

Las significaciones del paisaje y el espacio en El hombre, la hembra y el hambre de Daína Chaviano

VENKO KANEV
Université de Paris III

La lectura crítica de una obra literaria suscita varios problemas. Uno de ellos es la distinción entre paisaje y espacio. La subjetividad de la percepción de estos dos elementos es mayor que en otros casos. Si se trata de un paisaje o espacio «puro» el lector vacila menos, pero es difícil trazar la frontera en las formas intermedias. Se podría acotar también que en cierta medida la distinción resulta falsa por cuanto el paisaje y el espacio en la literatura son productos ficcionales creados por el narrador, es decir, revelan la misma actitud frente a la realidad: representarla y recrearla.

Ciertas características evidentes como la descripción objetiva o subjetiva, la relación directa del paisaje y el espacio con los personajes, su carácter realista o imaginativo, la aprehensión y reacción diferentes frente al mismo paisaje o espacio, sus funciones dentro de la obra, los sentidos que se le atribuyen, la percepción por los cinco sentidos —con predominio de la vista—, su carácter temporal como parte de los recuerdos, del presente inmediato o del futuro, etc., son comunes de ambos elementos. La distinción podría comenzar con un rasgo esencial, o sea que el paisaje supone una visión de conjunto, es renuente a los límites precisos, implica más bien lo infinito. Puede estar poblado de objetos, pero el objeto en sí no puede constituir un paisaje, igual que un espacio cerrado. El paisaje contiene el sueño o el ensueño y la imaginación y su función es traspasar los límites. Si el espacio los adopta se transforma en paisaje.

El paisaje y el espacio en la novela *El hombre, la hembra y el hambre*¹ de la escritora cubana Daína Chaviano merecen un estudio aparte por su impor-

¹ Chaviano, Daína, *El hombre, la hembra y el hambre*, Ed. Planeta, Barcelona, 1998, premio Azorín. Ver acerca de esta novela mi ensayo «El pasado y el futuro: transgresión del

tancia y por ser portadores de muchas significaciones. La paráfrasis de las palabras de Colón explica que la novela está dedicada a «esta tierra: la más mágica, la más hermosa que ojos humanos vieran» (pág. 282), a «esta isla adorable y maldita» (pág. 77). Adorable por su paisaje natural y humano, maldita por su paisaje político y económico: la belleza del paisaje natural y urbano del pasado versus la fealdad del presente. El paisaje es la expresión de amor por la tierra natal:

Por fin llegó la hora mágica del trópico en que la luz adquiere una tonalidad de fuego para alternarse con las sombras azules; es el instante otoñal de la isla que se repite cada tarde, siempre que no haya ciclón o temporal. (pág. 71).

La protagonista es La Habana que se construye con paisajes y espacios sin olvidar al hombre.

En varios pasajes de la novela se perfila el espacio que no admite la calificación de paisaje según la convención establecida por la tradición literaria. Con frecuencia se trazan itinerarios precisos de la ciudad o se describen cuartos, casas, hoteles, monumentos, plazas, la bahía, La Habana comparada a Beirut por las ruinas, etc. (págs. 44-47), es decir, espacios que se conciben como tales por su carácter delimitado, por la imposibilidad de desplazar sus fronteras materiales o imaginarias.

Daína Chaviano no sale de la ciudad, prefiere los espacios y paisajes urbanos que integran la naturaleza y son portadores de un sentido social, político, filosófico, utópico. Cumplen además la función de ilustrar la historia de La Habana, dividida en tres periodos principales: el precolombino, la conquista y la colonia y el presente (refiriéndose en particular al «periodo especial» en Cuba). Se presentan también acontecimientos históricos precisos como la toma de La Habana por los ingleses en 1762 (págs. 247-9). El paisaje y el espacio no son secundarios con respecto a los eventos, a base a ellos se estructura temporalmente la novela.

Los paisajes *precolombinos* (los espacios son más escasos) comportan un sentido utópico de la vida feliz en oposición a la presente:

presente en la novela *El hombre, la hembra y el hambre* de la escritora cubana Daína Chaviano», VI Colloque International, Almoreal, «Discursos transgresivos en Europa y América Latina», 27-28 novembre 1998, Université d'Angers, Angers (actas).

