemente, el del inicio de una actividad arqueológica. Y junto a ella, la aparición del coleccionismo. El Palacio de los Conservadores, en la colina del Palatino, se va a convertir en un improvisado museo. Con el tiempo, también el Palacio Venezia, recientemente construido. Y por supuesto, el Belvedere Vaticano, las colecciones papales... “Los restos del Coliseo –se nos dice en otra parte– se inclinaban sobre una vasta ciudad cuyo antiguo esplendor se reflejaba en sus ruinas; con todo, de éstas había huido la vida”¹⁸.

En los modelos para la reconstrucción del clasicismo, en los restos de la ciudad imperial, estos se van a presentar inevitablemente en forma de excavaciones, fragmentos, templos abandonados a los que la vegetación y los años –y la destrucción, y los escombros– habían ido cubriendo. La recuperación de los tratados clásicos de arquitectura –el *De Architectura Libri*

¹⁶ Catálogo de la Exposición *El esplendor de la ruina*, Caixa Catalunya, Barcelona, 2005.

¹⁷ Cit. en André Chastel, *El arte italiano*, Akal, Madrid, 1988, p. 224.

¹⁸ Georges Holmes, *Florence, Rome and the Origins of Renaissance*, Oxford Univ. Press, 1986.

Decem de Vitruvio fundamentalmente— cuyas láminas muestran un dibujo immaculado, nítido, de unos edificios completos, se producía en la realidad cotidiana con el redescubrimiento de unos restos, -frisos, frontones, arquitrabes, bustos, columnas y capiteles,- incompletos, rotos por la incuria y los siglos.

Los pintores iban a tener aún más problemática la reconstrucción de la pintura clásica —pues ésta se había perdido casi absolutamente. Sus motivos en este caso van a ser literarios. A partir de la lectura de la *Historia natural* de Plinio, por ejemplo, cuyos temas —como en el caso del tratadista Alberti o el pintor Brunelleschi— tomarían como modelo para la hipotética reconstrucción de aquélla. El hallazgo, casual, de las bóvedas subterráneas de la *Domus Aurea* de Nerón —sepultada bajo las Termas de Trajano—, daría lugar más tarde a la conocida elaboración del tema de los grutescos —de *gruta*, en alusión a los muros enterrados— que recogerán entre otros los frescos de Rafael en los Palacios Vaticanos.

La visión de la Antigüedad perdida se efectúa siempre acompañada de un matiz que el propio clasicismo hubiera negado: su inmersión en el tiempo, la marca de la caducidad sobre su escenario arcádico. Roma, la ciudad eterna, no era sino un repertorio de ruinas, despojos que yacían sepultados por los años — y el olvido, durante tantos siglos.

La lectura de la perdida grandeza se realiza a partir de sus restos. En la famosa carta a Giovanni Colonna, ya en 1337, Petrarca había escrito, después de una primera visita a Roma:

“Y Roma me pareció aún más grande, y las ruinas me parecieron aún mayores de lo que había creído. Ahora ya no me sorprende que el mundo haya estado bajo el dominio de esta ciudad”.¹⁹

Su intemporalidad es una intemporalidad señalada por el tiempo, la decadencia. Cuando Brunelleschi visite los restos del Foro Latino, acompañado por Donatello, en torno a 1402, se apunta que: “podía ver en su imaginación a Roma, tal y como era cuando no estaba arruinada”, apunta Vasari

¹⁹ Vid. Nicole Davos, *Roma quanta fuit o la invención del paisaje de ruinas*, Acantilado, Barcelona, 2017.

en sus *Vidas* en 1550. La actitud de curiosidad y estudio de estos artistas era insólita en una época en la que se había convivido con los restos del Foro durante siglos. Y así no pudo sorprender que algunos contemporáneos les tomaran por saqueadores de tumbas –actividad, ésta sí, más tradicional.

