

LA CIUDAD Y LOS HÉROES (AUTOBIOGRÁFICOS)

[Publicado en *Pa(i)sajes urbanos*. Eds. Ariel Camejo Vento y Adriana López-Labourette. Barcelona: Red Ediciones S.L., Linkgua digital, 2015.]

REINIER PÉREZ-HERNÁNDEZ

EDITOR Y ENSAYISTA

A muchos de los que han leído *La isla que se repite* no les ha pasado inadvertida una escena que aparece en las primeras páginas de este imprescindible texto del pensamiento teórico caribeño. Benítez Rojo, su autor, está en un balcón de La Habana, «una hermosísima tarde [...] cuando parecía inminente la atomización del meta-archipiélago bajo los desolados paraguas de la catástrofe nuclear» (Benítez Rojo: 1998, 25). Se vivía entonces la Crisis de Octubre –o Crisis de los Misiles o Crisis del Caribe, como también se le conoce–. Y mientras tanto, dos negras viejas transitaban por la calle, «de “cierta manera”». En ese momento, escribió Benítez Rojo, comprendió que el mundo no estallaría ni que la isla se hundiría en el mar.

Uno se pregunta de pasada cómo Benítez Rojo pudo ver, desde la distancia que lo separaba de las mujeres, «un polvillo dorado y antiguo en sus piernas nudosas», oler «albahaca y hierbabuena en sus vestidos» (25). Pero creo que no se trata de esta interrogante, que igual podría dar mucho de qué hablar, sino de cómo el ensayista acomoda su perspectiva personal dentro de una situación literaria, exactamente en el umbral de un libro que busca entender lo caribeño desde una visión contemporánea y *post*.¹

La escena puede interesar por la forma en que sirve la construcción espacial para identificar significados sociales, culturales y hasta políticos. Ténganse en cuenta las perspectivas que se construyen, por lo demás simbólicas: desde «arriba», ese lugar privilegiado, alguien observa la ciudad y dirige la vista hacia «abajo», hacia la calle; la mirada no enfoca construcciones arquitectónicas, sino otra de las dimensiones de la urbanización: los sujetos que la habitan. En este caso son dos mujeres, cuyos gestos diluyen el clima trágico de una guerra, porque andan como si el mundo no se fuera a acabar, con «una sabiduría simbólica, ritual, en sus *gestos y en su chachareo*» (25, énfasis mío).²

1 Arcadio Díaz Quiñones destaca la importancia de este relato y nos descubre cómo se trata de una prolongación al presente de una escena que tiene lugar en el Santiago de Cuba del siglo XIX, en la que también hay un observador, en este caso un europeo, y «negras santiagueras» en una plaza pública. Esta escena es referida por el propio Benítez Rojo al final del primer capítulo (Díaz: 2007: 11). El ensayo de este crítico puertorriqueño es una rica lectura de *La isla que se repite* y de las implicaciones biográficas de su autor.

2 Desconozco si uno de los realizadores de *PM*, Orlando Jiménez Leal, haya leído el libro de Benítez Rojo, pero me han llamado poderosamente la atención unas reciente declaraciones suyas, en las que expresaba algo similar en estos términos: «Ese pueblo “heroico” en el cual Fidel Castro se basaba para darle ese carácter dramático a la Revolución, realmente era un pueblo rumbero, al que le hubiera gustado que esa Revolución terminara con una comparsa. Ante la consigna oficial de Castro en aquella época, “Patria o Muerte”, una noche le oí decir a una mulata mientras bailaba: “Oye, chico, ¿y por qué no Patria o Lesiones Leves?”». Y agrega además: «Bueno, era un momento de gran tensión política en Cuba, yo trabajaba como camarógrafo y dirigía el departamento filmico de Lunes en Televisión, cuando La Habana se preparaba para recibir a cañonazos la invasión militar a Cuba. Todas las estaciones de televisión estaban en cadena. Entonces, en ese estado de alerta a mí me mandaron a hacer un reportaje sobre cómo se preparaba la ciudad y su gente ante esa invasión tan anunciada. Cargado con mi camarita Bolex, tomé una decisión arriesgada en esa época: filmaría sin luces ni equipos adicionales, para no llamar la atención. ¿Y qué descubrí? Que La Habana rumbeaba. Esa era la manera en que se preparaba para la invasión. Esos milicianos, que en serio pensaban que los invasores desembarcarían por el malecón, y se apostaban en las azoteas de los edificios cercanos con grandes metralletas, eran un guión, un discurso grandilocuente y solemne, que se le imponía a esa pobre gente» (Espinosa, 2014). ¿No habría una especie de obsesión por constatar que esas «personas de piel oscura» marcan la diferencia heroica del ser

El recurso de ofrecer una perspectiva espacial apunta los significados del yo del escritor: lo que se encuentra en lo alto denota angustia, mientras que abajo –esas *negras* felices y contentas– se entrevé lo contrario. Tras la anécdota uno puede preguntarse, incluso, si en esa observación del ensayista no subyace la clásica oposición entre alta y baja cultura. En la base de la lectura queda el significado de cuánto influjo pueden ejercer en un supuesto «centro» –el del hombre blanco que se asoma a la calle, con cámara o sin ella– las reacciones de un «otro» que, aparentemente, no se toma a pecho la «trascendencia» de la historia ni la tensión histórica del momento.

El ensayo crea esa ilusión literaria que a veces lo indefine como género. El yo real se incorpora como personaje, se le trabaja, se le ambienta por medio de estrategias retóricas que influyen no solo en su concepción, sino también en su recepción. Cuando Benítez Rojo se autorrepresenta en ese balcón, entra a funcionar un mecanismo ficcional con el que se permite introducir el hallazgo de una idea. En términos narratológicos, es un personaje, un *héroe* imbricado en elementos narrativos –la escena de las dos mujeres– que ayudan a dibujar mejor los intereses históricos y teóricos del autor.

Pero no se trata de una autobiografía. Benítez Rojo no está escribiendo sus memorias, como sí lo hace Carlos Franqui en *Retrato de familia con Fidel*, en cuya escritura el concepto del espacio será significativo para figurar esa parte de la *bios* que se está narrando. Publicado a principios de los años ochenta, es la primera de las dos memorias del que fuera director del periódico *Revolución*, órgano oficial del Movimiento 26 de Julio y voz de la Revolución Cubana dentro y fuera de la isla en sus primeros cinco años de existencia. En los últimos tres capítulos del libro surge un interesante cruce semántico entre espacio urbano y biografía. El sujeto autobiográfico aparece como un héroe, en el sentido narratológico, dispuesto y organizado desde perspectivas literarias.

Es comienzo de año y tiene lugar una recepción de dirigentes revolucionarios y miembros del gobierno y del partido en la nueva sede del gobierno: el Palacio de la Revolución,³ donde se celebraría otro aniversario del derrocamiento de la dictadura de Fulgencio Batista. Franqui había regresado del extranjero, marcado por su destitución como director de *Revolución*. En conjunto, los tres capítulos reproducen los encuentros (y desencuentros) que Franqui tiene con varias figuras históricas de la Revolución, en especial con el Che y con Raúl Castro.