Ay, Dios, a un paraíso como el de mi visión, todo cubierto de selvas y manantiales, con sus lagunas salpicadas por flamencos rosados, con el aire repleto de tocororos rojoblancoazules, como banderas cubanas revolotendo sobre el bosque inmenso que fue mi isla. (pág. 229).

Escenas vertiginosas pasaron sobre el cristal del agua. Vio jorgorios en un claro del bosque, fiestas donde hombres y mujeres dancaban al son de improvisados tambores, pero no como los que ella conocía, sino contruidos con troncos de árboles quemados; y también asistió a la inconfundible ceremonia de una boda (...) y luego vio... (pág. 224).

La vida idílica acaba con la llegada de los españoles y las masacres perpetradas. Estas escenas de por sí mismas no representan un paisaje, pero se incrustan, pierden su valor individual y se funden en él. A nivel connotativo significan la evasión del presente.

Los paisajes y espacios *coloniales* concebidos como idílicos o utópicos implican el objetivo de restaurar la verdad que la historia oficial supuestamente disimula. El pasado colonial representa un tema importante de la novela. Se reconstruye la ciudad de La Habana con sus calles y edificios. El sentido de la reconstrucción está en el deseo de abarcar la historia cubana en su totalidad y situar el presente de la revolución dentro de la evolución de la isla con el propósito expreso de negar los postulados del discurso «oficial». Los viajes al pasado en sentido inverso, retrocediendo en el tiempo, crean la transformación de los edificios a la manera de A. Carpentier en *Viaje a la semilla*:

Por doquier, los jazmines refrescaban la atmósfera. En los arcos que debieron estar cubiertos de toscos tablones, ahora centelleaban los vitrales con su profusión de frutas. Las barandas habían perdido sus remiendos de hierro para recuperar sus torneados balaustres de madera. (pág. 270).

La protesta se dirige contra el presente cubano, pero a la larga contra la civilización occidental:

Claudia vio el hervidero de quitrines, paseantes carretillas, vendedores ambulantes, calesas... El bullicio no tenía nada que envi-

diarle al de las calles de su propia Habana llena de bicicletas, peatones y vehículos motorizados que ensuciaban el ambiente con sus escapes tóxicos. Pero aquel de la colonia era un aire fresco que olía a mamoncillos y a plátanos, a cebollines y a culantro, a mangos y a piñas, pregonados por los verduleros desde sus carretones. (Ver págs. 271-7).

La finalidad crítica con respecto al presente se vislumbra en la manera utópica de ver el pasado de La Habana que:

...despertaba a cada momento para mostrarle imágenes insólitas: la magnificencia de las mansiones, la belleza virgen y primigenia de su ciudad, la esperanzada vida de sus pobladores, el enjambre de negros y mulatos libertos, incluso de esclavos, que estudiaban artes manuales... Era un milagro. Saber que existió una Habana así le producía un tibio alborozo en el pecho, como si aún fuera posible soñar con el futuro (pág. 206).

Sin embargo, en la búsqueda de verdades al parecer disimuladas por la historia oficial se llega a veces a reflexiones poco fundadas de los personajes².