Roma, la reconstrucción papal de la ciudad, quedan definidas como un modelo. En un momento indeterminado –a mediados del siglo XVI– los artistas europeos emprenden el que, con los siglos, iba a ser el viaje iniciático imprescindible en su formación: el viaje a Italia. El lugar de la peregrinación por excelencia es Roma.

Seguían la ruta del descubrimiento que, un siglo antes habían ya iniciado los autores clásicos del Renacimiento. Los grabados circulaban entre ellos, los repertorios de láminas, las guías eruditas de la ciudad... Los estudios iniciados por los Brunelleschi, Alberti y demás, se recogen en libros como la *Roma Instaurata*, de Flavio Biondo –a partir de 1444– o, más tarde, en repertorios como el de Andrea Fulvio, las *Antiquitates Urbis*, en 1527. Alguna noticia nos da cuenta de la actividad de la colonia extranjera en la ciudad. Se reúnen a veces alrededor de la Puerta Nomentana. Celebran el culto pánico.

“La colonia romana de holandeses, flamencos y alsacianos se reunía en una taberna (...) La iniciación iba seguida de copiosa comida, y terminaba en una última libación al atardecer, en la tumba de Baco, que se suponía estaba en Santa Constanza, fuera de Puerta Nomentana”.²⁰

Uno de sus representantes más notables, era por ejemplo el pintor holandés Maerten van Heemskerck. Su obra en la antigua ciudad imperial iba a mostrar los restos del pasado clásico en el escenario que les correspondía – en el escenario ruinoso de la ciudad. (Suyas serían las obras que recoge el lema clásico: *Roma, quanta fuit ipse ruina docet*).

“Maerten, a la edad de 34 años, emprende el viaje para Roma, meta que desde hacía tiempo se había propuesto, para estudiar los antiguos y las grandes obras de los maestros de Italia”. De su obra se señala en otro lugar que: “Para acentuar la impresión de desgaste y deterioro, el pintor muestra

²⁰ José Pijoan, *Summa Artis*, Espasa, Madrid, 1957, vol. XVI, p. 117.

los monumentos romanos más ruinosos de los que estaban entonces”. En otro lugar se describe a la misma como “Trofeos sin un destino reconocible, templos dedicados a no se sabe qué dioses, pórticos abandonados, lápidas sepulcrales anónimas y mausoleos medio enterrados materializan la presión del tiempo”.²¹ Una obra de Herman Posthumus, el “Paisaje con Ruinas Romanas”, contemporáneo del anterior, recogía el lamento –no sólo la actividad notarial que daba cuenta de la ciudad y sus monumentos– en torno a la pérdida de la antigua Roma:

“TEMPVS EDAX RERUM / TVQUE INVIDIOSA VETUSTAS / OMNIA DESTRUITIS”

Reproducía así el motivo clásico de la literatura, tal como aparecía, literalmente, en las *Metamorfosis* de Ovidio: “Tú, Tiempo devorador de las cosas, y tú, envidiosa vejez, todo lo destruí”.

Era un tanto sorprendente: la recepción de las obras de la Antigüedad, de un pasado al que en algún modo se suponía en un preciso momento de equilibrio, distante de los avatares de Fortuna, se efectuaba teñido de las marcas de la caducidad –entre las ruinas de Roma.

La ruina suponía la presencia de lo ausente –de un tiempo de la huella, que escapaba de la inmediatez del presente. Y, en la ciudad, de una urbe otra, percibida como fragmento, insuficiencia, pérdida.

Sería sólo en el siglo XVIII comenzara a elaborarse una suerte de estética definida de la ruina –coincidiendo con las excavaciones de la colina del Palatino, Pompeya o Herculano– cuya nostalgia sería cara a la estética del romanticismo, más tarde. Pero esto sería más tarde. La presencia de una marca de lo otro –de la caducidad, del paso del tiempo– pertenecería a una lectura del romanticismo en la que de alguna forma todas las cosas manifestaban su reverso –y el anhelo de una totalidad perdida, en algún momento indeterminado.