La escena describe la tensión del sujeto en torno a estos encuentros. Lo revelador de la escritura –por lo demás un desastre estilístico, caótico– es el modo en que se soluciona esta tensión. Los diálogos entre el sujeto autobiográfico y las personas descritas van señalando el conflicto. Primero, Franqui aparece en los salones del Palacio de la Revolución. Ahí sostiene una conversación con el Che. Ambos discuten sus puntos de vista sobre la guerrilla y la lucha

cubano? Ah, la forma en que seguimos «interpretando» nuestra sociedad...

³ Así se renombró el edificio que se levanta detrás del monumento a José Martí y la torre de la hoy conocida Plaza de la Revolución. Concebido en los años cincuenta para albergar el Tribunal Supremo de Justicia y la Fiscalía General de Cuba, en 1965 se convirtió en la sede del gobierno revolucionario (Consejo de Ministros y Consejo de Estado). Ahí también tiene sus oficinas el Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Las dimensiones de esta edificación son monumentales. En forma de herradura, pero más abierta, su fachada está constituida por un juego de catorce columnas cuadradas a las que se llega a través de una larga escalinata de mármol.

clandestina en la ciudad. La conversación termina y Franqui se traslada hacia el despacho de Osvaldo Dorticós, entonces presidente del país. Aquí se cierra más el espacio. Y en lugar de diálogo, lo que tendrá lugar es una tirante discusión con Raúl Castro sobre las diferencias entre el socialismo soviético y el chino, y el papel de la figura de Stalin. La discusión acaba como el portazo de Nora. Franqui sale ofendido y, en lugar de dirigirse hacia su casa, decide andar la ciudad.

El ambiente del palacio, su interior, se dibuja como un típico círculo de intrigas y confabulaciones. La ciudad, en cambio, representa una zona muy diferente. Las descripciones negativizan la ciudad, especie de metonimia de la nación: mercados vacíos, calles oscuras, la avenida del Malecón –zona emblemática de la ciudad– parecía un cementerio con edificios destruidos por la erosión del mar. En resumen, «la ciudad se haitianizaba» (Franqui: 1981, 471).

No obstante, el sujeto autobiográfico encuentra libertad en medio de esa ciudad en ruinas. Al menos *su* libertad. En ella tiene la opción de elegir sus movimientos, de escoger qué camino seguir. En ella puede, además, recibir la camaradería que no existe en ese «Palacio»: «Contestaban mi saludo: “Aquí, con el ladrillo, mielmano [mi hermano], como toos [todos] los días”» (480).

A estas alturas de su (auto)biografía, la suerte de Franqui estaba echada. Sin embargo, el narrador necesita representar la escena de la calle y la ciudad, y su movimiento, para determinar el sentido de la existencia del héroe en esos momentos de duda e incertidumbre: «Me sentía inquieto. Necesitaba caminar [...]. Pensar con los pies es mi forma de caminar. Caminé. Fui al mercado. [...]. Paseaba por el malecón.[...]. Caminaba. Tomaba guaguas. Iba a lugares» (471-472; 476).

La ciudad que el sujeto autobiográfico reconstruye servirá de fondo para este héroe agobiado por las dudas. Ciudad y héroes están destruidos. Es una estrategia de autodefinición y autoconstrucción, por la que se equiparan semánticamente héroe y ciudad, y con la que se intenta recuperar la cercanía de ese mismo héroe con el pueblo –con todas las connotaciones y valores *revolucionarios* que posee la noción de *pueblo*– al reinsertarse en las redes urbanas y populares.

El hecho de alejarse de ese «Palacio de la Revolución» y trasladarse hacia lo abierto de la ciudad, por la que deambula sin cesar (la narración concentra varios días de deambular por las calles), hace que la noción de libertad se amplifique. Con esto, el sujeto autobiográfico marca las distancias entre él y el nuevo poder revolucionario, y apunta a la siguiente disidencia del autor: arriba «el nuevo poder en los palacios y privilegios» (473); abajo el pueblo, «a trabajar y a obedecer» (473). Entonces «volvía otra vez al pueblo. Comenzaba otra vez a ser como ellos. A vivir como ellos» (482). La puesta en escena de este renacimiento personal, o de esta transformación tras su «caída», no solo está dada por el cambio de paisaje urbano sino incluso a través de la imagen de un amanecer, del comienzo de un nuevo día: «Pero ahora, a la luz del sol y de la mañana y la calle, *redescubría* a la gente, las guaguas, casas, el trabajo, las cosas, la ciudad» (472, énfasis mío).

Menos de una década antes de su muerte y un año después de *Retrato de familia con Fidel*, Nicolás Guillén publicó los recuerdos de su vida: *Páginas vueltas*. El autor de *Motivos de son* ofrece otra imagen, naturalmente, de la ciudad habanera. El domingo 9 de julio de 1978

apunta en un pequeña libreta algo que añade luego, en un espacio privilegiado –a toda página, encerrado en un recuadro–, en sus memorias: «Ha llovido toda la prima tarde. Cuando salgo a la calle sorprende la ciudad (o ella me sorprende a mí) limpia, lavada, como si le hubieran pasado esponja y cepillo: paredes, techos, parques». (Guillén, 1982: 112). Esta forma de pintar un espacio central de la ciudad como es el Parque de la Fraternidad y ubicar en su centro la idea de una pulcritud urbana que le ofrece placidez al ciudadano, contrasta sobremanera con lo que el lector observaba en las últimas páginas del libro de Franqui.

Claro que entonces, en el momento de la escritura de *Páginas vueltas*, Guillén disfrutaba de fama y reconocimiento nacional e internacional, y con la Revolución había entrado de lleno en el campo de la oficialidad: no solo era el Poeta Nacional de Cuba, así literalmente, condición que antes de 1959 ostentaba Agustín Acosta –ya en el exilio–, sino que también presidía desde su creación, en 1962, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, algo así como la suma de la intelectualidad insular en una sola organización.

La(s) *memoria(s)* de Guillén tiende(n) a representar el «gran edificio nacional» que es Cuba (80). Lo hace en sus constantes alusiones a la república, los conjuntos sociales y políticos que la conforman; lo hace en sus constantes valoraciones sobre el pasado y el presente históricos de la nación. De hecho, la versión portuguesa, publicada en 1985 en São Paulo, interpreta el libro en ese sentido: se titula, significativamente, *Páginas cubanas: autobiografía de un poeta na revolução*. En esto resulta enfático: historia nacional e historia personal se imbrican y se leen recíprocamente. El sujeto autobiográfico se mueve dentro de esa *construcción discursiva* que es la *nación*: con sus bases, sus pisos, hasta sus habitaciones y objetos.

