



Facultad de Ciencias Sociales
“Departamento de Estudios Socioculturales”

TRABAJO DE DIPLOMA

Título: La imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* de Juan Manuel Planas y Sainz.

Autor: Héctor L. Barrios González.

Tutor: MsC. Liosdany Figuera Marante

Curso: 2015-2016



Hago constar que el presente trabajo fue realizado en la Universidad de Cienfuegos como parte de la culminación de los estudios de la especialidad de Licenciatura en Estudios Socioculturales autorizando que el mismo sea utilizado por la institución para fines que estime conveniente tanto de forma parcial como total y que además no podrá ser presentada en eventos ni publicado sin autorización de la Universidad.

Héctor L. Barrios González

Tutor: Msc. Liosdany Figuera Marante

Los abajo firmantes certificamos que el presente trabajo ha sido revisado según acuerdo de la dirección de nuestro centro y que el mismo cumple los requisitos que debe tener un trabajo de esta envergadura, referido a la temática señalada.

Firma del responsable del Dpto. de ICT

Firma del responsable del Dpto. de Computación.

EXERGO

*Y la imagen al verse y reconstruirse como imagen crea una
sustancia poética, como una huella o una estela que se cierran
con la dureza de un material extremadamente cohesivo.*

José Lezama Lima

DEDICATORIA

*A mi Madre, porque nunca descuidó el jardín
y construyó un sol de mis fuegos fatuos.*

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación no hubiese sido posible sin el concurso, indirecto en la mayoría de los casos, de ese reducido grupo de personas que acostumbro a llamar familia. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento. Pero, como no queremos dejar nada descuidado, nombrarlos a todos no será un exceso.

Y tendría que retornar a la semilla, partir de mi madre, lectora primera de mis historias, las escritas, las vividas, las que siempre ha secundado activamente, pasar por el Luisi, que me aceptó primogénito, y llegar a Laurita, la más hermosa de las recién nacidas, mi hermana y su hija en común. Y tendría que pasar inevitablemente por los brazos de Lucía, la abuela que se le hizo el cabello blanco cuidándonos a todos nosotros, la que no sabe envejecer, y llegar a la infancia de una casa de tablas, de dos ríos y lechuzas en el campanario, de música de Singer confeccionado pencas para el verano, de un obturador insomne que ahora truena en el flash de las estrellas, y llegar, detenerme, frente a la imagen (tan, tan presente) de un Martín enorme que no conocía más diálogo que la alegría, el beso siempre dispuesto tras la ofensa de la burla, que se nos fue sorpresivamente, dejándonos una cita impresa en la memoria todavía más enriquecedora que su propia existencia física. Y avanzar, recordar la casa de Cary, cuando se habitaba armónicamente, el bingo, la baraja, el taller de carpintería donde Héctor Luis construía cuchillos y me hablaba del deporte de la seducción, los primos paternos, las tardes tristes del río, las que pasábamos pescando truchas en la orilla. Y seguir andando, crecer junto a los otros primos, viendo tras las ventanas los pinos del prado gemir en las tormentas, a Eladía, al Adri querido, porque sus preguntas en la niñez fueron, de alguna manera, mis propias preguntas. A mi tío Osvaldito por su ejemplo y su valor, a su hijo, que siempre logra arrancarme una sonrisa. Y continuar, conocer a Anay, pasar de la amistad a la intimidad sin siquiera proponérselo, y avanzar este camino largo que lleva ya más de 10 años de recorrido y no presenta fin, pese a los baches del asfalto. Porque en ella creció un caballo rosado, el más grande de todos los regalos, el que me salva la vida cuando estoy más oscuro: mi Isabel adorada. Y la cosecha reciente, que crece como un alud en la pendiente. A su familia, porque también me han acogido como a los suyos de sangre. Y por supuesto, agradecer a mis profesores, a todos ellos, ya que mucho han aportado a nuestra formación; en especial a mi tutor Leo, siempre atento en cada paso de esta investigación.

Y así, llegar a lo que soy y agradecerle a la vida, que no ha sido tan mala, a todos ellos, nuevamente, y a todas estas cosas más, porque, en definitiva, qué soy sino el resultado de todas ellas.

RESUMEN

La siguiente investigación analiza las particularidades de la imagen de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* del autor cienfueguero Juan Manuel Planas. Se trata de un estudio en el que el peso fundamental recae sobre los aspectos identitarios de la ciudad, como resultado de las disímiles interacciones socioculturales que se revelan en su interior. Para ello la investigación adoptó una perspectiva cualitativa en la que el análisis de contenido se impuso como el medio a utilizar por excelencia.

La búsqueda bibliográfica preliminar arrojó la escasez en Cuba y la ausencia en el caso de Cienfuegos, de estudios críticos encauzados al análisis de la imagen de ciudad desde el fenómeno literario. De aquí, la importancia de esta investigación pues, además de desarrollar un tema poco trabajado, constituye uno de los dos primeros estudios fundacionales que se realizan a la par en la carrera de Estudios Socioculturales sobre la imagen de la ciudad desde el análisis de una obra literaria.

El informe consta de dos capítulos: el primero expone las matrices teóricas fundamentales que contribuirán al análisis correcto de la imagen de Cienfuegos en la obra estudiada, así como la evolución de la novela como género literario en el contexto nacional y local; el segundo ilustra, partiendo del análisis de la obra en cuestión, los rasgos distintivos que contribuyen a la formación de la imagen de la ciudad de Cienfuegos.

SUMMARY

The following investigation analyzes the particularities of the image of Cienfuegos city in the novel *Flor de Manigua* written by Juan Manuel Planas, an author from Cienfuegos. It is a study in which the main aspects relapse into the identity of the city, as a result of the multiple socio cultural interactions revealed in its interior. For that, the investigation adopted a qualitative perspective in which the analysis of the content was imposed as a mean of excellence.

The preliminary bibliographical research shown the shortage in Cuba, and the absence in the case of Cienfuegos, of critical studies directed to the analysis of the referred image from the literary phenomenon. On this point resides the importance of this investigation as it is a topic on which less work has been done, it is one of the two, on the other hand it constitutes one of the two first foundational studies that are carried out at the same time in the career of Sociocultural Studies, on the image of the city from the analysis of a literary work.

The investigation consists of two chapters: the first exposes the theoretical fundamental matrixes which will contribute to the correct image of Cienfuegos in the studied work, as well as the evolution of the novel as a literary genre in the national and local context; the second, illustrates, starting from the analysis of the work as such, the distinctive features that contribute to the formation of the image of Cienfuegos city.

ÍNDICE

Pensamiento	III
Dedicatoria	IV
Agradecimiento	V
Resumen	VI
Summary	VII
Índice	VIII
Introducción	1
Capítulo I: Fundamentos teóricos para el estudio de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela <i>Flor de manigua</i> de Juan Manuel Planas	9
1.1 - La imagen: su conceptualización para los estudios literarios	9
1.2 - El espacio narrativo. Consideraciones teóricas	15
1.3 - Teoría de ciudad como fenómeno literario	23
1.4 - La novela cubana en el panorama literario de la República	31
1.5 - Evolución de la novela cienfueguera desde finales del siglo XIX hasta la actualidad	37
Capítulo II: La configuración de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela <i>Flor de manigua</i>	43
2.1 - Síntesis bibliográfica de Juan Manuel Planas y Sainz. Aproximaciones a su vida y obra	43
2.2 - <i>Flor de manigua</i> : la impronta de la novela desde su análisis literario	46
2.3 - La configuración del espacio artístico en <i>Flor de manigua</i>	56
2.4 - Símbolo e identidad cienfueguera en <i>Flor de manigua</i>	68
Conclusiones	87
Recomendaciones	89
Bibliografía	90
Anexos	94

INTRODUCCIÓN

Si bien es cierto que el propio progreso de las urbes y la era moderna han contribuido a ir borrando las fronteras de las ciudades contemporáneas, cierto es también que no por ello se han perdido las peculiaridades que las acompañan, de modo que aún es lícito hablar acerca de la identidad que los espacios urbanos aportan a sus ciudadanos y estos, recíprocamente, a ellos. La literatura, como acto peculiar de la comunicación humana a partir de creaciones artísticas expresadas con palabras, ha recurrido quizás con mayor regularidad, directa o indirectamente, al reflejo de esta especie de relación tripartita en su conjunción indivisible, compuesta precisamente, por tres componentes fundamentales: ciudad, hombre e identidad.

Es precisamente desde este diálogo, que la misma ciudad impone, donde la literatura responderá como ávido interlocutor, interrogándola, imaginándola, confundiéndose con ella y, en su relación con el hombre. Será en esta ciudad, que va y viene en su capacidad significativa que, en medio de sus contradicciones es capaz de proyectarse como discurso para ser leído, donde el hombre encuentre su peculiaridad como ser social. O sea, se concibe a la ciudad como un espacio determinante para luego adentrarnos en las variantes que presenta ya no solo como espacio representado, no solamente como espacio material, sino como personaje creador de identidad, atendiendo siempre al carácter significativo que posee.

La ciudad juega un papel fundamental, una zona recurrente en la literatura que se revela como un motivo que directa o indirectamente define sectores y muestra diferencias. La urbe se vuelve espacio de una salvación identitaria, estableciendo una continuidad entre aquel pasado que la antecede y un presente urbano vinculado al progreso y generalmente superior. Asimismo, será la literatura capaz de actualizar los mitos y las tradiciones, reafirmar la cultura de un grupo determinado de personas, proyectándola y, asumiendo un lenguaje imprescriptible que vive de la imaginación y los imaginarios arcaicos y contemporáneos de la

población, pues es parte del cosmos vital del hombre, pertenece a su sustancia espiritual y se afirma en las raíces de la cultura y de la comunidad originaria.