² Desde luego la ficción tiene derecho a imaginar un pasado o un futuro, pero en este caso la intención explícita es reconstruir «la verdad histórica» sobre el pasado de La Habana «una ciudad cuya historia (...) le había sido escamoteada» (pág. 277). En consecuencia habría que leer críticamente el diálogo en las páginas 189-190: «En el taller había mulatos libres (...) y también esclavos que aprendían un oficio. —Claudia, por Dios. ¡Esclavos con un oficio! No hables sandeces. (...) —¿Esclavos con dinero? Pero m'hijita ¿en qué escuela tú estudiaste? — Eso es lo que me preocupa, Nubia. Lo que vi es distinto a todo lo que nos han enseñado. ¿Sabías que los esclavos aprendices recibían un salario, y que ellos le entregaban una parte al amo y se guardaban el resto para comprar su libertad?». Una revista somera de la historiografía cubana muestra que no se desoculta una realidad. En su *Historia económica de Cuba, Editora Universitaria*, La Habana, 1965, dedicada a los estudiantes, el historiador cubano Julio Le Riverend dice lo siguiente: «Pero, claro está, había esclavos dedicados a otros trabajos. Los había, en número apreciable, en las ciudades, incorporados a las industrias artesanales, en la construcción de edificios y fortificaciones, en la carga y descarga de los barcos, en el servicio doméstico. Muchos de ellos vivían en casa aparte de sus amos y obtenían ganancias propias que les permitían liberarse o pagar el precio de su manumisión» (pág. 88). Y más adelante: «Cierto es que algunos artesanos poseían esclavos africanos y que éstos aprendieron los oficios pero, por lo general es de suponerse que ésta no fue una situación frecuente» (pág. 90). Las mismas reflexiones se encuentran en *Historia de Cuba, Editora Universitaria*, La Habana,

Los paisajes y los espacios *contemporáneos* que pintan el abandono y la falta de mantenimiento de la ciudad conllevan la crítica de la situación política y socioeconómica en Cuba. Resalta por su ausencia la época de la «seudorepública» o la anterior a la revolución porque no puede ser fuente de utopía, ni de un paradigma en oposición a la revolucionaria. Está de hecho ausente el paisaje del futuro, el utópico se refiere al pasado cubano y al presente de otros países. El presente es predominante, pero en relación estrecha con el pasado. Aun el paisaje imaginario de la Era neolítica confluye hacia el presente:

El aire era límpido y olía a bosque húmedo, a yerbas y frutos primigenios, engordados con el propio vaho de la tierra que aún no sufría por la química de los apestosos fertilizantes. Nada de olor a petróleo flotando en la bahía, ni la basura putrefacta porque hace una semana que no pasa el camión de la recogida, ni a nidos de ratones que pululan en la ciudad, ni a grasa quemada de autos y guaguas que van manchando las calles... No, aquel otro era el olor de la pureza, de la vida en estado salvaje y prístino, clara como las aguas de los manantiales que brotaban por primera vez sobre el planeta, al alejarse la Edad de los Hielos y aproximarse —oh, la desdicha— la era de la civilización y el progreso (págs. 52-3).

El doble sentido del paisaje es: político, para mostrar la suciedad de la ciudad derruida, y ecológico, contra la civilización moderna.

La crítica del presente envuelve todo:

La tormenta duró más de lo imaginado. Llovió casi sin parar durante tres días y tres noches; una especie de diluvio en miniatura que inundó la ciudad, sobre todo las zonas bajas del Vedado. Los

1964, de Oscar Pino Santos quien dice: «Una parte de los esclavos, por vía de prestaciones excepcionales de servicios y pagos, podía obtener la libertad (negros horros)». (pág. 51), o en la *Historia de Cuba*, serie Pueblo y Educación, Ed. Instituto del Libro, La Habana, 1968: «El trabajo esclavo en los grandes latifundios ganaderos no podía ser muy riguroso. No hay que matar a un hombre que sólo tiene que vigilar y cuidar el ganado, para que trabaje.» Y añade: «Otra característica de las relaciones esclavistas de producción en la factoría es la relativa facilidad con que se les concedía la libertad a los esclavos. Como la limitada producción mercantil requería pocos brazos, los esclavistas no se podían dar el lujo de tener grandes dotaciones de esclavos» (pág. 35).

periódicos y los noticieros, con su acostumbrada asepsia, informaron de la situación, aunque sin hacer énfasis en los detalles más dolorosos. Por ejemplo, que mucha gente perdió lo poco que tenía... (págs. 217-8).

Esta crítica del presente (que para la autora es un exorcismo de su pasado) resulta, sin embargo, unidimensional por cuanto no indaga las razones, ni los factores históricos y regionales, etc., lo que produce la ruptura un tanto maniqueísta entre pasado y presente.