Estos recuerdos siguen la estructura clásica de narrar los diferentes pasajes de la vida en orden cronológico, empezando en la infancia y acabando en el presente del autor. En esa narración se configuran distintos lugares urbanos dentro y fuera de Cuba, se relatan los numerosos viajes que realizó y la perspectiva desde la que el sujeto autobiográfico reconstruye su experiencia en ciudades como Praga, Buenos Aires, Moscú o Caracas, entre otras. Sin embargo, ahora solo me interesa enfocar el espacio narrado en el que se da la primera transformación del sujeto, el primer *gran viaje del héroe*, por llamarlo así, cuando sale de la ciudad natal y se va a vivir a la gran urbe, a la capital del país.

Es el momento en que al héroe, crecido ya, joven y preparado bachiller, le va quedando pequeño el espacio, como si destino social y composición urbana estuvieran interrelacionados. El héroe tiene necesidad de ese cambio. Tiene que salir, cortar el cordón umbilical que lo ligaba al espacio natal, porque «la vida de la vieja ciudad y de la falsa república, estrecha y sin salida, [...] me hubiera aplastado a mí, de no *zafar el cuerpo a tiempo*» (26, énfasis mío).

El héroe de este relato deberá conquistar La Habana para completar su formación o al menos una de sus fases. Es como un destino ineludible y crucial para crecer y dejar atrás la infancia. Como le dice la abuela al saber que se iba: «Bueno, Nicolasito, mi hijo, que o' hagai un hombre» (27).⁴

Se puede decir que el narrador opone la ciudad provinciana –pacata, tranquila (49)– a la gran ciudad en términos de infancia/adulthood. Al llegar por primera vez a ella, el héroe estará perdido. Así le escribe a un tío suyo, con quien quiso encontrarse: «No he podido vencer las distancias de esta gran ciudad y dejaremos nuestro conocimiento para más adelante» (31).

⁴Quisiera destacar esta expresión, una marca especial de identidad lingüística, pues es Camagüey el único lugar en Cuba donde se vosea, lo que aún hoy se puede escuchar de manera natural si se afinan los oídos.

El cambio de espacio se va incorporando de modo gradual. Primero es descrito Camagüey en términos bucólicos, que alcanza límites conventuales (63). También se representa la trama de las zonas populares (65), donde no faltan los típicos personajes urbanos de barrio: el loco, el borracho, el vagabundo. Ellos vendrán a ser tipos clásicos que están fuera de lugar y cuyas descripciones definen la *centralidad* del héroe en la constelación de los hombres y mujeres que lo rodean.

La raíz urbana de la «provincia», con sus historias pueblerinas, es mucho más definida a partir de la llegada del héroe a ese otro espacio que supera cualquier escala. Es un lugar común, que determina acaso muchas de las razones por las que el héroe se mueve. El viaje es crucial. Primer paso que expresa el *crecimiento de este héroe* al emprender el viaje «infernial», que realiza en la tercera clase «de un tren lleno de gallos, guitarras, vendedores de billetes de lotería, viejos carrasposos y niños con sarampión» (33).

Otro elemento que dispara el significado de este cambio urbano es la referencia a la Universidad, acompañada del bien preciso verbo *llegar*. Con este verbo se sintetiza no solo la llegada definitiva a la gran urbe, sino a uno de sus espacios más simbólicos: la Universidad. En el imaginario social, la Universidad es llamada «casa de altos estudios». Casualmente, en el caso habanero esta institución se encuentra en lo alto de una de las colinas que tiene la ciudad. El héroe *llega* a un espacio crucial de su vida, que alcanza todo un simbolismo biográfico: porque Guillén está «ansioso de cambiar de vida, ordenándola» (67), para estudiar la carrera de Derecho –igual abandona luego esos estudios–. Y al contar su llegada a La Habana en ese tren, la narración marca como destino la Universidad, de la que puede decirse que funciona como metonimia de una cierta idea de ciudad. Es como si hubiera cruzado de modo definitivo el umbral que lo separaba de la infancia.

Para pintar ese «edificio nacional» en el que Guillén se halla, el narrador acude a determinados puntos espaciales que conforman el tejido urbano: por una parte están los bares que el héroe frecuenta, las casas de huéspedes y pensiones donde vive, las fondas o restaurantes baratos donde come, incluso algunas organizaciones formadas en torno a sociedades civiles, en especial la de mulatos y negros, la gente llamada «de color». El héroe entra y sale de estos lugares, los describe y utiliza, los define y valora.

Pero también aparecen algunos símbolos oficiales de la república, es decir, de aquella nación anterior a 1959. El autor no duda en advertir que ya no existen y en ofrecer la equivalencia simbólica del presente en que fueron escritas las memorias: «Un amigo de mi familia representante a la Cámara (hoy diríamos diputado)», «la secretaría de Gobernación (hoy diríamos Ministerio del Interior)», «el edificio en que hallábase instalada esta Secretaría (ya desaparecido)» (68). Los signos ortográficos señalan dos ciudades y los adverbios enfatizan las distancias temporales: el de la narración, entre paréntesis, y el del héroe, que ya no existe.⁵

No sorprende entonces que algunos de estos espacios creen una especie de fisura en el edificio nacional, a través de la cual se desliza el ojo del sujeto que está contando su vida pero donde parece que estuviera re-construyendo otra historia, proyectando no lo «real» sino cambiando la «imagen».

⁵Al comentar algunos de los aspectos topográficos en las memorias de Mansilla, Sylvia Molloy nota la configuración de un mapa fantasmagórico «para una *flânerie* que une la vieja ciudad de su infancia con la nueva ciudad de su escritura» (Molloy: 1996: 242). Guillén realiza similares operaciones estilísticas cuando escribe la ciudad, cuando la recuerda, cruzando nombres antiguos y nuevos, haciendo aclaraciones entre paréntesis.

Hay una manera muy sutil en la *memoria* guilleneana de reconstruir en el presente de la escritura la ciudad del héroe autobiográfico, de tal manera que los tiempos históricos quedan ambiguos. En el contexto de la dictadura de Fulgencio Batista, Guillén es llevado a la policía para ser sometido a un «cordial» interrogatorio. Al finalizar, sostiene una conversación con uno de los agentes, a quien le explica que lo mismo que le han hecho a él se lo hicieron a José Martí las autoridades del «régimen» español. El policía lo escucha sin creerlo y el héroe responde: «De verdad. Vaya por el museo y lo va a ver. Algún día sus nietos verán también esa ficha que hoy me han hecho, en *otro Museo de la Revolución*» (186, énfasis mío).