Justamente la siguiente investigación centra su estudio en el tratamiento de la ciudad a partir de la obra literaria y busca establecer, sobre bases identitarias, todos aquellos elementos que como las tradiciones, las costumbres, los escenarios, la historia, el mito, contribuyan a la percepción de la imagen de la ciudad Cienfuegos, se puede extraer de la novela *Flor de manigua*, del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas y Sainz. Se ha escogido esta novela porque precisamente es la única dentro de la prolífera obra del autor que toma a Cienfuegos como escenario principal de su trama.

Se hace necesario además plantear que este tipo de investigaciones, que esboza el abordaje de la ciudad desde el fenómeno literario, resultan insuficientes. Este tipo de estudios son más prolíferos en Europa, especialmente en España, Francia y Alemania y, en menor medida y a partir del año 2000, en Latinoamérica, destacando en el contexto europeo los estudios sobre espacio urbano en el arte defendidos, sobre todo, por la Universidad Complutense de Madrid.

En Cuba no se han localizado estudios literarios donde la figura central como objeto de atención sean las ciudades en sí. Ni siquiera el tema de La Habana, como ciudad cosmopolita, ha sido beneficiado en tal sentido. Pero independientemente de la escasez referencial, para el caso cubano, la imagen de la ciudad capital cubana desde la literatura ha sido más considerada que la del resto de las ciudades del país. Para el caso de Cienfuegos el estudio de la ciudad presenta una peculiaridad sin precedentes que excede las fronteras nacionales puesto que ha constituido la única en Cuba fundada por descendientes franceses, aunque se tiene en cuenta los cuestionamientos al respecto en relación a los fundadores de la ciudad, lo que resulta un estímulo agregado para el análisis del abundante entramado sociocultural que ostenta.

Evidentemente el estudio presentado no solo se reduce al examen a los aspectos propiamente literarios sino que además, y de manera fundamental, se asienta en los aspectos sociológicos y antropológicos; tomando como corpus textual **objeto de estudio** la novela *Flor de manigua* de Juan Manuel Planas, publicada en 1926,

y encaminando su **campo de investigación** al estudio de la imagen de la ciudad de Cienfuegos.

Teniendo en cuenta los elementos antes señalados, especialmente los referidos a las insuficientes investigaciones sobre la imagen de ciudad en el discurso literario y que se entienden aquí como una **situación problemática** no abordada, se formula el siguiente **problema de investigación**: ¿Cómo se ha mostrado la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas?

A partir del mismo se formuló el siguiente **objetivo general**: analizar las particularidades que en el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos se aprecia en la novela *Flor de manigua* del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas.

Objetivos específicos:

- Seleccionar el corpus textual objeto de estudio de acuerdo a diferentes consideraciones: tendencia literaria, descripciones autoidentitarias, competencia comunicativa, definiciones filosóficas.
- Definir conceptos esenciales para explicar las particularidades de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas.
- Determinar las particularidades en el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* del escritor cienfueguero seleccionado.

Presentándose como **idea a defender**: la imagen que se aprecia de la ciudad de Cienfuegos ofrece particularidades distintivas en su tratamiento, en la novela *Flor de manigua* de Juan Manuel Planas.

En función de ello la **novedad científica** de la investigación radica en el hecho de que por primera vez en la carrera de Estudios Socioculturales de la Universidad de Cienfuegos, se realiza un estudio literario sobre la imagen de la ciudad de Cienfuegos a partir del análisis de una novela escrita por un narrador cienfueguero. Además que la investigación rescata obras no estudiadas teniendo en cuenta enfoques antropológicos y sociológicos, lo que permite un análisis más

acabado de obras de la literatura cienfueguera y cubana poco beneficiadas por la crítica y las ciencias literarias.

El **aporte práctico** de la investigación consiste en la profundización de conocimiento científico de la literatura y su aplicación específica, tanto en la docencia como en la investigación, en función de la producción de una exégesis académica con enfoques holísticos actualizados dentro del plan de estudio y las líneas de investigación de la carrera de Estudios Socioculturales.

La metodología asumida en la investigación responde al paradigma cualitativo y sigue un diseño de investigación flexible desde una perspectiva holística, con el fin de considerar cada elemento parte de un todo interrelacionado (Urrutia y González, 2003, p. 45).

Para ello se ha realizado el **tipo de estudio Exploratorio-Descriptivo**, ya que, como afirma Hernández Sampier (2006, p. 75), "...si la literatura nos revela guías aún no estudiadas e ideas vagamente vinculadas con el problema de investigación, el estudio se iniciará como exploratorio... Los estudios exploratorios tienen por objeto esencial familiarizarnos con un tópico desconocido o poco estudiado o novedoso".

La utilización de este tipo de estudio exploratorio constituyó una vía de familiarización con el fenómeno de la imagen de ciudad desde un enfoque literario, una menara de aproximación que permitió el acceso a los rasgos de identidad cienfueguera insertos en la novela *Flor de manigua*. Su uso permitió la identificación de las relaciones entre los diferentes personajes y escenarios, además de la explicación de las formas en que estos interactúan en su contexto específico, facilitando así la comprensión del objeto de investigación propuesto desde una perspectiva sociocultural.

Paralelamente, en el estudio descriptivo, se han tenido en cuenta los criterios de Roberto Hernández Sampier (2006, p. 77), quien considera que este tipo de investigación es propio de los estudios de comportamientos y expresiones humanas que se someten a un análisis. Se pretende en este caso recoger información sobre el objeto de estudio de manera que se muestre con mayor precisión las dimensiones de la concepción de identidad cultural.

Es por ello que el presente trabajo rebasa el marco de lo exploratorio para insertarse en lo propiamente descriptivo, pues exige la especificación del contexto donde tiene lugar el fenómeno a investigar, teniendo en cuenta el contexto histórico y el proceder cultural. Se seleccionó esta modalidad pues el estudio de ciudad en la literatura requiere, además, una valoración en el campo de la antropología y la sociología para poder explicar los procesos y prácticas socioculturales que influyen, y en gran medida determinan, el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la obra estudiada.

Para el desarrollo satisfactorio de la investigación se consideró acertada la integración de los siguientes **métodos teóricos**:

Histórico- lógico: con él se establece el estudio y los antecedentes de los fenómenos objeto de investigación en su devenir histórico, a la vez que se delimitan cuáles son las leyes generales de su funcionamiento y desarrollo. Permite analizar el movimiento de la literatura y, dentro de ella la novela como género literario en el contexto cubano, haciendo particular énfasis en su evolución dentro de la intelectualidad cienfueguera en un espacio de tiempo que avanza desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. También permite analizar los elementos distintivos de la ciudad de Cienfuegos en una obra de la narrativa local, resuelta en una imagen de ciudad reflejo de los tradicional-identitario.

Analítico- sintético: el método se basa en los procesos cognoscitivos y permite la descomposición del fenómeno o proceso que se estudia en sus diversas partes y cualidades, en este caso la imagen que de Cienfuegos brinda la novela *Flor de manigua* del cienfueguero Juan Manuel Planas. Propicia la determinación de los elementos más trascendentales que les son intrínsecos, en cuanto a la relación particular de la literatura con la cultura. Mediante la síntesis se integran los conceptos en estado de mutualidad, permitiendo descubrir nexos y características generales. Este método estuvo presente no sólo en el proceso de búsqueda de bibliografía, sino también en todo el proceso de análisis de los resultados.

Inductivo –deductivo: relación indispensable para la interpretación del objeto de estudio, así como para conformar sobre esa base conclusiones de carácter

teórico. A través de este método se combina el movimiento de lo particular y lo general (inductivo), de lo general a lo particular (deducción), pasando del conocimiento de casos particulares a un conocimiento más general que refleja lo que hay de común en los fenómenos individuales. Permite determinar las particularidades que en el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos se identifican en la novela *Flor de manigua* de Juan Manuel Planas y sus aportes para los estudios de identidad.

Se emplea paralelamente como **método de investigación:**

El análisis de contenido, el cual se impone como el medio esencial para el examen. El mismo, como fórmula a utilizar hacia una exégesis del texto, avala un estudio científico signado a las particularidades de la obra en cuestión, según los criterios de Álvarez y Barreto (2010, p. 217). Se considera pertinente el trabajo en el terreno de lo intratextual, a fin de establecer las relaciones entre los planos espaciales descritos en la novela y la medida en que estos determinan el desarrollo de la acción y significación de la misma; no obstante eso, ha de ser ineludible recurrir además a la valoración de las relaciones extratextuales. Representa además el método de mayor peso en esta investigación, su utilización permitió establecer las relaciones entre la organización del texto – nivel sintáctico-, por una parte, y la estructura de los significados, por otra – nivel semántico-, y el modo en que se produjeron y emplearon los signos del texto y el texto mismo – nivel pragmático-, para lograr así una interpretación del texto en su totalidad en busca de la imagen de la ciudad de Cienfuegos.

En el presente estudio se asume, teniendo en cuenta los criterios de Martínez Llantada (2007, p. 65), el análisis de documentos como una **técnica** vital en la validación de los resultados, constituyendo una importante fuente de recogida de información durante el proceso investigativo, ya que permitió la obtención de información para los intereses de la investigación y posibilitó la revisión de disímiles documentos relacionados con el autor estudiado, valoraciones críticas de su vida y obra. Se tuvo muy en cuenta a la hora de construir la síntesis biográfica del autor a partir de los diferentes documentos analizados (Ver anexo No. 1).