“Todo hombre guarda una secreta fascinación por las ruinas” –escribe el romántico Chateaubriand en su *Genio del Cristianismo*.

²¹ Sabine Forero-Mendoza, “La decadencia del paganismo”, en *El esplendor de la ruina*, op. cit., p. 27.

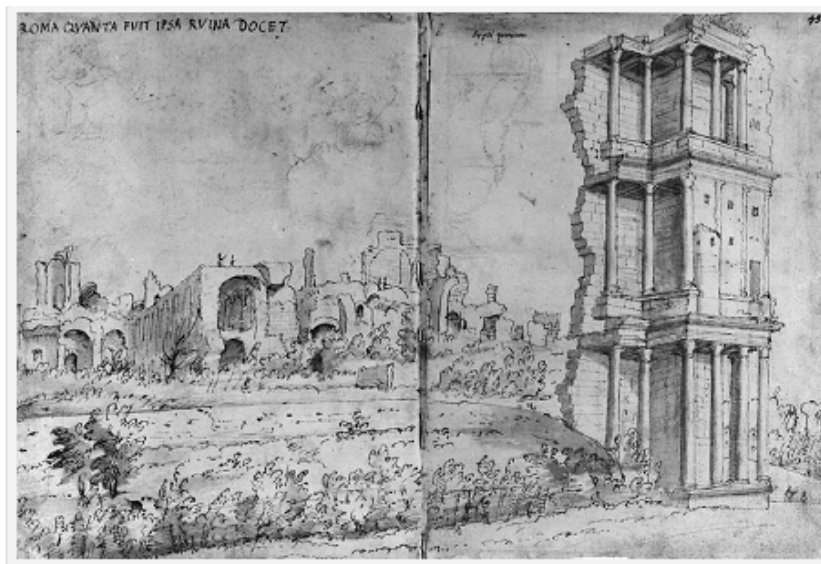


Foto 4.- Grabado de las ruinas de Roma con el lema
Roma, quanta fuit ipse ruina docet.

En la Plaza de Armas de la Habana todavía existe un tradicional, conocido mercado de libros de segunda mano. La plaza está situada en los alrededores de Habana Vieja, el barrio decrepito y ruinoso del centro de la ciudad antigua.

En los puestos del mercado todavía se encuentran numerosos libros, restos de las distintas épocas de una isla con un prolífico mercado editorial de otros tiempos. Lo volúmenes que se acumulan en los abarrotados tenderetes nombran, de algún modo, días, fechas distantes de la historia de Cuba.

Existe, desde luego, y por encima del resto, una abundante producción de la literatura revolucionaria. Las biografías del Che Guevara o los relatos en tono heroico de los sucesos de la Revolución castrista inundan los estantes. Libros de versos sobre Sierra Maestra o innumerables reportajes fotográficos de los jóvenes de la revuelta. Ocupan, igualmente, los tableros unos profusos volúmenes de literatura de editoriales del este de Europa – Moscú, o la Alemania oriental, fundamentalmente– que ofrecen discursos, ensayos, panegíricos del presidente Fidel o las obras de Salvador Allende. Pero también de la historia del PCUS o sobre la colectivización en las empresas de Erich Honecker, por ejemplo.

La literatura nacional había sido generosamente publicada, en su momento, en ediciones de papel barato, cubiertas de cartón y abigarrada letra. Lezama Lima, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, las obras completas de José Martí... Hay una literatura rural, costumbrista, elogio de un país local que desconocemos, igualmente profusa. Son cuentos de la revolución, memorias de los años del bloqueo, costumbres de la provincia de Santiago...