Para un lector cubano, la referencia es automática. El héroe está introduciendo aquí un objeto urbano y simbólico que se funda tiempo después, mucho después, de los sucesos de la narración. Este objeto representa una de las simbólicas edificaciones de La Habana: el Palacio Presidencial, el cual se convertiría, tras 1959, en la sede de ese «otro Museo de la Revolución» al que el héroe de este relato estaba aludiendo.⁶

Pero del mismo modo que introduce espacios «futuros», puede decirse que el relato biográfico secuestra significaciones en otras zonas urbanas. Ciertos lugares hacen del héroe un sujeto extra-ordinario. La primera vez que es reconocido públicamente como autor sucede en la «muy habanera calle de Colón» (71), en donde escuchó, «desde una casa no precisamente *sancta*» (71, énfasis mío), la voz de una mujer que lo llamaba.

Referido a discreción, más que una calle es el barrio de Colón, una de las dos zonas rojas de La Habana de entonces.⁷ La mujer que se percató de él es una prostituta, y lo llama porque ya sabía que era el autor de unos poemas. Este espacio urbano, y a través de una figura marginal, le servirá al narrador para darle al héroe consistencia de figura pública y social que se liga muy estrechamente con las capas más bajas de la sociedad. La escena sin duda construye a un héroe que comienza a hacerse famoso y a ser reconocido en plena calle y en ambientes populares. Y será un motivo al que el autor recurrirá en otra ocasión, cuando narre

⁶Hay otro momento, a mi juicio muy interesante y logrado, en que el narrador reconstruye, a través de la referencia directa, el espacio de uno de los símbolos institucionales de la ciudad: el Senado. No lo menciona como espacio concreto, sino que lo hace mediante la referencia indirecta a objetos ligados ese lugar. Ocorre cuando relata que mientras pernoctaba en casa de un amigo, usaba como almohada libros que contenían los discursos del Senado y tomaba como manta una bandera cubana, que había pertenecido al Partido de Independientes de Color. La bandera sobre su cuerpo es un detalle más de una memoria que se envuelve sobre sí misma en tono irónico, que identifica hasta qué punto había quedado el recuerdo de una organización política cuyo objetivo fue erradicar el racismo. Hoy día esa imagen que uno se construye de Guillén ¿semidesnudo? nos puede remitir al trabajo directo de dos artistas que han tomado ese «objeto patrio» para resignificar ciertos lugares de culto: el cuerpo del individuo-el cuerpo de la nación. Me refiero a *Homenaje a Joaquín Blez* (1996), la antológica foto de Cirenaica Moreira, pero también a un autorretrato del escritor y fotógrafo Orlando Luis Pardo Lazo. En ambos casos se trata de cuerpos desnudos que son cubiertos por la bandera cubana. Por supuesto, el gesto del héroe guilleneano guarda otra significación. Su bandera relaciona de modo indirecto el traumático suceso de la masacre de los Independientes de Color, cuando en 1912 su programa y estructura completa fueron descabezados por la acción represiva del gobierno, que durante años se mantuvo en silencio, como una mancha en el centro del ideal republicano. Sería interesante rastrear el uso de estos símbolos «patrios» y el efecto que tienen cuando son trabajados con tanta «descarga» simbólica.

⁷El barrio de Colón fue una de las zonas de tolerancia que existieron en la ciudad antes de 1959, cuando se borraron del mapa de la sociedad urbana. (La otra era el barrio de La Victoria, ubicado en otra zona de la ciudad no tan lejos de esta). Se llamaba así por una de las calles que lo atravesaban y que, si se continúa hasta el final, cruza el Paseo del Prado y da justo a lo que fue el Palacio Presidencial. «Eran barrios como otros – escribe Ciro Bianchi Ross–. El prostíbulo alternaba en ellos con el almacén, la oficina, la redacción de una revista, el laboratorio, la fábrica, la casa de familia... Por eso las familias debían poner en las puertas de sus casas, en la ventana que daba a la calle o en cualquier otro lugar visible, el cartelito de “No moleste. Esta es una casa decente”, que evitaba incursiones de visitantes no deseados».

una estancia en México, donde repentinamente alguien lo llamará por su nombre en plena calle al reconocer que se trataba del poeta Guillén.

Otro locus urbano también es destacado en la vida del héroe, pero su significación resulta matizada en la narración. Se trata del puerto, que el narrador califica como el «lugar abierto a todos los vicios» (108). Pero no es una simple mención a esta zona fronteriza, sino de cómo el héroe se relaciona con este espacio y, por tanto, de cómo se dibuja en la vida. Resulta curioso que nunca aparezca él solo en los límites de esta zona.⁸ Para llegar a ella se sirve de la compañía, significativa además, de dos personajes históricos: Langston Hughes y Federico García Lorca. Por la forma en que se narra, son ellos quienes disfrutan y conocen los ambientes bajos de la ciudad. Guillén apenas pasa, guía virgilianamente por esos rumbos de vida alegre.

A través del primero, el sujeto autobiográfico aprovecha para introducirse e identificar también sitios populares de la ciudad habanera: las playas de Marianao, lugar de numerosos cabarets nocturnos, zona de una vida y alegría distintas. Y llama mucho la atención que haga mención a estos espacios, porque justamente ellos fueron centro de discusiones a principios de la Revolución, en especial a partir de la polémica del corto documental *PM*, de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal. De hecho, si uno cruza *PM* con estas páginas del libro, no pocas escenas del filme podrían servir para ilustrar las memorias del héroe guilleneano, que, siempre junto a Hughes, disfrutó del Chori y de sus espectáculos.

En el caso de Lorca hay como una especie de contención. El héroe lo conoce, lo trata en un par de ocasiones. Pero en sus referencias el sentido queda suspendido, como si se abriera un hueco negro que se tragara la historia: «La estancia de Lorca sobrepasó el tiempo que él tenía de compromiso para sus charlas [en La Habana], dedicándose, *no sé si deliberadamente, al conocimiento de la vida nocturna popular habanera, en cuyos medios se sentía como en su casa*» (109, énfasis mío).

Curioso que los espacios marginales a los que el narrador alude en estas memorias toquen solo tangencialmente al héroe, que está descrito como si estuviera fuera de ellos, puesto a distancia o a buen recaudo de esa vida nocturna, de esa ciudad *underground*.

Uno de los textos autobiográficos más difíciles de trabajar en el corpus insular de este género es el de Virgilio Piñera. Sus memorias, al contrario de las de Franqui o Guillén, sufrieron mucho para poder ser leídas (y se sigue sufriendo, diría yo, por el desorden y la dispersión en que se encuentran). Lo primero que apareció publicado, en marzo de 1961, padeció la censura.⁹ Se trata del texto titulado «De mi autobiografía. La vida tal cual», que sacó el suplemento cultural *Lunes* del periódico *Revolución*. Solo cuando la figura y la obra del autor comenzaban a salir del ostracismo al que habían sido condenados durante los años setenta y ochenta, las revistas *Unión* y *Albur* pusieron en mano de los lectores fragmentos

⁸Los recuerdos de Guillén esconden su intimidad. La voz autobiográfica se cuida de manifestar lo privado. Parece manifestarse más un ideal que un individuo. La familia es la de la infancia: papá, mamá, abuelos, tíos... A veces uno se cuestiona si se trata de un ejercicio de introspección, búsqueda del ser, o simplemente de un ejercicio de «pura representación».