Partiendo de la teoría general de la literatura se asume el análisis literario desde el enfoque metodológico propuesto por Richard Navarro (2016) y Boujemaa (2016) a partir de la utilización de un conjunto de **pautas metodológicas** que posibilitan la elaboración de un análisis literario que examina con máximo detalle posible la novela en cuestión, ayudándose con la labor de las fichas de lectura analíticas y tomando en cuenta todas las partes en conjunto y por separado. Lo anterior incluye elementos como la contextualización de la novela, su lectura y comprensión, argumento, temática, estructura narrativa, esquema estructural (planteamiento, nudo, clímax y desenlace), punto de vista del narrador, personajes, tiempo y espacio narrativos, recursos estilísticos, así como una breve conclusión en donde se hace un balance general, según el tema estudiado en la novela, intentando subrayar hasta qué medida contenido y forma pudieron responder a la intencionalidad del novelista.

El informe final de investigación se estructura en dos capítulos. El **Capítulo I** propone en sus tres primeros epígrafes un acercamiento integral a los principales enfoques aportados por los estudios teóricos referentes al fenómeno de la imagen, el espacio y la ciudad, para la profundización del hecho literario y su ulterior inserción e interacción dentro del texto narrativo. El epígrafe siguiente aborda el desarrollo de la novela cubana en el panorama de la república, teniendo en cuenta que es en este período donde emerge la novela *Flor de manigua*. Por último, se particulariza y examina la evolución de la novela cienfueguera desde finales del siglo XIX hasta la actualidad. Dicho examen refleja además, de manera colateral al objetivo de esta investigación, el poco protagonismo que ha tenido la ciudad de Cienfuegos como escenario dentro de la narrativa local.

El **Capítulo II** está dirigido al análisis de los resultados, partiendo de la síntesis biográfica del autor de la obra estudiada, su impronta desde el análisis literario y las articulación, configuración y connotación de los espacios que la componen, se concluye con una imagen de la ciudad de Cienfuegos que surge y se reafirma en todo el conglomerado identitario y costumbrista.

La investigación cuenta además con una presentación, resumen, introducción, conclusiones y recomendaciones en función de los aportes y al utilidad de este

tipo de estudio, así como la bibliografía y los anexos que sustentan el desarrollo del trabajo investigativo.

Capítulo 1: Fundamentos teóricos para el estudio de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* de Juan Manuel Planas.

1.1 - La imagen: su conceptualización para los estudios literarios.

Aunque el término suele entenderse como sinónimo de representación visual, la imagen es un concepto que va mucho más allá. Su papel se acrecienta día a día en la vida de las sociedades modernas. No solo a través del arte y en cualquiera de sus manifestaciones, que a lo largo de muchos años de la historia de la humanidad ocupó el papel protagónico en su construcción, sino además mediante la tecnología y su capacidad desproporcionada de creación. Lo estético ha salido de sus marcos tradicionales y ha penetrado en la cotidianidad, la sobresaturación de imágenes, signos, asociadas a la industria del diseño o la publicidad impuesta y proyectada atractivamente por los medios de comunicación, por ejemplo, significan una constante del ciudadano contemporáneo. Sin embargo, pese a los disímiles rostros que puede asumir la imagen como concepto, pueden establecerse ciertos patrones que le son a fin en cualquiera de sus infinitas proyecciones.

Tal como plantea Elaine Frómeta (2006, p. 1), la imagen es un fenómeno complejo de naturaleza sistémica relacionado en sus diversos elementos de tal manera que constituyen un todo indestructible y, cuyas propiedades no se reducen a las propiedades de sus componentes. La imagen transcurre desde la percepción directa de los objetos y fenómenos representados en ella hasta la abstracción y la generalización; su instrumento es el pensamiento teórico, y solo puede analizarse desde una forma de reflexión sustentada en la totalidad de la misma, en la fuerte interconexión entre sus componentes, los cuales, al ser necesarios y suficientes, le imprimen cierta especificidad en el orden cualitativo como unidad global haciendo que adquiera cierta estabilidad.

O sea que la complejidad del fenómeno no solo entraña aquellos elementos que la componen, sino además las relaciones que ellos son capaces de generar, evidentemente ligadas a esa gran cantidad de facetas del hombre que tienen su

expresión en el contexto social y la definen, a la imagen, como sistema abierto que depende tanto del medio exterior como del medio interior para existir, todo lo que en ella se representa y se vincula tiene su génesis en la realidad y en la manera en que el sujeto refleja su conciencia, precisando de la interacción, intercambio y retroalimentación de los sujetos con el contexto en el cual estos se desarrollan (Frómeta, 2006, p. 1).

Es por ello que autores como Roland Barthes (2004) destacan en la imagen dos aspectos significativos: el denotativo y el connotativo; los primeros referidos a los elementos que de forma perceptiva se advierten en ella o los códigos de la realidad que representa y, los últimos, como componentes que mediatizan la lectura ideológica de la imagen. Es decir, lo denotativo todo cuanto se recoge de la realidad, del mundo material que nos rodea, condición *sine qua non* para que se produzca el acto de mostrar, el cual va dirigido a mirar y a identificar lo que se quiere representar mediante la imagen, siendo determinado sus elementos a través de la percepción; connotativo la actitud de los discentes ante los fenómenos que se representan en la imagen, su mundo afectivo y de significaciones, sus maneras irrepetibles de verlos, encierra además la autoexpresión o sello personal del creador y del perceptor sobre un fenómeno de la realidad, será el conocimiento que ambos poseen del mundo quien les permitirá hacer una lectura más enriquecedora de la imagen propuesta, más allá de la mera yuxtaposición objetiva de sus elementos, demostrando así el innegable papel de la conciencia humana como la forma superior de reflejo de la realidad objetiva, la cual tiene su base en la interrelación del hombre con el mundo.

Este entretreído de lo denotativo-connotativo, de lo social-individual, como apunta Oscar Morriña (1989, p. 33), “es perceptible a través de determinados medios representativos-expresivos externos, también llamados sistema – forma”. El sistema-forma despliega en la imagen la doble función de por un lado constituir la estructura misma de la imagen y por el otro su medio expresivo. Lo que resulta de suma importancia pues influye sumamente en la determinación de la macro estructura semántica que la imagen exhibe, pues la lectura de imagen implica un proceso a través del cual se produce una macro estructura semántica, la cual define e

integra la batería de proposiciones de la imagen y por consiguiente, se determina el significado global de ella. Por tanto, se puede afirmar que la afinidad, la coherencia, la similitud y el balance alcanzado a través de los recursos expresivos o estructura de la imagen incidirán de manera significativa en una comprensión cabal por los discentes de los mensajes portadores de significación, que se transmiten mediante ella. La captación y percepción de las macro estructuras semánticas que fluyen en la imagen son premisas para el desarrollo de la construcción de significados por parte del discente y por consiguiente, para el proceso de descodificación que el mismo realiza.

Lo anterior nos permite comprender la imagen como portadora de una unidad orgánica de objetividad y subjetividad, ya no como una simple reproducción de la realidad ni un reflejo mimético de ella, sino como una reconfiguración o recomposición creadora de lo real, ya que la conciencia del hombre no solo es capaz de reflejar el mundo objetivo, sino que es capaz de crearlo.

Un caso esclarecedor en este sentido lo constituye la relación política-arte que ocurrió desde 1949 (con la instauración de la República Popular China) hasta el final de la Revolución Cultural en 1976, en la etapa conocida como “La época de Mao”. La imagen creada en ese momento por los artistas, que incluía las bellas artes, películas, esculturas e imágenes de los héroes en el teatro, o sea, el modelo artístico de ese tiempo, actuó de manera considerable en el sentimiento del nacionalismo, la identidad política y el subconsciente de las masas de esa nación. Se intentaba en este caso, según los criterios de Feng Yuan (2016, p. 3-8), la conformación de un ciudadano ideal, en concordancia con el sistema político-ideológico imperante mediante la utilización de la imagen como transformadora de la mentalidad de las masas. Para ello los artistas crearon una imagen modelo para cada profesión en China (Incluidos obreros, campesinos, soldados, intelectuales y hombres de negocios) basada en la taxonomía de la sociedad, y en donde los héroes característicos de la vida real eran trasladados a imágenes artísticas para expandir su influencia. Cada profesión obtuvo, encontró y proyectó sus propias imágenes. Era precisamente la ideología quien determinaba qué trabajos artísticos serían populares de la noche a la mañana y cuáles serían prohibidos. El arte aquí

perdería su condición, su esencia, para convertirse en una herramienta en la lucha política; “controlar la creación artística puede divulgar eficazmente la ideología; esa es la razón por la que la ideología centralizada siempre ha estado interesada en controlar la creación artística” (Yuan, 2016, p. 3-8).

En este contexto la creación artística se considera una lucha de símbolos, contrapuesta en teoría y práctica a la lucha armada, aunque ambas apoyan una misma ideología; las artes en sentido general, la literatura, están enfocados en movilizar a las masas y reconstruir el pensamiento popular. Es la dominación de la ideología política imperante sobre el arte, la ideología gobernando no solo el mundo realista sino también el mundo creado por el arte en una época específica. Es, en este caso, la imagen artística supeditada al mensaje netamente propagandístico, la difusión de Información (ideas) para inducir actitudes y acciones con la intención de convencer a un público para que adopte la actitud que él representa, a través del sentimiento o la razón; la difusión de ideas políticas, filosóficas, morales, sociales, es decir, comunicación ideológica de ciertos valores, culturales, sociales, para generar conciencia y modificar conductas.