El hombre y su ciudad, el viento y el calor, etc. están en una confabulación armoniosa en el paisaje *urbano* de La Habana:

La brisa se colaba por el callejón que unía la plaza con la Avenida del Puerto, provocando una corriente de aire fresco que aliviaba a los paseantes del vapor que escapaba de los adoquines, en una de esas felices combinaciones derivadas del constante contubernio entre los hombres y la naturaleza de la isla. Porque todas las calles de La Habana parecen apuntar siempre hacia el mar; y gracias a ese misterio sibilino, el viento no deja de batir nunca en el corazón de la capital (pág. 19).

La escritora elabora literariamente una característica varias veces señalada del urbanismo de La Habana.

Los habitantes de la ciudad se convierten también en paisaje *humano* en la descripción de los transeúntes de las calles habaneras:

Caminaron hasta Reina entre nubes de niños que jugaban semidesnudos y viejos que deambulaban con sus rotros de zombies y sus bolsas vacías en las manos (pág. 116),

o en:

Venía en dirección contraria, como un transeúnte más en medio de aquel hormiguero que sólo cesaba durante las horas más oscuras de la noche para reanudarse apenas amanecía. A las ocho de la mañana, las calles ya bullían de actividad. Entre los que se dedicaban a hacer colas y los caminaban por doquier o abarrotaban las paradas, se iba conformando la estampa habitual de la ciudad (pág. 126).

Estas estampas forman parte del paisaje cuando se insertan en el conjunto, tomadas por separado configuran espacios como la descripción de una cola (pág. 136) o de una vidriera vacía (pág. 139). Se ha de señalar que el color de los seres humanos carece de importancia. La raza adquiere sólo un significado simbólico: Muba, la esclava; el Indio, la víctima, lo que refleja un fenómeno nuevo de la sociedad cubana.

El hombre siempre presente establece su relación con el contorno por la *vía sensorial*:

el desfile de mulatas que llenaban la noche habanera de deseos (pág. 244).

La relación sensual envuelve los sentidos:

Ahora avanza por la avenida, disfrutando de la brisa que acaricia sus muslos y atraviesa la seda de su ropa interior. El aire del trópico es un incubo que persigue las hembras del Caribe, y a ella le gusta ese acoso silencioso. Mueve sus caderas y se moja de placer, excitada por el soplo impertinente de los alisios (pág. 11).

Pero al lector se le reserva la sorpresa de que esta imagen representa una realidad social: en la escasez actual tener ropa interior de seda es un lujo.

A través del uso maestro de los *sentidos* la autora crea varias imágenes sinestésicas:

Un cambio en la dirección del aire (tacto), un súbito olor a tierra mojada (olfato), le indicó la cercanía de lluvia matutina. El ruido de las gotas contra las persianas de madera anunció que la tormenta llegaba... (oído) (pág. 245).

El paisaje en la convención literaria supone un panorama con la luz del amanecer, del día, del oscurecer o de la luna. Daína crea un paisaje nocturno en la oscuridad casi total por medio del tacto y el oído: el chapoteo de los pies en el fango, el chasquido de una marcha, los ecos de unos pasos, el roce de sus dedos con el muro húmedo, etc. (pág. 165).

Las descripciones revelan la *subjetividad* o la *objetividad* de la contemplación. Es una característica que contribuye, pero que no basta para distinguir ambos elementos. El espacio suele concebirse como más objetivo y el lector reclama su «materialidad», pero nada impide que sea subjetivo y que

emane de él un ambiente subjetivo por definición. Es de señalar que la subjetividad contiene la necesidad de transmitir con exactitud la mirada subjetiva del personaje. Así cada color es específico:

Aquel carnaval de artesanías siempre terminaba por marearla: los trajes de algodón y lienzo teñidos de amarillo pollito, de verde campo-de-tabaco, de violeta amanecer-en-las-montañas, de rojo sangre, de negro noche-turbia-del-trópico, de naranja sol-moribundo-en-el-Malecón; las tallas de madera amulatadas, que remedaban las amplias caderas y los talles delicados de las criollas... (pág. 67).

Varios significantes crean un significado nuevo, un procedimiento ampliamente utilizado por A. Carpentier y la literatura contemporánea en busca de la precisión de la manera subjetiva de ver el objeto.