Por debajo de las ediciones más modernas restan todavía las antiguas publicaciones históricas, en volúmenes decimonónicos, sobre historia de Cuba, las guerras coloniales o descripciones de la ciudad de la Habana. Son restos de antiguas bibliotecas eruditas, que, de tarde en tarde, resurgen en la Plaza y se venden difícilmente. La Habana poseía una abundante literatura, la historia de la colonia cubana de igual manera, y los centones del siglo XIX y los manuales de principios del XX siguen saliendo a la luz, con su aire prolijo, polvoriento, interminable.

Es ésta una riqueza literaria, un recurso a la memoria, una referencia a la isla oculta, de pronto, la que se encuentra en la Plaza, en los viejos volúmenes. Como los últimos restos de una ciudad perdida. Que las calles de la Habana nos niegan: arruinadas, decrepitas, con edificios sin función alguna. Excepto la costumbre de los habaneros de esperar en las calles, sentados, a un futuro inexistente.

Un recorrido por la Habana actual es, ciertamente, un itinerario por un escenario en el que los edificios, desconchados, con grietas, apuntalados, muchos de ellos vacíos, ha perdido su utilidad –y se muestran como un decorado mudo y en silencio de alguna catástrofe ignorada. O de un lento e interminable despojo de los mismos.

Un gran mercado vacío ahora; un aserradero que no funciona, unas galerías comerciales clausuradas, la fachada de un cine ya cerrado. Un gran café con tablas en las ventanas; las fachadas ruinosas de las quintas de la antigua burguesía –las ventanas ciegas de un edificio colonial, de barroca decoración, sobre la Avenida O'Reilly... La ciudad, otrora espléndida, se muestra ahora como el decorado oscuro, arruinado, de una obra cuya representación hubiera tenido lugar hace mucho tiempo. Y restan los edificios, las mansiones, los jardines, los teatros, las ventanas ciegas: abandonados, mudos, ya sin función alguna.



Foto 5.- La Habana.

La literatura actual sobre la ciudad de la Habana, de alguna manera, siempre hace referencia a una otra parte –a la ciudad oculta, recordada bajo los escombros. Resultaría tentador nombrarla entonces como una literatura de la huella. Pero esta actividad hermenéutica, de desciframiento de los signos distantes, es en cierto modo inevitable en un escenario vacío de por sí. En el que la mirada –y el relato– tienden a recurrir, un tanto desesperadamente, a cualquier indicio que le muestre aquella otra parte. Aquella que la ciudad guarda aún, bajo la forma de sus restos arruinados. O en una memoria difusa, cada vez más vaga, cuyo lugar último es la literatura, precisamente.

Quizá no fuera casual que éste fuera el lugar en el que una María Zambrano, exiliada también en la isla, dictara una temprana conferencia –en la revista *Lyceum*– sobre “Una metáfora de la esperanza: las ruinas”.

“Y así en las ruinas lo que vemos y sentimos es una esperanza aprisionada, que cuando estuvo intacto lo que ahora vemos deshecho quizás no era tan

presente; no había alcanzado con su presencia lo que logra con su ausencia”²².

Una literatura del presente –por decirlo así– se había dado en su momento en las dos grandes novelas de Guillermo Cabrera Infante, homenaje a su ciudad de la Habana. En su “*Tres tristes tigres*” y “*La Habana para un infante difunto*”. Habrá más en su obra –que como todo el mundo sabe, transcurre a partir de un cierto momento, en el exilio de Cuba. En su caso la morosa recreación de una ciudad contemporánea, la que él había vivido, se producía a partir de ese lugar de la intensidad –y la Habana parecía especialmente intensa en los dos relatos– que es la memoria. Los dos son relatos en cierta manera autobiográficos, descripción de los apasionados años de formación del escritor en sus calles. Y en sus cines, y sus alcobas.²³