⁹A los textos autobiográficos que publicó *Lunes* se les quitaron las escenas eróticas. Quién iba a pensar que eso fuera a suceder, cuando un mes antes el poeta había expresado en el mismo diario que ya estaba en terreno favorable, que la Revolución le había dado carta de naturaleza y que los «años que me quedan de vida no volverán a confrontarme con tales humillaciones» (Piñera: 1961, 3[a]).

autobiográficos suyos. Esto ocurrió a principios de los noventa y en el caso de *Albur* se trató de una versión mecanoscrita con borrones y agregados del autor.¹⁰

En 1960 Piñera escribió un poema en el que recrea eso real que tocó al autor. Titulado «La gran puta», se ambienta en los años finales del treinta y retrata cierta sordidez urbana, cierta crueldad social, en donde homosexualismo, travestismo, violencia y hasta militarismo se entrelazan por entre las calles, los edificios, las casas de empeño, los restaurantes baratos de una ciudad miserable.¹¹ La ciudad que Piñera dibuja en su poema, como si pasara ante sus ojos, era «como un río de sangre: / y como una puta más del barrio de Colón» (Piñera: 2011, 319).¹² Ciudad travestida, complementa o completa con otros significados, desde lo literario, la urbe que su memoria reconstruye.

Si hago referencia a este poema es por los nexos especiales que tiene con sus escritos autobiográficos —en especial cuando se refiere al espacio que el héroe vive en La Habana—, y por los vínculos espaciales con el texto de Guillén. «Francamente», escribe Piñera en sus memorias, «sigo considerando a La Habana como un sepulcro. Un vasto sepulcro dividido a su vez en sepulcros más pequeños» (324).

El esquema autobiográfico de Piñera no difiere de las clásicas autobiografías, cuyo relato se va sucediendo en orden cronológico, con la diferencia —muy significativa además— de que el autobiógrafo no narra lo vivido entre 1959 y 1979, es decir, la friolera cifra de veinte años.¹³ El relato de vida no tiene rupturas ni digresiones. En esto, el narrador de «La vida tal cual», como el de *Páginas vueltas*, cumple con cierto decreto autobiográfico, que se cuele en lo narrativo: la lógica aditiva en que se basa la idea de experiencia, la causalidad que organiza una vida y su sucesión de eventos. En el caso del héroe piñeriano, el camino va del pueblo a la ciudad provinciana y de esta a la gran capital. Pero a diferencia de Guillén, cada espacio urbano por el que el héroe vive se reduce a una especie de negación, todos son medidos con una especial vara destructora.

Al principio «juzga ocioso» decir el año de su nacimiento. El efecto es crítico. Se está burlando de las fechas y de las genealogías cronológicas: el nacer en una fecha que se corresponda con algún suceso relevante, famoso, reconocido, como lo hace, por ejemplo,

¹⁰En una bibliografía elaborada por Teresa Cristófani Barreto y María Victoria Rigueiro Rolán, se lee que *Albur* solo publicó diecinueve páginas de las treinta y dos del texto original que conservaba la familia de Piñera. Dicha bibliografía aparece en un dossier que editaron Pablo Gianera y Daniel Samoilovich y que está «colgado» en el sitio web de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo. Realmente se dificulta mucho la lectura de la «autobiografía» de Piñera. Hasta donde tengo noticias, nadie se ha dedicado a darle cuerpo, a realizar una edición crítica. Tal vez lo primero no sea necesario, pero lo segundo sí. *Unión* no dice de dónde proviene su versión. En la *Órbita* del autor, que recoge el texto autobiográfico, solo se remite a *Unión*. En el texto de *Albur*, que parece inédito, hay escenas que ya se narraron en *Lunes*. Estas escenas, por otra parte, no se incluyen en la selección publicada por Gianera y Samoilovich, quienes aclaran además que lo que publican de la autobiografía de Piñera son fragmentos tomados de *Lunes* y *Unión*. Sin embargo, dicen que dos párrafos se hallaban hasta entonces inéditos, cuando resultan versiones de parte del texto que apareció en 1961. Un verdadero dolor de cabeza filológico.

¹¹El poema permaneció inédito treinta y nueve años. Fue publicado por primera vez en *La Gaceta de Cuba* (núm. 5, sept.-oct. de 1999, pp. 13-14) y presentado por Jesús Jambrina, de quien recomiendo su ensayo «“La gran puta”: pobre, loca y artista» para conocer algunas de las claves biográficas y literarias que se pueden leer en él.

¹²Casi todas las citas de Piñera son tomadas de esta edición. Entre paréntesis indico cuando tienen otra procedencia.

¹³Amigos me han comentado que existe una relación conflictiva entre esa ausencia en el relato del yo de los años revolucionarios y los efectos que pudo haber tenido la censura y la condena hacia la figura y la obra del escritor. Podría ser una lectura interesante la que deja esa ausencia, este silencio significativo en las páginas autobiográficas del autor.

Marcelo Pogolotti en sus memorias, *El barro de las voces*. La ironía con que cuenta la historia del héroe se mantiene a lo largo de su(s) *memoria(s)*. No solo para desacralizarse, y desacralizar así la voz autolegitimadora y autovalorativa de la autobiografía tradicional, sino también para rebajar la importancia o las jerarquías de los espacios urbanos.

La ciudad en la que el héroe nació carece de «significado», aunque en ella concurren sus primeros y tres grandes descubrimientos personales. No es *nada* a nivel espacial. Tampoco lo es desde lo humano. Para el héroe, cada habitante podría haber tenido el mismo nombre, Arturo, lo que haría del lugar una suma de seres uniformes y todos iguales. En cuanto a lo primero, solo existen «nadacasas», «nadaruidos», «nadahistorias», incluso «nadasol» (321) – en la versión de *Lunes de Revolución* aparece además «nadagente» (Piñera: 1961, 44)–. Pero ahí, en esa *nada* que es el espacio urbano y social de sus primeros años, el héroe toma conciencia de las tres condiciones que lo caracterizarán en vida: pobreza, homosexualidad y arte, cuya suma, para el héroe, daba como resultado «la pavorosa nada» (323).

En las sucesivas vivencias urbanas, los espacios en los que se describe el sujeto autobiográfico se extienden –y entienden– como una *provincia total*, indiferenciada: «Vivía, pues, en una ciudad provinciana de una capital provinciana que, a su vez, formaba parte de seis capitales de provincia provincianas con una capital provinciana de un [E]stado perfectamente provinciano» (321).