En tal sentido, se reconocerá igualmente el papel que ocupa la imagen publicitaria en la actualidad. Las imágenes aquí no solo tratan de promocionar un bien material, sino de promover y vender ilusiones, símbolos. Nuestro entorno contemporáneo y extrovertido, profundamente competitivo, exige un constante replanteamiento en sus estrategias de mercado con el fin de lograr mayores ganancias y dirigen gran cantidad de recursos a la implantación de una imagen capaz de diferenciarla del resto, sustentada en la implementación de marcas deseables, confiables, para el aseguramiento y desarrollo de la sostenibilidad del negocio. Por ejemplo Irene Trelles, en su propuesta de un nuevo paradigma para la creación de la imagen corporativa, incluye dos ejes con sus respectivos polos, verticalmente e interconectadas: la Identidad y la Imagen, y los actos y los mensajes. “En la encrucijada de los ejes está el vector cultural, el que da sentido y valor diferenciador al conjunto; es una especie de ‘transformador’ de la gestión y la comunicación en forma de percepciones y experiencias que serán vividas por el público” (2005, p. 79).

Pero este concepto de identidad defendido por Irene Rodríguez no solo significa

un punto cardinal en la conformación de la imagen corporativa, sino que se escapa de los marcos que ella misma impone y se adecua, básicamente, a cualquier tipo de imagen que se pretenda crear, sea artística o literaria. En cualquier caso el peso fundamental recae en la singularidad de la propuesta, o sea en el hecho singular del hacer y del comunicar, cuando lo que ha sido hecho adquiere significado y valor. La identidad cultural, en su dialéctica alusiva a lo diferente, o sea, el ser, el organismo que es idéntico a sí mismo y por tanto diferente de todos los demás, es la causa de la imagen en sentido general, y esta, a su vez, es el efecto de las múltiples interacciones entre sus componentes. Tal es el caso del arte en cualquiera de sus manifestaciones.

Esta propia variedad de consideraciones acerca de la imagen y su relación con el hombre y su entorno, obliga extender el espectro de investigación para un estudio integral. Eliseo Verón (2016, p. 5-6), atendiendo a esta multiplicidad de factores, propone cinco niveles de análisis de la imagen: 1) Tipos de discursos; 2) Soportes Tecnológicos; 3) Medios; 4) Géneros L; 5) Géneros P. Pueden entrecruzarse libremente.

En el primer caso entran la publicidad, el discurso político, científico, la información. En el segundo, que pueden, lógicamente, mezclarse unos con otros, entran la pintura, la fotografía, la prensa escrita, el cine, el video. En el caso tres, la televisión, el cine, la radio, la prensa escrita, viene siendo un conjunto constituido por una tecnología sumada a las prácticas sociales de producción y apropiación de la misma en donde hay acceso público a los mensajes. En el caso de los Géneros L (L, en relación al origen literario del concepto), la entrevista, el reportaje, la mesa redonda, la ficción, el ensayo, etc. Y por último, en los géneros P (P, por producto), es decir, los objetos que se compran y consumen en el mercado cultural, entran el diario, las series, el folletín, el noticiero (Verón, 2016, p. 5-6).

Esta multiplicidad de formas en las que puede presentarse la imagen la ubica a la cabeza del conglomerado de mecanismos en los que se asienta la comunicación moderna, estableciendo como consecuencia una relación directa y recíproca con la cultura, en la que siempre están presentes, de manera reveladora, el valor de la

significación (La imagen representativa en la que se representan cosas concretas), así como la función simbólica (Definida pragmáticamente de acuerdo a la aceptación social de los símbolos que se representan; la que representaría las cosas abstractas) y el valor de signo (es decir, la imagen sirve como signo en la medida en la que denota un contenido particular cuyos caracteres no refleja visualmente). O sea "su esencia multifacética enuncia una antítesis dialéctica que la hace desdoblarse en parte del mundo material, en reflejo y en un modo sui generis de expresión estética del pensamiento (Frómata, 2006, p. 1), lo que indica objetivamente, lo que sugiere subjetivamente.

Precisamente es esta dualidad complementaria y necesaria de la imagen, su relación con el arte en general y con la literatura en particular, quien abre al ser humano un camino infinitamente enriquecedor en su relación con el mundo, con su cultura, y diferente en cada persona en cuanto a apreciaciones, conceptos, significados asociados. El individuo se convierte paulatinamente en un portador individualmente particular del contenido refractado en la imagen. Toma del legado social que muestra, penetrando en su conciencia por medio de su actividad de aprender hasta convertirse en patrimonio psíquico y personal. Tal como plantea Freddy Quezada (2000, p. 3):

"la mismidad, al desdoblarse en narrador y narración, provoca esa ilusión que una vez la ciencia más orgullosa llamó "objetividad". Pero también provoca una polvareda de discursos que el arte más respetable ha llamado "subjetividad" donde somos las mil personas, que en verdad somos, en los relatos de los otros (o de las otras) del mismo modo que ellos o ellas lo son en los nuestros. Soy un actor en las narraciones donde estoy repartido. Si tan sólo "supiéramos" que eso nos disuelve. En unas soy villano, en otras héroe, verdugo, espectador, servil, callado, charlatán, recto, pervertido, etc. o, en una sola narración para otra persona, soy todos esos papeles a la vez. Al no escindir el ser del deber ser y permanecer siendo se deja de hablar y reflexionar sobre cualquier cosa, el dolor de ese desgarramiento primero, entre el narrador y su discurso, desaparece".

La imagen es un aspecto fundamental de la creación artística, permite capturar, alojar y cargar sensorialmente el universo y transportar el universo interior del artista al universo interior de un público receptor. Es por eso que incide

significativamente en nuestros modos de sentir y entender el mundo, en nuestros estados de ánimo y en nuestra acción práctica, además de que supone un acercamiento interpretativo, un mostrar, de la realidad concreta de un período en específico, de una cultura en particular.

1.2 - El espacio narrativo. Consideraciones teóricas.

La búsqueda del espacio para vivir es un hecho natural a todo ser vivo, sin embargo, para el hombre, el espacio tiene una característica distinta, no sólo es lo que la naturaleza por si misma ofrece, también es algo significativo. El espacio que se habita no sólo existe de forma natural, existe también a partir de la mente del ser humano. Es evidente como logran esas necesidades espaciales perfilar en gran medida la individualidad del hombre, su decurso y desarrollo social.

Jaime F. Cruz (2001) afirma en su artículo *Las necesidades espaciales del hombre* que sólo en la medida en que exista la posibilidad del espacio existirá el hombre, es decir, sólo en la medida en que exista la posibilidad de que el ser humano pueda desplegar a su alrededor las acciones necesarias para la satisfacción de sus necesidades, podrá existir como tal. El espacio se convierte así en la forma general de la actividad humana.

Estas necesidades espaciales surgen a partir de la búsqueda de lugares que el hombre convierte en sitios asignados a un propósito y con cualidades específicas. Especificidad que surgirá de la dinámica psicosocial que viva cada individuo en sociedad. Serán precisamente estas circunstancias psicosociales, condicionadas por el contexto social, económico, ideológico, tecnológico y biológico, las que determinarán la manifestación de las necesidades espaciales y le darán contenido al entorno a través de las diferencias en el tiempo y en la geografía.

De manera análoga ocurre en literatura. Independientemente del tipo de género, estilo, lenguaje, etc., que utilice, el hombre termina siendo, al menos, referido, o representado, hecho signo dentro del universo narrativo, pues la literatura es un fenómeno que habla, esencialmente del hombre, de sus limitaciones, sus logros, sin importar si es retorcida, simbólica o concreta, la forma esgrimida para aludirlo.

La obra literaria es un micro mundo, un organismo vivo, un resumen escrito de la realidad que nos ocupa, y tal como ocurre en la realidad, cargada de movimiento, y, de espacios para mover sus fichas.

El estudio del espacio en la literatura ha ido ganando terreno en el campo de las investigaciones literarias. Uno de los primeros investigadores que reclama la necesidad de crear una metodología capaz de analizar rigurosamente la problemática del espacio en la literatura fue el polaco Janusz Slawinski. Según este autor el parámetro espacial, o sea, la problemática del espacio literario, había quedado relegada a un plano inferior, tratada hasta entonces como un factor de segundo grado respecto a temas (la problemática del narrador y la situación narrativa; la problemática del tiempo; la problemática de la morfología de la fábula; la problemática del diálogo y la dialogicidad) que hasta el momento (1987) recibían la mayor atención de los especialistas. Slawinski vislumbró la significación que alcanzaría, en el terreno de los estudios literarios, el espacio como fenómeno artístico, intuyó una especie de inversión de jerarquía en donde quedara despojado de aquellas visiones limitadas que lo situaban simplemente como un mero componente de la realidad presentada, para finalmente establecerse en el centro constituyente de la semántica de la obra, base además de otros ordenamientos que aparecen en ella (1989, p. 265).

Aunque mucho tiempo pasó antes de superar esta especie de crítica tradicional que esencialmente identificaba al espacio con el escenario en el que ocurren los hechos, definición simplista de lo que realmente puede llegar a ser, es evidente que incluso en estos términos, su valor trascendía el localismo: en muchas ocasiones un escenario bucólico es el responsable de imponer un comportamiento determinado en los personajes; igualmente, un lugar sórdido, un campo de batalla, por ejemplo, influirá en quienes ejecutan las acciones, llevándolos a la actividad, a la violencia.