Pero la Habana, inevitablemente, tiende a favorecer la presencia de “otras voces, otros ámbitos”. Como en el caso de Alejo Carpentier, el gran novelista. En quien, como complemento necesario de una prosa barroca y sensualista, se recreaba, morosamente, el escenario de una Cuba, las Antillas de la época colonial; de un paisaje decadente y abigarrado. Fruto del cual íbamos a leer siempre a las islas como el escenario de la profusión. Del esplendor del barroco y de la inevitable corrupción inmediata. Carpentier, como se sabe, llegó a ser una suerte de escritor oficial de la Revolución en su momento –y alguien, probablemente el propio Cabrera Infante, comentó de la torpeza de los censores cubanos. Porque su gran obra, *El Siglo de las Luces*, era, en el fondo, un libro “fundamentalmente reaccionario” –nostalgia de un régimen, el Antiguo, anterior a la Revolución Francesa. El otro gran autor de la época, Lezama Lima, igualmente recogía un escenario abigarrado y soñoliento, lluvioso y cálido, y profuso y barroco, que era el de la ciudad anterior a la Revolución, la memoria de un paisaje del Caribe.

En la literatura contemporánea sobre La Habana las ruinas de la ciudad surgen, constantemente, como un telón de fondo. Son un signo de la ausencia. Las marcas de una vida que se ha perdido, inexorable, en el vacío de la isla. Y cuyos signos, deteriorados de día en día, aparecen como el último

²² María Zambrano, “Una metáfora de la esperanza: Las ruinas”, *Lyceum* vol. VIII, n° 26, Mayo de 1951, La Habana, pp. 9-12.

²³ Vid. Guillermo Cabrera Infante, *Mea Cuba*, Alfaguara, Madrid, 1999.

recurso a un escenario perdido.²⁴

Las ruinas de la Habana habían aparecido, estetizadas, en el conocido documental *Buenavista Social Club*, el filme de Wim Wenders en torno a la colaboración del guitarrista Ry Cooder con los músicos de la antigua agrupación de Compay Segundo e Ibrahim Ferrer. Todo el mundo pudo contemplar la luminosa estampa del Paseo del Malecón, frente al mar, abatido por las olas del Caribe y las ruinas urbanas, mientras sonaba la excelente música de los viejos músicos caribeños. Las fachadas coloniales, los coches americanos de mediados de siglo, las sesiones de música en la calle, las columnas en el club de baile, las escaleras con estatuas, recreaban un escenario que de alguna forma se iba a identificar con la ciudad contemporánea, y sus marcas visibles.

(En algún otro lugar, y en torno a la película, se relataba que “Para la época de las sesiones en el club Buena Vista, Ibrahim Ferrer vivía en un deteriorado apartamento en La Habana antigua y, como muchos de los ancianos participantes en Buena Vista, vivía semi retirado y lustraba ocasionalmente zapatos por dinero”).

Este escenario luminoso aparece sin embargo como un lugar de la desolación en otras obras recientes, novelas fundamentalmente –pero también en el documental alemán del 2006 “Un arte de hacer ruinas”²⁵. O en la obra fotográfica de un Carlos Garaicoa, entre otros...

“El antiguo hotel Royal Palm en la calle Galiano y el viejo palacio de una familia de abolengo cuyo apellido ya nadie recuerda son construcciones unidas por el mutuo destino de los puntales. Entre un edificio y otro han colocado una enmarañada trama de vigas y horcones que intenta afincarse en cuanto parezca tener alguna esperanza de solidez...”

La cita corresponde a *Los palacios distantes*, la novela de Abilio Estévez.²⁶

²⁴ Jacobo Machover, “Los libros de la Habana en ruinas”, *Revista de libros*, n° 73, diciembre 2016.

²⁵ Florian Borchmeyer / Matthias Henstscher, *Un arte de hacer ruinas*, Documental. 2006.

²⁶ Abilio Estévez, *Los palacios distantes*, Tusquets, Barcelona, 2002. También, *Inventario secreto de La Habana*, Tusquets, Barcelona, 2012.