La Habana, ciudad que para el narrador es igual de provinciana y sepulcral que el pueblo natal, le va a permitir en cambio superar dos pruebas vitales: la sexualidad y el arte. «La Habana me *curaría* del recitador y del masturbador» (326, énfasis mío). No se trataría, dentro de sus límites geográficos, de hacerse hombre, como en el caso de Guillén. En sus espacios, el héroe podría completar el saber o alcanzar la libertad de su ser, comprimida hasta entonces en el infierno grande que son los pueblos. Pero lo más llamativo puede ser el empleo del verbo *curar*, que al convertir a la ciudad de La Habana en curandera o medicina, hace del héroe un enfermo y de sus deseos una patología (social).

Capítulo importantísimo en la construcción heroica, en el caso de Piñera resulta más atractivo y anecdótico que el que hace el héroe de Guillén, y con aspectos más significativos para contrastar el locus urbano con el rural. A diferencia del héroe guilleneano, el de Piñera realiza el viaje en un camión «de bultos postales» para así ahorrar los cuatro pesos que hubiera tenido que desembolsar para hacer el viaje en ómnibus. Nótese el contraste descriptivo: aquí no hay referencia a nada «infernial». El héroe hace el viaje en la cama de un camión, preparado de tal modo que podía ver el paisaje bucólico del campo: «sábanas o colinas, árboles o palmas y los eternos verdores de nuestros campos» (325).

Pero el héroe no viajaba solo y su paisaje no se reducía a la naturaleza. Lo acompañaban «dos hermosos y nobles hombres con los cuales podría poner en práctica» sus sueños eróticos (326). Es decir, en el mismo instante en que comienza el viaje busca la manera de hacer realidad sus deseos sexuales. Lo que llama la atención es la apropiación de la naturaleza, en cuyos predios se sueñan los deseos, pero donde nunca se pueden hacer realidad. Uno se podría preguntar si acaso no se trate de una significación invertida de lo rural como opresión sexual y de lo urbano como libertad sexual.

En el campo, el héroe podría hallar por fin el camino, ayudado por un ambiente purificado. Dice el narrador en relación con la aventura erótica deseada: «Me ayudaría la Naturaleza –frescas brisas, árboles copudos, si es posible, hasta murmurante arroyuelo y el tibio calor del sol entre los ramajes» (326). Esta descripción romántica no escapa a los dejos

irónicos que conocemos de Piñera. Por un lado avanza su imaginación, por el otro irá la realidad: el sueño del héroe de parar en medio del campo y terminar cerca de un arroyuelo se cumplen, lo que no se cumple es justamente el deseado encuentro sexual con los nobles y hermosos compañeros de viaje. Es como si el sexo que él anhela estuviera solo destinado a cumplirse en la gran ciudad, y no en el espacio bucólico del campo, de la naturaleza, o en el espacio provinciano de Camagüey o Cárdenas.

El héroe llega entonces a La Habana. El relato va directamente hasta ese espacio del que ya se comentó en el caso de Guillén: la Universidad. El héroe descubre en su Facultad de Filosofía y Letras a muchachos con quienes establece rápidamente puntos comunes: amantes del arte y de los hombres. Pero hay una lucha en el interior de ese espacio, de esa comunidad *gay*. Tampoco ahí el héroe halla su lugar. Al contrario, se burla de esos dos tipos de homosexuales universitarios *kitsch*, de los que «nunca se podía saber si eran homosexuales porque aspiraban a ser artistas o si aspiraban a serlo porque eran homosexuales» (328). Paradójicamente, es la vida de miseria que lo ha acompañado siempre lo que lo salva de acabar definitivamente en lo que él califica como ridículo ambiente.

Además de este espacio de socialización urbana, el narrador incluye en su relato los lugares en los que habría de vivir. El héroe piñeriano, pobre y carente de recursos, necesita hallar algo barato donde poder pernoctar. Al principio halla cobijo en casa de una tía, pero la estancia no dura mucho.¹⁴ Debe buscar otro lugar, preferiblemente cerca de la Universidad. Como ya he comentado, la Universidad tiene un simbolismo, no solo espacial, sino también semántico. Si bien se ha ido rebajando con la descripción de algunos de los personajes que conforman el espacio universitario, permanece la concepción de cumbre, de centro. Y este contraste sirve justamente para reintegrar al héroe al que parece ser su espacio natural: los bajos fondos de la ciudad.

¿Qué lo salva de quedar en la calle? Una pensión, que el narrador denomina «el infierno salvador» (Piñera: 1990: CLI).¹⁵ Si la Universidad es sinónimo de alta cultura –que el sujeto autobiográfico se encarga muy bien de ironizar–, la casa donde vivirá por unos pocos pesos mensuales será lo contrario. Lo que se halla aquí es una suma de cultura popular, lo opuesto a la «ilustración» que se representa en lo universitario, universitario que, para el sujeto piñeriano, no es más que una «farsa» (CLII).

El héroe entra en la nueva casa que le servirá de albergue. Lo primero que observa, al abrirse la puerta, es «una cara negra abotargada, un pelo negro de estopa [...], una boca negra [...] y, finalmente, una mano negra» (CLII). Como si fuera una guía que conduce el alma extraviada del héroe y lo pone ante «cuatro altares colocados en los cuatro ángulos de la sala», la escena se va desarrollando en sentido envolvente. El héroe se ve a sí mismo ante algo insólito. Consternado, ya no habita el presente, sino tiempos históricos: esos altares chillones y ese culto negro se le aparece como «hacia varios siglos hubieron de aparecérsese los altares barrocos de las iglesias de jesuitas al pueblo acostumbrado a los altares tradicionales». Todo para que, al final, el héroe detectara que en el ambiente flotaba «el polvillo impalpable de lo mágico» (CLI).

¹⁴La escena de Piñera en casa de su tía se cuenta con lujo de detalles en los fragmentos que salieron en *Lunes*. Sin embargo, ni *Unión* ni *Albur* ni *Órbita* ni la selección de Gianera y Samoilovich la recogen.

¹⁵Este «infierno salvador» también forma parte de los relatos autobiográficos que publicó *Lunes*. Yo lo tomo, en cambio, del original, que aparece en *Albur*.

El héroe pasa del *kitsch* universitario al culto popular, de la cultura elevada al folclor, de la supuesta marca «blanca» a la expresión de lo «negro» en la sociedad cubana. La contraposición de estos espacios pone al descubierto no solo pobreza, sino también las contradicciones racistas de la sociedad cubana. En su duda de si aceptar esa casa de huéspedes, el héroe reproduce los discursos racistas de la sociedad: «por nuestra condición de blancos, estábamos más cerca de la majestad, santidad, potestad y blanquedad [...] juntos pero no revueltos... morir al pie del cañón pero mantener los sacrosantos principios» (CLII). Al final el narrador da cuenta de la naturaleza falaz de estas declaraciones. Hay una retrospectiva en la memoria y el héroe recuerda su infancia: «[...] sí, a mi nodriza que era negra, que de ella lactara hasta los seis años, a mi nodriza, que de mis hermanos más pequeños también pusiera sus pezones sobre su boca» (CLII).