Actualmente, y siguiendo a Antonio Garrido Domínguez, en su obra *El Texto Narrativo*, podríamos aceptar que "Además de un concepto, el espacio narrativo es ante todo una realidad textual, cuyas virtualidades dependen en primer término del poder del lenguaje y demás convenciones artísticas. Se trata, pues, de un espacio ficticio, cuyos índices tienden a crear la ilusión de realidad,..." (1996, p. 208). Efectivamente, identificar el espacio como

realidad textual permite formular infinidad de alternativas significantes que él mismo posee, e, igualmente, desentrañar múltiples formas de representación en el discurso ficcional.

En concordancia con esta multiplicidad discursiva Slawinski (1989, p. 268-272) propone un grupo de perspectivas investigativas para el estudio del espacio literario, para quizás introducir algún tipo de orden a esa amplia variedad de intereses en el que puede insertarse. Considera primaria, respecto a las restantes, las reflexiones que se hallan dentro de lo que llama el dominio de la poética sistémica, siendo su principal característica el espacio concebido como un fenómeno explicable en el orden de la morfología de la obra literaria, o sea, el espacio como configuración, dador de vida a la obra, componente de su plano presentado. Incluye en la lista la poética histórica; las representaciones espaciales fijadas en el sistema semántico del lenguaje; los patrones culturales de la experiencia del espacio y su papel en el modelado del mundo presentado; los universales espaciales arquetípicos; el espacio literario como *analogon* del espacio físico; y la obra artística toda como un espacio. Subraya además el hecho de que no es pertinente limitarse a una sola perspectiva o a los problemas que esta implica a la hora de enfrentarse al estudio del espacio literario; las distintas reflexiones posibilitan un examen más profundo y exhaustivo siempre y cuando se mantenga una de ellas como primaria y el resto se erija como complemento.

Una de las particularidades en la configuración del espacio se expresa en el hecho de que este es el resultado de distintos procesos simultáneos que constituyen a la vez un proceso semántico único. Slawinski (1989, p. 268-272), de forma meridiana, ha dividido en tres unidades morfológicas este proceso de construcción del espacio en una obra literaria. Ellos son el plano de la descripción, el plano de los escenarios y el plano de los sentidos añadidos.

En relación al primero de ellos, debe considerarse que si bien no es cierto que el espacio se conforma únicamente a través de los recursos descriptivos, sí debe percibirse que la descripción debe hallarse siempre en el principio del crecimiento de la totalidad espacial dada, pues aunque en ocasiones se asista a la presencia en una obra de espacios implícitos a través de los que se realiza el movimiento de

la acción, sin que se observe la presencia de la descripción, el espacio presentado no puede ser un espacio implícito, abandonado al antojo del lector.

La descripción se manifiesta no solo como un determinado fragmento textual homogéneo e independiente, sino que puede aparecer esparcida en disímiles tipos de enunciados; incluso la descriptividad de un texto no se manifiesta tanto como forma, sino a modo de una tendencia semántica que puede intervenir como un aspecto de un enunciado de carácter no descriptivo.

Si bien la categoría espacio se vincula a la de descripción, esta tiene que ser considerada de una manera nueva, y no desde las perspectivas tradicionales que solo apuntan su carácter pictórico, topográfico o cinematográfico, según el caso, pues como señala Natalia Álvarez (2003, p. 554), la descripción se presenta como uno de los mecanismos que más juego proporciona al narrador novelesco, pues no desarrolla ni mucho menos una función simplemente decorativa. Por el contrario, es un factor discursivo esencial que muestra relevancia de la focalización de los sentidos que pueden conformar los diversos ambientes; de los objetos que otorgan contenido semántico a los diferentes escenarios; y de la perspectiva y de la distancia a la hora de construir un ámbito ficcional de actuación.

Las descripciones de los distintos espacios pueden orientar la lectura del texto y ser utilizadas como elementos unificadores de espacios. La función de la descripción será constante, ella incluye el parámetro espacial en la semántica del mensaje, y la acción siempre requerirá por lo menos breves referencias a los personajes y a las atmósferas en que estos se sitúan. Su papel no solo consiste en organizar la narración, construir una especie de almacén de datos determinantes en la construcción de sentido, no es una simple decoradora, desechable y con una función secundaria, sino que gracias a ella el significado del texto puede afianzarse y anticipar otras unidades semánticas.

Por su parte, el plano del escenario, otro de los procesos del montaje del espacio, es una extensión que no se explica cómo sistema autónomo, sino que constituye un ambiente para fenómenos de otro orden: acontecimientos, personas, vivencias. Este plano está claramente marcado por la servicialidad, en él se contacta con

totalidades semánticas anteriormente producidas, contribuyendo a la construcción de la realidad presentada de la obra. La funcionalidad y relevancia del escenario depende de lo que en este tenga lugar, pues permanece regido por el resto de las grandes figuras. Su análisis es valioso no ya por ser considerado el ambiente idóneo para la consecución de acontecimientos narrativos, sino por aporte en la creación y enriquecimiento de nuevas relaciones semánticas en el texto.

Este plano del escenario aparece, según Slawinski (1989, p. 278), en tres aplicaciones fundamentales. En primer lugar determina el territorio en el que se mueven los personajes, o sea, separa, clasifica o distingue las zonas o espacios en los que estos se mueven; en segundo lugar y a la vez constituye el conjunto de lugares o localizaciones donde tienen lugar los acontecimientos y escenas en las que participan estos caracteres; en un tercer lugar se manifiesta como indicador de una estrategia comunicacional definida; puede apelar a la reconstrucción del espacio por parte del receptor en el caso de escenarios desprovistos de algunas especificidades, a la vez que se libera al lector de esta tarea si se construyen escenarios uniformemente llenos, pletóricos de detalles determinantes de la localización. La erección de los escenarios siempre tiene dentro de sí algo de la disposición de los decorados escénicos que no son importantes por sí mismos, sino exclusivamente en atención a lo que en ellos tiene lugar.

Por su parte Janet Burroway (1996, p. 176), plantea que parte de la atmósfera de toda escena o historia es su escenario, y que este incluye la locación, el período temporal, el clima, y la hora del día. Afirma que el escenario es importante no solo para entender el tipo de personaje, sino para darnos respuestas a preguntas como ¿qué podemos esperar de él? (Lo que podrá ser utilizado ulteriormente por el autor de acuerdo con el objetivo trazado, por ejemplo, crear falsas apreciaciones en el lector y apostar por lo inesperado, o, efectivamente, creer en sus capacidades deductivas y provocarle la necesidad de construir juntos un episodio o un desenlace argumental), así como para el valor emocional que surge del conflicto. Para ella el escenario a menudo puede (de muchas maneras) aumentar la expectativa del lector y prefigurar los eventos que vendrán.

El último de los procesos del montaje del espacio de Slawinski es el plano de los sentidos añadidos. En este, el espacio creado es capaz de producir significaciones adicionales, cada uno de los elementos de la representación espacial puede generar connotaciones completamente nuevas, marcadas simbólicamente y que enriquecen la configuración espacial de la obra. Este plano de los sentidos añadidos permite la existencia de innumerables significaciones en el texto, que solo existen gracias al particular proceso de creación, de configuración del espacio en el que se desarrollan los acontecimientos. Pues como apunta Bourdeieu al respecto de los símbolos, "...son los instrumentos por excelencia de la integración social: en cuanto que instrumentos de conocimiento y de comunicación, hacen posible el consenso sobre el sentido del mundo social, que contribuye fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración lógica es la condición de la integración moral" (2000, p. 67).

Los espacios, pues, están cargados de significación y de sentido. De las posibilidades significantes se desprenden infinidad de contenidos de carácter antropológico, sociológico y también literario que se ven estrechamente vinculadas unas de otras y que trataremos en las páginas siguientes. Esto se acentúa aún más en los espacios públicos, aquellos donde concurren las masas, es decir las plazas, las calles, los parques.

El espacio aporta en el discurso narrativo una importante carga de valor significativo, la posibilidad semiótica que todo espacio, incluso el espacio humano en general, según palabras de Barthes (1998, p. 257), posee y manifiesta en el terreno cultural y, por supuesto, en la escritura. A través de esta significación seremos capaces de adentrarnos en él, mirarlo, leerlo, dialogar con sus contenidos, contaminarnos de ellos e, igualmente crear ideologías o formas de ver la vida como respuesta a la interpelación que los espacios nos van formulando a lo largo de la convivencia con los mismos.

Pero cualquier configuración del espacio necesariamente tendrá que estar vinculada a otra categoría fundamental: el tiempo. Mijaíl Bajtín fue uno de los primeros en estudiar dicha relación. En su estudio nombra cronotopo (que en traducción literal significa espacio-tiempo) precisamente a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura

(1989, p. 237-238). Se entiende aquí el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura.

La noción de cronotopo la extrapola Bajtín de la física, y expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo artístico literario en donde se establece una unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo aquí se condensa, se comprime y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, aporta argumento a la historia, o sea, los elementos tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989, p. 237-238).