La Habana en su novela, en otras, va a adquirir el carácter de ciudad fantasmal –habitada por la desolación del presente, y junto a él, el fantasma de un pasado que se va derrumbando junto a los edificios y a la miseria cotidiana. Este tema, este escenario de ruinas va a constituir, entre otros, *el leit motiv* de su narrativa. Pero también el de las novelas de Antonio José Ponte, Fernando García del Río o Leonardo Padura, por citar sólo a unos cuantos.

La Revolución había inaugurado un tiempo nuevo –según el modelo mesiánico de la llegada de un tiempo otro, definitivo, que abolía el pasado.

“1959. Suceso inaugural de una era gloriosa y definitiva de la historia cubana, en la que, por fin, se realiza el proyecto moderno de una nación soberana”, se nos señala en una historia oficial de la Revolución –cuyos lemas van a ser profusamente reproducidos en los muros, las tapias de la isla durante todos estos años.

Frente a su tiempo absoluto, está la literatura, la referencia a la huella, a las ruinas de la Habana.

“Luego vieron la ciudad que emergía de las sombras como otra sombra o como una reliquia”²⁷.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ-TABIO, Emma, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000.

BASHO, *De camino a Oku y otros diarios de viaje*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 2004.

BORCHMEYER Florian y Matthias HENSTSCHER, *Un arte de hacer ruinas*, Documental. 2006.

BOWKER, Gordon, *Through the Dark Labyrinth*, Pimlico, London, 1997.

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Mea Cuba*, Alfaguara, Madrid, 1999.

CHASTEL, André, *El arte italiano*, Akal, Madrid, 1988.

DAVOS Nicole, *Roma quanta fuit o la invención del paisaje de ruinas*, Acantilado, Barcelona, 2017.

DURRELL, Lawrence, (intr. a) E. M. Forster, *Alejandro. Historia y guía*,

²⁷ *Los Palacios distantes*, op. cit., Cit. en Emma Álvarez-Tabio, *Invencción de La Habana*, Barcelona, Casiopea, 2000.

- Seix Barral, Barcelona, 1984.
- DURRELL, Lawrence, *Justine*, Edhasa, Barcelona, 1983.
- ESTÉVEZ, Abilio, *Inventario secreto de La Habana*, Tusquets, Barcelona, 2012.
- ESTÉVEZ, Abilio, *Los palacios distantes*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- FORERO-MENDOZA, Sabine, “La decadencia del paganismo”, en Catálogo de la Exposición *El esplendor de la ruina*.
- GÓMEZ ESPELOSÍN, F. Javier y Antonio PÉREZ LARGACHA, *Egiptomanía*, Alianza, 2003.
- HOLMES, Georges, *Florence, Rome and the Origins of Renaissance*, Oxford Univ. Press, 1986.
- LAGOUIDIS PINCHIN, Jane, *Alejandro: Kavafis, Forster, Durrell*, Almed, Granada, 2004.
- LIDDELL, Robert, *Cavafy: A Critical Biography*, Duckworth, 1974.
- MACHOVER, Jacobo Machover, “Los libros de la Habana en ruinas”, *Revista de libros*, nº 73, diciembre 2016.
- Mc NIVEN, Ian, *Lawrence Durrell. A Biography*, Faber & Faber, London, 1998.
- PIJOAN José, *Summa Artis*, vol. XVI, Espasa, Madrid, 1957.
- STEFANAKIS, Dimitris, *Los días de Alejandría*, Random House, Mondadori, 2013.
- VILLENA, Luis Antonio de, “El piso de Cavafis en Alejandría”, *El País*, Madrid, 29 de diciembre de 2007.
- VVAA, Catálogo de la Exposición *El esplendor de la ruina*, Caixa Catalunya, Barcelona, 2005
- YOURCENAR, Marguerite, *Una vuelta por mi cárcel*, Alfaguara, Madrid, 2002.
- ZAMBRANO, María, “Una metáfora de la esperanza: Las ruinas”, *Lyceum*, vol. VIII, nº 26, mayo de 1951, La Habana, pp. 9-12.