Los relatos de vida, pensados como obras novelescas con un narrador que es el «yo» del autor, diseñan el curso vital a través de las dimensiones espaciales y apoyándose en su archivo de recuerdos y vivencias. Volver a construir a nivel textual el espacio vivido, y redactar o inscribir en él ese «yo», implica un trabajo consciente de rescritura de la historia (de la Historia también) y del sujeto que la escribe. Según Lotman, «los modelos históricos y lingüísticos nacionales del espacio se convierten en la base organizadora para la construcción de una “imagen del mundo”» (Lotman: 1988, 272). Construida esa «imagen», se dispone en la escritura como «la historia» del individuo, que a veces se lee como alegoría (de lo) nacional o como espejo deforme.

Como diría Miraux, «*bios* es, precisamente, la trayectoria vital, la continuidad, el recorrido de esa identidad única y singular, la *variación* existencial en torno al tema fundamental que constituye lo *auto*, el yo» (Miraux: 2005, 13-14). Aunque le interesó poco, ya Bajtín había atendido las formas del cronotopo en los géneros biográficos y autobiográficos de la antigüedad clásica y del Medioevo. Para él, sus diferentes variantes «ejercieron enorme influencia tanto en el desarrollo de estas formas en la literatura como sobre el desarrollo de la novela» (Bajtín: 1986, 339).

Sin negar la carga documental y testimonial que se desprenden de las diferentes escrituras del yo –que las hace ubicarse en la sección de «archivos históricos», por mucha o poca (auto)ficción que tengan–, sin obviar la definición clásica con que Lejeune articuló la concepción de las autobiografías –identidad entre personaje-narrador-autor–, resulta sumamente productivo revisar estas formas escriturales tomando como base los modos en que se articula el espacio. Después de todo y lejos de cómo lo quería ver Wilhelm Dilthey (documentos históricos de vida y de ilustración), se pueden tratar de y como actos literarios y, en ese sentido y siguiendo a Elisabeth Bruss, tenerlos en cuenta para un pormenorizado análisis que describa las estrategias literarias de estas especies de «novelas de vida» a la luz del contexto contemporáneo.

A ello le han dedicado, en el caso cubano, sendos trabajos Olga García Yero y Adriana López-Labourdette (es lo que conozco, puede haber más). Con el fin de ligar escritura y género, García Yero analizó «la construcción [...] de espacios literarios relacionados [...] con la propia *identidad*, vinculada con los espacios de la casa y la ciudad [...], y, al mismo tiempo, ligada también a la memoria cultural de la nación» (García Yero: 2010, 19). López-Labourdette, por su parte, revisa, a partir de la *figuración* que propone Paul de Mann como

modo de realización autobiográfica, un análisis de las formas espaciales en tres relatos autobiográficos del exilio cubano: *Antes que anochezca*, *Informe contra mí mismo* y *La Habana para un Infante difunto*, de Reinaldo Arenas, Eliseo Alberto y Guillermo Cabrera Infante, respectivamente.

En ambos estudios el énfasis está en la identidad que esos sujetos (se) construyen en relación con ellos mismo pero también con la nación. García Yero trabaja a partir de la escritura femenina y *Memorias de una cubanita que nació con el siglo*, obra paradigmática de Renée Méndez Capote; López-Labourdette, por su parte, aborda la memoria de un yo que experimenta una ruptura en el camino vital, parafraseando a Bajtín, e instala de modo conflictivo sus relaciones con la nación de origen.

Justamente han sido esos ensayos y el tema de lo espacial unos de los motivos para leer no solo el texto de Franqui, sino también *Páginas vueltas* y «La vida tal cual».¹⁶ En el caso del primero, realizo más bien una lectura aproximativa que me permita valorar la estrategia fundamental de un narrador que pone en estrecha relación el orden espacial y la identidad del héroe. En la lectura del primero es posible encontrar un héroe «nacional»; en la que se haga de los «restos autobiográficos» de Piñera, aparece un héroe tipo «nihilista». Tal vez como expresión otra de sus literaturas, los recuerdos de vida de ambos parecen responder a la imagen que la crítica ha construido en torno a la literatura de estos autores.

La elección para este ensayo de los autores aquí mencionados no ha sido casual. En sentido general responde a mi interés por la autobiografía masculina escrita en la Cuba del siglo XX, especialmente de artistas, poetas, narradores, dramaturgos, ensayistas, en cierto modo una parte de la comunidad intelectual del país.¹⁷ Si bien Franqui no forma parte del gremio artístico-literario, la labor periodística que desarrolló en un medio de prensa hace que pueda incluirse dentro de ese círculo intelectual al que me refiero. Por su parte, Piñera y Guillén tienen en común el oficio poético. Es cierto que son expresiones estéticas absolutamente distintas de la poesía cubana, pero en cuanto a sus vidas, coinciden en no pocos aspectos (aun cuando en otros difieran totalmente).

Observar cómo se hacen en el específico cuadro urbano insular, cómo lo escenifican y qué peso tienen en el diseño escritural de sus vidas, ha sido el objetivo de estas páginas. ¿Dónde encontrar esos detalles sobresalientes para la vida de un héroe que la memoria y la escritura reconstruyen dentro de la trama urbana? ¿Qué zonas espaciales destacan en ese

¹⁶Debo mencionar también un texto de Rafael Rojas «La venganza del paisaje. Diáspora y memoria del intelectual cubano». Rojas se acerca a los modos en que un exilio intelectual construye su memoria y sus paisajes en confrontación directa e indirecta con la política y la ideología de la Revolución.

¹⁷Si existe un significativo corpus de autobiografías masculinas cubanas en el siglo XX. Algunas han sido muy estudiadas. Otras apenas han tenido eco entre la crítica especializada, sea por su relativamente reciente aparición (pienso en *Yo Publio*, de Raúl Martínez), sea porque no han despertado ninguna atención (pienso en *Año bisiesto: Autobiografía informal*, de José Ángel Buesa). No es menos cierto, además, que hay autobiografías o memorias que se prestan más para la polémica, o mejor dicho, para la política. Esas son leídas por quienes desean confrontar lo ideológico. Puede suceder con Arenas o Cabrera Infante, o con Lisandro Otero, por ejemplo, cuyas memorias tienen una edición mexicana con capítulos que no incluye la edición cubana. Por último, queda por verificar si es cierto que la literatura cubana no es profusa en este género, como piensa Rafael Rojas (Rojas: 2001: 61). Molloy advirtió del descuido de este género por parte de lectores y críticos en Hispanoamérica, pero no por parte de los autores. Hay tradición, solo que como críticos nos ha sido difícil leerla. Quizás de ahí venga que la crítica cubana se asombre al comenzar a contar (con) la autobiografía insular, tanto la escrita por mujeres como la escrita por hombres, tanto la publicada en la isla como la publicada en el exilio. Otro asunto para un ensayo serían los grados de subjetividad del yo y del nosotros en obras autobiográficas, hasta qué punto habla la persona o una ideología específica, o qué momentos en la historia de la literatura cubana ha sido más prolífico en la aparición de este tipo de escrituras.

tejido urbano por el que los sujetos memoriosos se reinsertan en un momento determinado de sus vidas, dado que la escritura es posterior a la experiencia y dado que esta –dentro de la «autobiografía tradicional»– pretende rehacer –rescatar– un sujeto desvanecido en el tiempo?