Como categoría figurativa y valorativa, el tiempo-espacio logra la articulación de una imagen global, total, del espacio novelesco, que es, asimismo, indicio y símbolo de una determinada manera de concebir y valorar al hombre y al mundo en un tiempo histórico y cultural determinado. El tiempo-espacio introduce en la novela la vida real, sus contradictorias dinámicas históricas, sociales y culturales y sus determinaciones en la configuración de las entidades individuales y colectivas, logrando al mismo tiempo su representación artística, pues mediante la articulación de un discurso escrito que tiene en la imagen al núcleo generador de un conocimiento y una valoración del mundo, se plantea una síntesis trascendente posible de las tensiones existenciales e histórico-culturales del hombre, como afirma Bajtín el tiempo-espacio "... determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad [...pues] incluye siempre un momento valorativo [...] todas las determinaciones espacio-temporales son inseparables, y siempre matizadas desde el punto de vista emotivo-valorativo" (1989, p. 393).

En concordancia con las tesis de Bajtín, Geraldo F. Bobadilla comunica que, además, la categoría de tiempo-espacio es también muy importante para la comprensión y explicación de la evolución de la tradición novelesca, porque es uno de los elementos que permite la definición y surgimiento de los géneros y subgéneros narrativos, que requieren para su realización de específicos tiempo-espacios literarios y culturales. Al menos así sucede, por ejemplo, con la novela gótica, que requiere del tiempo-espacio del castillo medieval, como en *Drácula*, de Bram Stoker, "... o en sus refuncionalizaciones nacionales, como con las casonas coloniales en La hija del judío, de Justo Sierra O'Reilly o en el cuento "Chac Mool", de Carlos Fuentes, o con

la novela de aventuras, basada en el tiempo-espacio del camino, en Los tres mosqueteros, de Alejandro Dumas" (2016, p. 1-2). La noción de tiempo-espacio permite dar cuenta también de las complejas relaciones que determinan la existencia del hombre, así como explicar los marcos conductuales y valorativos que ha articulado y asumido en su búsqueda perenne de una realización más plena.

Por su parte, Juri Talvet otorga una significación característica dentro de la obra literaria a estas categorías, pero destacando las potencialidades de cada una en la configuración del texto: "El tiempo y el espacio artístico incluyen y dan valor tanto al contenido como a la forma, vinculando recíprocamente su significación y ampliándola" (1983, p. 497).

Como se aprecia, el cronotopo resulta una categoría tanto de forma como de contenido, definida por los vínculos que se establecen entre las relaciones temporales y espaciales que se asimilan artísticamente en la literatura. Este deviene eje central de la narración; la manera en que representa el espacio y el tiempo (Al que Bajtín le imprime el carácter rector) permite organizar el acontecer en una narración literaria y darle sentido; la forma que asume el cronotopo determina la naturaleza de los personajes, así como su psicología.

De lo anterior se desprende que en toda reflexión sobre la narrativa debe tenerse en cuenta el alcance de la configuración espacial, al constituirse esta en una perspectiva fundamental para la comprensión del sentido total del texto; dicha configuración puede llegar incluso a definir la ideología de la obra. Las categorías del espacio en la literatura, unida además a la categoría del tiempo son sin dudas categorías más amplias que el personaje, el carácter, la idea, la trama o el símbolo, que son abarcables todos, en el contexto general del tiempo y el espacio. El tiempo y el espacio artístico incluyen y dan valor tanto al contenido como a la forma, vinculando recíprocamente su significación y ampliándola.

Para muchos escritores es relevante el hecho de estimar el espacio como continuidad del hombre, o sea, en su dimensión humana, lo cual remite a la noción de espacio existencial en cuanto este resulta una concretización de esquemas ambientales o imágenes que son una parte necesaria de la orientación general del hombre o de su estar en el mundo, es decir, se concibe el espacio como una dimensión más de la existencia humana, la cual permite interiorizar en la

naturaleza de los vínculos que establece con quien lo habita, el modo en que este determina su evolución o retroceso como ente social. De las peculiaridades de su composición (del espacio literario) depende el vínculo establecido por el lector entre el universo diegético de la obra y el mundo real; a la vez que la reciprocidad de la relación entre los personajes y el propio espacio evidencia los ejes articuladores del sentido que produce el texto.

La intensa potencialidad comunicativa del espacio literario juega un papel fundamental en la configuración de una obra. Esta aptitud generativa de significados adicionales en el texto influye significativamente en el momento de creación artística y también en el momento de lectura. El espacio como elemento indispensable de la trama proporciona concreción y verosimilitud a la historia; su riqueza textual y el subsistema de significaciones que proyecta permiten que en ocasiones se potencie más que el resto de los componentes del discurso, instituyéndose como centro de este.

Teniendo en cuenta lo explicitado en este epígrafe, puede confirmarse la identidad del espacio como un signo complejo en el seno de la ficción narrativa, pues a la vez que se constituye como elemento ficticio y como realidad textual, se articula con el resto de las categorías presentes en el texto para dar lugar a una trama cohesionada y a un universo coherentemente presentado, particularidades estas que son permitidas por su carácter sígnico capaz de potenciar significaciones especiales que enriquecen el texto y se convierten en parte indispensable del mismo, cuando no en centro de este.

1.3 - Teoría de ciudad como fenómeno literario.

La ciudad moderna ha sido motivo de inspiración para el trabajo artístico de gran cantidad de creadores, por tanto ha devenido, en el transcurso de su crecimiento y desarrollo, motivo recurrente en infinidad de obras de arte. La ciudad se asimila y critica, se admira o rechaza, se goza, se interpreta o se asume en ese diálogo constante que establece el artista y que parte de una relación recíproca en donde se entrecruzan códigos para dar forma y estructura al producto artístico.

La ciudad ha sido objeto de estudio científico desde los inicios de la Revolución Industrial, etapa en que comienza su gran expansión, caos y desorden, pero no es hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX que aparece, en la sociología y la filosofía, la noción de metrópoli como símbolo de la modernidad, aludiendo a esa área urbana de rápido crecimiento económico, demográfico y territorial.

Ya en las primeras décadas del pasado siglo se configura un nuevo pensamiento sobre la ciudad moderna, el nuevo contexto en el que se desarrolla exige nuevos análisis, la formulación de criterios más acordes a los tiempos que corren, y ya no desde una experiencia trágica de la modernidad sino, por el contrario, desde una visión optimista donde la ciudad es pensada como motor de la modernización social, en estrecha vinculación con el desarrollo industrial y sitio en el que anidan la racionalidad, la urbanización, la industrialización, y en la que destacan el desarrollo tecnológico, el ritmo acelerado y sus efectos sobre las relaciones sociales, como componentes fundamentales de su configuración.

Según la investigadora Juliana Marcús (2010, p. 2), es hacia 1960 cuando comienzan a aparecer los primeros enfoques antropológicos, históricos y semiológicos que intentan un estudio de la ciudad en términos de lenguaje y de discurso, surge la idea de ciudad como texto, tomando en cuenta la lectura de las prácticas y los modos en que ella se experimenta y representa socialmente. La ciudad aparece como un ente hablante capaz de comunicarse con sus habitantes, y ellos a su vez hablarle a ella con tan solo vivirla, recorrerla, mirarla.

Desde esta perspectiva la ciudad se presenta como expresión e inscripción de la cultura. La construcción histórica y social de la ciudad deja huellas que transmiten diversos sentidos y significados y que se expresan en la trama urbana: en su arquitectura, en sus calles, en sus ritmos. Estas huellas son el resultado de las luchas por la construcción del sentido. Esto es, que la ciudad se va construyendo como resultado de pujas y disputas que incluyen decisiones políticas, estéticas y urbanísticas. En definitiva, en la ciudad se pueden reconocer las tendencias sociales dominantes en cada momento histórico, esta es una ciudad dinámica, en movimiento, capaz de transformarse material y simbólicamente, una ciudad que aparece como una densa red simbólica en permanente construcción y expansión.

Esa es la ciudad moderna, la ciudad contemporánea que va y viene en su capacidad significativa que, en medio de sus contradicciones, es capaz de proyectarse como discurso para ser leído, como bien señalaba Barthes: "La ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla" (1998, p. 260-261). Será, pues, desde el diálogo que la misma ciudad impone, donde la literatura responderá como ávido interlocutor, interrogando a la ciudad, imaginándola, confundiéndose con ella.

Y es precisamente gracias a esta multiplicidad de lecturas que la ciudad puede pensarse jeroglífico a través del cual pueden descifrarse el pasado y el presente de una sociedad. Ella moldea a sus habitantes en sus prácticas, recorridos, ritmos, percepciones, usos y apropiaciones, pero también los habitantes hacen y construyen la ciudad imprimiendo ritmos, cadencias, usos particulares del espacio público, acciones, itinerarios y transformaciones sobre la ciudad construida, estructurada, planificada. O sea, la ciudad no es solo las calles, los edificios, la arquitectura; es también, y sobre todo, el caudal de símbolos con que sus habitantes procesan el espacio y que le otorgan identidad, memoria, significación. Los encargados de crear tal o más cual significación son los habitantes que depositan sentidos, usos y formas culturales producto de un proceso de creación histórica en el que inevitablemente se ven envueltos.

Igualmente el símbolo ocupa una posición capital dentro de la ciudad moderna para Guadalupe Isabel (2003, p. 3). El aspecto más importante que aporta el espacio en el discurso narrativo es su valor significativo, pues a través de esta significación somos capaces de adentrarnos en él, mirarlo, leerlo, dialogar con sus contenidos, contaminarnos de ellos y, equivalentemente, crear ideologías o formas de ver la vida como respuesta a la interpelación que los espacios nos van formulando a lo largo de la convivencia con los mismos.