En los paisajes imaginarios de La Habana que pretenden ser objetivos se mezclan sin cesar sentimientos que hacen desaparecer la objetividad pretendida. El paisaje necesita ser global, lo que abarca la mirada humana. Un fragmento de la ciudad se concibe más bien como espacio, pero al prolongarse en la imaginación o los sentimientos se convierte en paisaje. A pesar de la oscuridad se esboza el paisaje por «el muro (que) se extendía interminable», por la «mole gigantesca que parecía no tener fin» (pág. 165), por la emotividad: «De la sorpresa pasó a la sospecha; y de la sospecha, al terror» (pág. 167) que anulan la «objetividad» del espacio.

Los viajes al pasado sirven para describir con una supuesta exactitud los edificios, las calles, etc. que se perfilan como espacios. Pero al pasar de un elemento a otro se forma una cadena sin fronteras y el lector comienza a concebir como un paisaje lo que fue un simple contorno espacial. Los espacios yuxtapuestos de diferentes épocas forman un todo:

Reconoció la Plaza de la Catedral, que en ese instante no era plaza ni ostentaba catedral alguna: sólo las paredes a medio alzar de la iglesia de los jesuitas, que jamás llegaría a serlo porque éstos serían expulsados del territorio español antes de que la obra concluyera. Pero ya Claudia podía entrever, con su mirada futura, la armazón de lo que luego sería la Parroquial Mayor y más tarde, la Catedral... aunque para eso faltaba bastante. Ahora el terreno era sólo la Plaza de la Ciénaga... (pág. 187).

Los fragmentos de espacio dispersos a lo largo de la narración forman un gran fresco que el lector intelectualiza como el paisaje de La Habana. En la

novela se detecta el paso constante de paisaje a espacio y viceversa. La posibilidad de transformación en función de la percepción subjetiva se revela incluso a través de la música:

los tambores, al copular con los cantos virginales, provocaban una distorsión espacial y temporal, una alteración de las leyes físicas... (pág. 181).

Cuando las visiones se transfieren al pasado europeo la transición se opera con más facilidad. La monja que ha soñado con «una localidad llena de prados verdes y casas de juguete» exclama: «Un paisaje de maravilla» (pág. 203) lo que no sucede al referirse a La Habana. Interviene otro factor en la distinción. El paisaje contiene lo *exótico*. Lo lejano y lo desconocido admiten con mayor facilidad la denominación de paisaje, así como lo idealizado frente a lo concreto y real, según explica la propia autora, porque se «mira a través del espíritu y no con los ojos» (pág. 204). Sin embargo, esto no implica que toda subjetividad condicione la transición del espacio al paisaje. El espacio interpretado desde un punto de vista mágico no renuncia a su condición:

Aunque los muros de la restaurada mansión ya presentaban manchas provocadas por la acción del salitre, el aspecto de la casona seguía siendo impresionante. Subieron la oscura escalera, cuyos escalones producían un acogedor eco de vetustez. Arturo hizo notar que, a diferencia de las construcciones antiguas en otras latitudes, los ruidos de los palacetes habaneros poseían una extraña cualidad que difuminaba las presencias hostiles del pasado (pág. 145).

La autora construye a menudo los espacios y los paisajes en contraste con fines denunciadores determinados:

La penumbra del zaguán se le antojo más lóbrega que un claustro. En un convento, al menos, los jardines estaban cuidados y la limpieza reinaba en cada habitación; hasta el aire parecía más transparente. Pero en la sordidez de aquel solar la suciedad trepaba por las paredes sin que nadie se inmutara, las cucarachas eran dueñas y señoras, y el tufo que emanaba de los latones de basura colocados a la entrada penetraba hasta el patio lleno de tendederas de ropa, mientras niños y perros correteaban entre las sábanas puestas a secar (pág. 171).

Este pasaje revela una de las características del espacio: su carácter *cerrado*. Si aparece el horizonte, la salida esbozada hacia el mar, se inicia la transición no acabada en:

La llevó a la sala. Muros descascarados por la humedad; muebles prehistóricos; murales de azulejos al estilo colonial con diseños moriscos que cubrían las paredes desde el suelo hasta casi metro y medio de altura; ventanales enormes por donde penetraba la brisa del mar... (pág. 292).