Siguiendo esta lógica, las relaciones espaciales influyen en la reconstrucción de ese camino vital que debe recorrer el héroe de un relato. No por gusto se trata de uno de los tópicos más antiguos en la literatura mundial, donde resultan importantes la transformación del ser, el crecimiento del personaje. En el caso concreto de estos sujetos autobiográficos, la urbe marca los cambios de estado. El traslado, el viaje, resulta primordial. Y por supuesto, el camino ascendente o evolutivo, que novela mucho más lo que ha sido la vida real.

Con Guillén se accede a un enriquecimiento que está dado en el espacio universitario, por ejemplo, pero también a un espacio al que se le recarga con valores históricos. Su ciudad, en este sentido, responde a una historia concreta y nacional. En el viaje del héroe piñeriano el contraste es más sobresaliente, y de hecho hay un lujo en los detalles de este episodio, que resultará crucial para el héroe. Aun cuando el narrador reduzca los espacios urbanos a un todo igualable, no dejan de notarse las diferentes experiencias que el héroe va acumulando en ese movimiento que va de la provincia a la gran capital. Los espacios públicos desempeñan un papel importante en el rediseño de una vida, de un pasado. Y como si de una novela se tratara, sus descripciones están llenas de eventos y acontecimientos que determinarán el futuro del héroe, el repito por última vez, camino vital.

En su última novela histórica, el narrador cubano Leonardo Padura anota que «algunos de los acontecimientos históricos han sido sometidos a las exigencias de *un desarrollo dramático*, en interés de su utilización [...] novelesca» (Padura: 2013, 9, énfasis mío). Por su parte, no hace poco la escritora brasileña Nélide Piñón destacó en una entrevista, a propósito de sus memorias *Libro de horas*, que «[m]is recuerdos se habían convertido en astillas, y tuve que reconstruirlos con la ayuda de la imaginación, que es la hermana de la memoria. Gracias a esa unión, lo real volvió a ser vivido después de unir todos mis pedazos» (Piñón: 2013).

Desarrollo dramático, imaginación, memoria, acontecimientos históricos, lo real deshecho en pedazos y vuelto a construir a través de mecanismos literarios. Si la autobiografía se tiende a leer como un documento histórico, un «informe» público de la vida misma (o de los otros), una «confesión» sonora o escandalosa de la intimidad, es posible también rescatar el «drama novelesco» que la hace interesante a través de la forma en que dispone al héroe en relación con el espacio urbano.

Maguncia, enero de 2013.

Bibliografía

- AZANCOT, NURIA. «Nélide Piñón» [entrevista]. El Cultural.es. Madrid, 11 de octubre de 2013 <http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/33438/Nelida_Pinon>. Consultado: 15 de octubre de 2013.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *Problemas literarios y estéticos*, tr. de Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.
- BENÍTEZ ROJO, ANTONIO. *La isla que se repite. Edición definitiva*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.

- BIANCHI ROSS, CIRO. «Zonas de tolerancia». *Juventud Rebelde*, La Habana, 11 de febrero de 2007 <<http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2007-02-11/zonas-de-tolerancia/>>. Consultado: 10 de septiembre de 2013.
- BRUSS, ELIZABETH. «L'autobiographie considérée comme acte littéraire». 1994. *Poétique* 17.
- DÍAZ QUIÑONES, ARCADIO. «Caribe y exilio en *La isla que se repite* de Antonio Benítez Rojo». *Orbis Tertius*, 2007, XII (13).
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, CARLOS. «El cine como obsesión y diversión» [entrevista a Orlando Jiménez Leal]. *Cubaencuentro.com*, 14 de febrero de 2014 <<http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/el-cine-como-obsesion-y-diversion-316740>>. Consultado: 18 de febrero de 2014.
- FRANQUI, CARLOS. *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- GARCÍA YERO, OLGA. *Espacio literario y escritura femenina*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2010.
- GIANERA, PABLO y DANIEL SAMOILOVICH. «Virgilio Piñera. 1912-1979» <<http://www.fflch.usp.br/sitesint/virgilio/dossier.html>>. Consultado: 6 de septiembre de 2013.
- GUILLÉN, NICOLÁS: *Páginas vueltas. Memorias*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.
- JAMBRINA, JESÚS. «“La gran puta”: pobre, loca y artista». En RITA MOLINERO (ed.). *Virgilio Piñera. La memoria de un cuerpo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- LÓPEZ-LABOURDETTE, ADRIANA. «¿Hoy como ayer? Espacio urbano e identidad en textos autobiográficos del exilio cubano». En CLAUDIA GRONEMANN, PATRICK IMBERT y CORNELIA SIEBER (eds.). *Estrategias autobiográficas en Latinoamérica (siglos XIX-XXI). Géneros – Espacios – Lenguajes*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 2010.
- LOTMAN, IURI. *Estructura del texto artístico*, tr. de Victoriano Imbert. Madrid: Editorial Istmo, 1988.
- MIRAUX, JEAN-PHILIPPE. *La autobiografía. La escrituras del yo*, tr. de Heber Cardoso. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005.
- MOLLOY, SYLVIA. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México D.F.: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PADURA, LEONARDO. *Herejes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- PIÑERA, VIRGILIO. «Autobiografía». En *Albur*, órgano de los estudiantes del Instituto Superior de Arte, Año III, número especial V, 1990.
- _____. «La vida tal cual» [1990]. En *Órbita de Virgilio Pinera*, sel., pról. y notas de David Leyva. La Habana: Ediciones Unión, 2011.
- _____. «Mis 25 años de vida literaria». En *Revolución*, 3 de febrero de 1961[a]. [«Archivo de la Revolución Cubana» de la revista electrónica *La Habana Elegante*. Dicha sección incluye varios dosieres preparados por Duanel Díaz Infante. El tercero de ellos se titula «Piñera, *Revolución*» <http://www.habanaelegante.com/Archivo_Revolucion/Revolucion.html>. Consultado: 7 de octubre de 2013].
- _____. «De mi autobiografía. La vida tal cual». En *Lunes de Revolución*, núm. 100, 27 de marzo de 1961[b]. [Se compone de «Empiezo a vivir», «Una tía aseada», «Armando me recibe», «En casa de Mercedes» y «La “material”»].
- ROJAS, RAFAEL: «La venganza del paisaje. Diáspora y memoria del intelectual cubano». En IVÁN DE LA NUEZ (ed.): *Cuba y el día después. Doce ensayistas cubanos nacidos con la revolución imaginan el futuro*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, S.A., 2001.