Los espacios, pues, están cargados de significación y de sentido. De las posibilidades significantes se desprenden infinidad de contenidos de carácter antropológico, sociológico y también literario, todas ellas estrechamente vinculadas. Esto se acentúa aún más en los espacios públicos, aquellos donde concurren las masas, es decir, las plazas, las calles, los parques, etc., todos ellos

elementos propios de un todo al que llamamos ciudad, una ciudad sumergida y amalgamada en procesos de cambios que modifican su fisonomía, reflejo de su tiempo, de mentalidades y también, así mismo, de identidad. O sea, es la ciudad funcionando igualmente como recurso facilitador y promotor de la identidad de un pueblo, de los ciudadanos que la habitan, proyectando como espejo de identidad del contexto que la ocupa.

En este sentido la Dra. Denise León plantea que hace mucho tiempo ya que se ha dejado de pensar en la ciudad simplemente como el resultado de una construcción física. La ciudad ha pasado a funcionar como un mapa que puede abrirse a infinitas representaciones del mundo pero también del hombre mismo (Poeta, escritor, ciudadano, etc.). “Espejo de quien la convoca, la ciudad refleja, consuela, aumenta, deforma y, finalmente, muestra la imagen del poeta que la recorre” (2008, p. 2).

Pero las ciudades pueden transformarse no solo en el escenario de una realidad concreta o global, sino que puede constituir una suerte de personajes capaces de imponer y desarrollar una rama literaria en tanto espacios cargados de significación y de complejidad. Emerge entonces la ciudad como discurso en sí misma, como interlocutor permanente de quien la habita, propicia un diálogo en el que da cabida a la interpretación. Esto último es lo que permite al texto literario, posibilita, re-crear la ciudad, ya que la escritura no solo es capaz de representarla, también puede crear otra nueva, precisamente por esa variedad de interpretaciones que de ella pueden hacerse. La palabra aquí es creadora del rostro de la ciudad, antecede al hecho y este a su vez se ve urgido por la palabra. Sylvia Ostrowetsky (2016, p. 3), le confiere gran importancia a los centros urbanos como creadores por excelencia de identidades ciudadanas con una fuerte carga simbólica.

Pero no es el centro de la ciudad, ese espacio delimitado, solamente un lugar geométrico, sino que en efecto, en primer lugar representa el punto de declinación de lo que da a la ciudad su identidad, y proporciona su razón de ser como lugar de decisión y acción; en segundo lugar, pero que puede en el curso de la historia sobreponerse al primero, es la emanación, el lugar donde se confrontan o se acuerdan las fuerzas vivas que lo constituyen, como segmento de la solidaridad

comunal; y por último, en tercer lugar, es organizado, organizado a partir de ciertos elementos orgánicos, como el corazón, que sirve para designarlo metafóricamente, el punto vital de su organización. Sin embargo, pese a lo anterior, sucede que muchos centros son vacíos o que ciertas aglomeraciones urbanas, si reconocen puntos locales de agrupamiento, no tienen forzosamente un solo y único centro.

La posición, el lugar como geometría, quiere dejar entender que un conjunto cristaliza, condensa, indica algo esencial (sea económico, político, cultural o simbólico). Y, en efecto, se encuentran allí los comercios más prestigiosos, la alcaldía, la catedral. etc. Nuestro imaginario urbanístico se alimenta de esta imagen de espiral donde cohabitan, se sobreponen como forma, posición y contenido, lo que hace la esencia de la vida de la ciudad. El centro haría ver así, como su parte más concentrada, más significativa o representativa de la ciudad, la condensación formal y funcional de lo que la caracteriza esencialmente.

Independientemente de que puedan o no estar presentes en los centros urbanos M. Augé ha propuesto la denominación de *no lugar* para nombrar esos espacios que, como el aeropuerto o la autopista, son la emergencia de un nuevo modo de habitar. El propio Augé lo define de la siguiente manera: “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un *no lugar*” (1992, p. 83).

Así, en abierta ruptura con el lugar antropológico, que es el territorio cargado de historia, denso de señas de identidad acumuladas por generaciones en un proceso lento y largo (el viejo pueblo, el barrio, la plaza, el atrio, el bar), el *no lugar* es el espacio en que los individuos son liberados de toda carga de identidad interpeladora y exigidos únicamente de interacción con textos. Es lo que vive el comprador en el supermercado o el pasajero en el aeropuerto donde el texto informativo o publicitario lo va guiando de una punta a la otra sin necesidad de intercambiar una palabra durante horas. Son aquellos espacios que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo, en donde se desarrolla un tipo de lenguaje que es ajeno a la palabra en su concepción tradicional. Desde esta caracterización, el hombre

del no lugar no es únicamente un hombre anónimo, es, sobre todo, un hombre solo (Augé, 1992, p. 83).

Evidentemente se defiende la hipótesis de que es la sobremodernidad una de productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que no integran los lugares antiguos, en donde mayoritariamente media la comunicación masiva en sus disímiles manifestaciones, y en donde se comprueba el papel fundamental que ocupan los medios de difusión dentro del contexto de la ciudad moderna como, efectivamente, distribuidores, impositores hasta cierto punto, de códigos y símbolos culturales, y conformadores además del ciudadano actual y las ciudades modernas.

En este sentido y de acuerdo con los criterios de Barbero (2016, p. 2):

“En los inicios de su creación los medios hacían gala de su nombre y servían como mediadores de la experiencia de constitución de la ciudad. Con la aparición del cine, pionero en este sentido, se hacía visible la experiencia de la multitud, allí donde la masa ejercía su derecho a la ciudad y en donde ejercitaba un nuevo saber. Luego, con la llegada de la radio, se potenció esa experiencia popular de ciudad, insertando su lenguaje propio y sus ritmos en la oralidad cultural”.

Pero el giro definitivo lo daría el arribo de la televisión, quien con su llegada disemina la ciudad, o sea que desde ese momento el medio sustituiría a la experiencia, constituyendo la única experiencia-simulacro de la ciudad global, pues el hombre se conecta, pero desde dentro, con las claves que ordenan la nueva ciudad, que no son otras que la fragmentación y el flujo. Y pasa entonces la televisión a ser de espacio doméstico a territorio virtual, un lugar a donde todo se llega sin necesidad de salir.

Pero lo que resulta importante comprender es que la eficacia de la ciudad virtual no es el poder de las tecnologías visuales e informáticas sino su capacidad de acelerar, amplificar y profundizar, tendencias estructurales de la sociedad. Quiere decir que la consecuencia del desequilibrio entre el territorio real y el propuesto por los *mass-media* no es precisamente el exceso de vitalidad de los medios sino la débil relación entre los ciudadanos del territorio real. Los medios se convierten

entonces en los instrumentos preferidos de los ciudadanos para de alguna manera compensar ese desequilibrio urbano generado por un tipo de urbanización irracional, es decir, tanto la radio como la televisión acaban siendo el único dispositivo de comunicación capaz de ofrecer formas, de contrarrestar el aislamiento de las poblaciones marginales y de establecer vínculos culturales comunes a la mayoría de la población.

En este sentido la ciudad pierde en cuanto a riqueza social, a espacio de confluencia social y se puede percibir lo que Barbero ha llamado des-especialización, o sea, que el espacio urbano no cuanta sino en cuanto valor asociado al precio del suelo y a su inscripción en el movimiento del flujo vehicular, "Es la transformación de los lugares en espacios de flujos y canales, lo que equivale a una producción y un consumo sin localización alguna" (Barbero, 2016, p. 4). Como consecuencia se sufre una devaluación una pérdida de la materialidad historia de la ciudad en su conjunto, se potencia el nuevo valor establecido: el régimen de la velocidad. Esta primacía del movimiento, de la circulación constante, del flujo tecnológico convertido en coartada de otros más interesados flujos (de vehículos, personas e informaciones) representa un gran peligro dentro del ya por sí caos urbano moderno, pues contribuye a devaluar la memoria cultural, incluso puede hasta justificar su propio arrasamiento. Lo anterior apunta justamente a un ordenamiento que privilegia las calles, las avenidas, a su capacidad de operativizar enlaces, conexiones de flujos, sin embargo, adolece de la intensidad del encuentro, la socialización que puede establecer la muchedumbre, por ejemplo, en una plaza. En fin, la velocidad impone una especie de hegemonía inalcanzable de la cual resulta imposible escapar, alcanzar, el diálogo directo, cara a cara.

Este ritmo acelerado conduce al desuso, por parte de la mayoría, no sólo del centro sino de espacios públicos cargados de significación durante mucho tiempo. La ciudad vivida y gozada por los ciudadanos se estrecha, pierde sus usos. Las gentes trazan sus circuitos, que atraviesan la ciudad sólo obligados por las rutas de tráfico, y la bordean cuando pueden en un uso funcional también. Tal parece como si las ciudades avanzaran camino de un otrora espacio social a un espacio

virtual, indiferente al trato tibio del ser humano frente a frente, “La ciudad devenida en metáfora de la sociedad convertida en sociedad de la información” (Barbero, 2016, p. 4).

Las tesis abordadas por el profesor Manuel Castells (2000) guardan estrecha relación con esta especie de ciudad (mundo) virtual. En su artículo “*La ciudad de la nueva economía*” maneja el término de nueva economía, término consagrado a los medios de comunicación de comunicación, o sea no es la economía del futuro sino la que se desarrolla hoy de forma desigual y de forma contradictoria en todas las áreas del mundo.