Limpio o sucio el espacio cerrado no evoca un paisaje. Sin embargo el contraste entre el pasado idealizado y el presente denigrado produce con frecuencia la diferenciación entre paisaje y espacio. La noción de paisaje prefiere la hermosura (aunque no excluye la fealdad de los paisajes dosolados, etc.), la admiración y, sobre todo, la síntesis que funde los objetos individualizados. Al describir el parque Almendares del pasado la autora comienza intuitivamente la descripción con «Día espléndido. Ideal...», o sea, con la belleza como elemento formador de la concepción literaria tradicional del paisaje. La destrucción del presente a continuación deja de ser un paisaje para la autora.

El *jardín*, el parque, representan el esfuerzo humano por crear el paisaje, así como la pintura o las «instalaciones» en el arte moderno. Se habla de pintores y jardineros paisajistas. Sin embargo, al referirse al objeto en sí se habla de cuadro y de jardín, la palabra paisaje no encaja o sería una metáfora, es decir, no cambian su condición de objetos del espacio. Aparentemente la razón de esta doble recepción del jardín y el cuadro se debe al hecho de que ambos como objetos construidos tienen límites precisos: la cerca y el marco y es ahí donde comienza o termina el espacio o el paisaje.

Aunque no tenga una importancia capital en la obra literaria el espacio está siempre presente. Los personajes y los eventos suelen tener una referencia espacial, una relación con el espacio distante o cercana. El espacio sin valor descriptivo, sin una intención autorial evidente, carente de la posibilidad de atribuirle un sentido o erigirlo en símbolo, y cuya funcionalidad se acerca al grado cero de la escritura constituye un marco necesario:

Desanduvo sus pasos rumbo a Reina. Tomaría cualquier ruta que pasara por allí. Se subió a la primera, sabiendo de antemano que terminaba su recorrido frente a las rejas circulares que protegían el

Arbol de la Fraternidad. De ahí tendría que enfilarse por Obispo, en dirección de la Avenida del Puerto. En total sería poco más de una decena de cuadras, pero llegaría más rápido a pie que si se ponía a esperar otra guagua (pág. 66).

De esta cita se infiere otra característica distintiva: el personaje actúa dentro del espacio, mientras que adopta una actitud contemplativa frente al paisaje. Surge de inmediato la pregunta si pasajes como el citado son realmente una descripción del espacio. Algunos autores la llaman «descripción de situaciones, forma intermedia entre la descripción y el relato»³. El espacio de la cita reviste poco interés para el autor y para el lector. A continuación este espacio pierde sus límites precisos y se transforma en paisaje con su ambiente:

La multitud fluía por aquella vía peatonal como si jamás hubiese hecho otra cosa desde el principio de los tiempos. El sudor corría por las pieles, pero el griterío, los piropos soeces, las risas y las conversaciones de un balcón a otro llenaban el aire de un ambiente que hubiera podido confundirse con el de una extraña fiesta celebrada por gente famélica y alocada.

Termina la descripción con la actitud del personaje que pasa de la acción a la contemplación, índice de la presencia del paisaje:

Claudia al extasiarse en la contemplación... (pág. 67).

Daína Chaviano tiene el poder de aprehender el contorno con una fina sensibilidad que condiciona frecuentemente el paso imperceptible de un elemento a otro.

Las dos citas revelan que el espacio puede ser totalmente neutro, mientras que el paisaje implica la emotividad. Desde luego, el espacio puede ser matizado por los sentimientos que inspira como el paisaje, por ejemplo, la casa donde vive Rubén tiene un «pasillito tenebroso», una «escalera de aspecto ruinoso», etc. (pág. 73) que adquieren un sentido político porque se oponen

³ Ver al respecto el ensayo «La épica» de Michail Glówinski, Aleksandra Okopien-Slawinska y Janusz Slawinski, in *Textos y contextos*, Ed. *Arte y Literatura*, La Habana, 1986, págs. 359-398.

al discurso oficial como el «prehistórico despertador» (pág. 97) que designa el atraso⁴.

Muy sensible a la relación sensitiva del hombre con su contorno en todo momento, que conlleva a veces el erotismo de su literatura, Daína Chaviano introduce el paisaje con una sola frase: «La sirena de un barco aulló como una bestia en la noche del puerto...» en medio de un bello acto de amor (pág. 78). Del cuarto de un bebé se sale a la inmensidad del paisaje con:

Un trueno lejano se abatió sobre la ciudad. Se produjo un cambio imperceptible del viento y la luz del solar disminuyó (pág. 97).

Tanto del paisaje como del espacio se desprenden *ambientes* a base de la emotividad:

Trató de descubrir, a la escasa luz de los faroles de gas, algún rasgo de sigilo o cautela; y no lo logró. Eso la dejó más pasmada aún. En aquella marea de ademanes desfachados no descubrió irritación, angustia o miedo; los tres sentimientos que más abundaban en La Habana que ella conocía. Era evidente que el ánimo de la colonia era otro (pág. 184).

Es evidente a la vez el sentido político que se inculca en «ánimo» aunque la argumentación se dirige en realidad y con más razón a toda gran ciudad de la civilización occidental.

No podríamos cerrar este panorama de los paisajes de la novela sin referirnos al *mar*. Era corriente el dicho en Cuba de que el cubano vivía de espaldas al mar. La novela por excelencia en la literatura cubana que se refiere al mar es «Contrabando» de Enrique Serpa. Ya el título indica que no es el mar del placer, sino del trabajo agotador. Habría que acotar de inmediato que a D. Chaviano no le interesan casi los paisajes marinos. Se observa también la particularidad de que el mar y la avenida costera, el Malecón, forman un todo inseparable. El Malecón comienza a tener una existencia mítica en la literatura cubana (recuérdense los paseos de los personajes de C. Infante por el Malecón que también ignoran el mar). Las referencias al mar adquieren un sentido político y utópico. El paisaje de los versos de José Martí «hay sol

⁴ Acerca del sentido filosófico del espacio conviene referirse a la obra *Poétique de l'espace* de Gaston Bachelard, Ed. *Presses Universitaires de France*, Paris, 1957.

bueno y mar de espuma y arena fina» (pág. 155), aplicado al Malecón, sirve de fondo para que las cubanas salgan a estrenar su ropa regalada por los turistas. El Malecón y el mar comportan múltiples significaciones:

Claudia observó el horizonte, sintiendo de nuevo la familiar sensación que compartían quienes contemplaban el crepúsculo desde ese rincón. Aquel largo muro frente al mar había sido lecho de amores, paliativos para la tristeza, consejero en las penas... (pág. 163).

Los puntos suspensivos de la autora son muy acertados porque la lista puede continuar casi al infinito según la amplia gama de matices emotivos. Se crean también imágenes cósmicas y bíblicas cuando el sol se acerca a las aguas y el paisaje adquiere otras dimensiones. El mar revela su presencia más bien por la vía sensorial, lateralmente, a través de la brisa. En la época precolombina cambia su significación, el Indio advierte: «En el mar está el peligro» (pág. 225), porque por el mar llegan los conquistadores. En la época actual el mar se convierte en una barrera que se debe cruzar para llegar a la utopía de los personajes en «sus perpetuos deseos de buscar otra cosa, aunque ni él mismo supiera bien qué buscaba porque, al igual que ella, nunca había podido ver más allá del horizonte azul y monótono que los rodeaba» (pág. 84).

Los personajes se comparan con los prisioneros de «Sing-Sing rodeada de agua». Al final el mar es la esperanza de evasión por eso «Claudia interpretó la advertencia (del Indio) como algo muy distinto» (pág. 225).

La novela se cierra con la escena del «botecito» plurisentido en camino hacia la utopía que amenaza con zozobrar en cualquier momento y arrastrar consigo las penas y las esperanzas, y las múltiples significaciones y funciones del paisaje y el espacio en *El hombre, la hembra y el hambre* de Daina Chaviano.