Castells reconoce que esta nueva economía es por un lado una economía de extraordinaria capacidad de generación de riqueza, pero, del otro, es una economía centrada, en el desarrollo de redes entre individuos y empresas extremadamente competitivas sin ninguna al interés público, al bien común, a lo que sean valores que no puedan ser capitalizados en el mercado. Y entonces ¿Cuál será el papel de las ciudades en dicho contexto? Castells responde que las ciudades son claves tanto como productoras de los procesos de generación de riqueza en el nuevo tipo de economía, como productoras de la capacidad social de corregir los efectos desintegradores y destructores de una economía de redes sin ninguna referencia a valores sociales más amplios, más colectivos o no medibles en el mercado, como por ejemplo la conservación de la naturaleza o la identidad cultural. La utilización, a fondo, en una ciudad con políticas innovadoras en términos de servicios públicos, de ecología, de participación ciudadana, de difusión de la educación, puede llevar a un desarrollo de nuevas aplicaciones y, por tanto, de nuevos usos y de nuevas tecnologías de comunicación, que amplían la gama de utilización de internet, de los usos propiamente comerciales, en los que está basado, en estos momentos, el desarrollo de internet a usos y aplicaciones de un espectro mucho más amplio que, además de generar mercados importantes, también permitirán una utilización de la revolución tecnológica en aras de una mayor calidad de vida.

“El papel de las ciudades en la Era de la Información es ser medios productores de innovación y de riqueza, pero es, aún más, ser medios capaces de integrar la tecnología, la sociedad y la calidad de vida en un sistema interactivo, en un sistema que produzca un

círculo virtuoso de mejora, no sólo de la economía y de la tecnología, sino de la sociedad y de la cultura” (Castells, 2000).

Quizás sea esta propia añoranza por lo humano, la necesidad de una socialización genuina, pero lo cierto es que el tratamiento de la ciudad ha ido ocupando un lugar de primacía en la literatura contemporánea hispanoamericana, en algunos casos presentada con altas dosis de negatividad, en otros adquiriendo perfiles positivos como lugar deseado para quien quiere ampliar sus horizontes económicos-espirituales. Los textos en general registran un cierto malestar el abandono del espacio natural porque se lo siente vinculado con un tipo de vida más auténtico, más urbanizado. Un análisis profundo de la ciudad en el discurso narrativo conllevará siempre a concebir, en primer lugar, a la ciudad, como espacio sónico, solo luego se podrán abordar las diferentes variantes que este pueda presentar, como espacio. Así, puede aparecer como espacio psicológico (el que se crea en el pensamiento mismo de algún personaje); espacio material (por ejemplo en la novela realista o naturalista); espacios simbólicos o los espacios metafísicos (por ejemplo los desarrollados en la escritura Jorge Luis Borges).

Es cierto que el propio progreso de las ciudades y la era moderna han contribuido a ir borrando las fronteras de las ciudades contemporáneas, sin embargo no por ello se han perdido las peculiaridades que las acompañan, de modo que aún se pueda hablar de la identidad que los espacios urbanos aportan a sus ciudadanos. Allí en ese espacio es donde el ser humano actúa, se construye, responde a la realidad, hablar, pues, del binomio hombre-ciudad no sería desacertado si consideramos la inevitable influencia a la que ambos se ven sometidos. A lo largo de la historia nombrar a la ciudad, describirla, vivir en ella, sufrirla, ha sido parte de la cotidianidad de los hombres, sus singularidades han sido asumidas o rechazadas por sus habitantes, de ahí que sea imperativo hablar de ellas, reconocerlas, abordarlas a través de la palabra.

1.4 - La novela cubana en el panorama literario de la República.

El quehacer literario de América Latina recibe el nuevo siglo bajo el influjo, ya casi desaparecido en Europa, del naturalismo como corriente estética prevaleciente. Suponía este el mecanismo adecuado para ofrecer una crítica acorde a los tiempos que se vivían, expresión fidedigna de la lucha de los explotados contra las oligarquías y el imperialismo. Si bien es cierto que la novela latinoamericana de esos años en su aspecto estético no muestra obras de merecido rango artístico, “no es menos cierto que, en esencia, documentó a los potenciales lectores de realidades que, o bien ignoraba, o bien fingía desconocer” (Romero, 2003, p. 127).

La instauración de la República en Cuba tiene lugar en un contexto hispanoamericano signado por las luchas sociales, las reivindicaciones laborales, las huelgas, la creación de gremios y sindicatos, etc., es por ello que pese a la variedad de criterios y de intereses que se manejaban respecto a la independencia del país y los intentos de dominio estadounidense, suponía para muchos la llegada de un período de esplendor. Sin embargo, pese a ciertos derechos que disfrutaron los cubanos tras el cese de la soberanía española como por ejemplo “la absoluta e irrestricta libertad en la expresión de las ideas” (Henríquez, 2002, p. 304), las primeras décadas del siglo se afrontarían con un escepticismo creciente; serán días de íntima y evidente frustración asumidos con inevitable desesperanza y descontento.

De manera que la República emerge en un limitado ambiente cultural y literario; la dedicación a la literatura era casi un reto a la sociedad y a la supervivencia misma; el género narrativo subsistía precariamente. Pero pese a esta estrechez, el inicio del nuevo siglo supuso un cambio cuantitativo en cuanto a producción de novelas que, con las nuevas libertades de ideas de principios de siglo y el ejercicio de ese derecho, experimentará un auge producto de las propias circunstancias sociales que se vivían, de tal forma que progresa más bien en cuanto a número y ya sin antecedentes que la renueven ni el apoyo de un público avezado y numeroso.

Este primer cuarto de siglo, etapa inicial de la República comprendida entre los años 1899 y 1923, muestra una narrativa cubana de precedente esencialmente realista, aparecido ya en sus orígenes, e influenciada desde finales del siglo XIX por la tendencia naturalista. Excepto las leves intermitencias románticas y

respectivos retazos que se perciben y aun persisten en estos primeros lustros republicanos, mayormente en los novelistas de folletín, será básicamente la tendencia al naturalismo la nota predominante en las mayoría de los escritores del períodos, que, además, “no escaparían tampoco a la influencia del realismo español decimonónico” (Henríquez, 2002, p. 304), llegando a establecer una especie de nexo entre naturalismo y realismo que terminará finalmente por captar la realidad a partir de su relación satisfactoria y que permanece bajo el supuesto de lo complementario y abarcador.

Así mismo, la novelística del período, ya desde el punto de vista conceptual, experimenta un apego al discurso propiamente ensayístico cual recurso revelador en primer término, explicativo luego, del conjunto de situaciones político-sociales que se vivía entonces. La ensayística suponía el método idóneo, de denuncia quizás, de propuesta artística reflejo de las contradicciones y limitaciones del contexto que hace visible, artísticamente, esa realidad social. De aquí que la novelística de la etapa asuma una variante cercana a lo ensayístico y se exprese con un marcado carácter de tesis, “pues los escritores se sienten compulsados a través de sus personajes a ofrecer determinada información – que adquiere un notable tono ensayístico-sobre la problemática nacional” (Romero, 2003, p. 128). Y, aunque este propósito de de los escritores no se logre exactamente por permanecer en la epidermis de los temas de interés nacional, por la limitada visión en la propuesta, la carencia de vitalidad en ocasiones, la novela de la etapa contiene un material abundante, en oportunidades hasta crudo, de la realidad cubana de estos años, que intenta no solo exponer los errores de una sociedad corrompida sino además derivar de ellos un conjunto de presupuestos morales.

Por ello resulta una preocupación esencial de los novelistas de esta etapa el indagar acerca de las posiciones morales de sus personajes y no esencialmente en afirmarlas, o sea el intento de llevar a cabo la búsqueda de sus esencias en medio del colapso político y social, muestra de los valores primordiales del hombre. Y es por ello también que confluyan en el período novelas de corte histórico, de carácter psicológico, sociológico, costumbrista, aunque siga

prevaleciendo, frente a esta diversidad de tendencias y estilos el denominador común del realismo.

Otra de las limitantes de la novela de esta primera etapa republicana es la referida a las técnicas narrativas, pues adolece de ser rudimentaria, casi pre-flaubertiana, ya que entre otras consideraciones, el autor se hace copartícipe y opina en medio de los personajes ignorando la noción de objetividad en la ficción y atropellando los puntos de vista. De este modo se nos presenta un autor que no pretende mostrar, sino por el contrario, demostrar, y esto, lo conduce a caracterizar superficialmente a los personajes y presentarlos de modo arquetípico, de una sola pieza.

Cinco serán los novelistas que por su calidad narrativa encabezan el período y que, de cierta manera y bajo el sello individual, reflejarán los más acentuados males republicanos, y asuman, capten, el fenómeno de la desintegración de espíritu nacional, ellos son: Enrique Carrión, Carlos Loveira, Jesús Castellanos, José Antonio Ramos y Hernández Catá. En dichos autores “la filiación al naturalismo de estos autores significó un constante afán por condenar el orden existente” (Romero, 2003, p. 128).

Miguel de Carrión publicará dos volúmenes en 1903: *La última voluntad* y *El milagro*, y, años más tarde (1918 y 1919), *Las honradas* y *Las impuras*. La primera desarrollada en un ambiente de clase media y la segunda en el mundo del vicio. En ambas las descripciones de las costumbres son plausibles en su verismo. Por su parte José Antonio Ramos, con su primera novela, *Humberto Fabra* (2 vols., París 1909), hace alarde del más crudo realismo, mientras que Alfonso Hernández Catá, con novelas como *Pelayo González* (París, 1909) y *La juventud de Aurelio Zaldívar* (Madrid, 1911), lega una abundante producción literaria que incluye además el cuento, el teatro, la conferencia, el ensayo, la poesía. Así, Jesús Castellano se presenta como uno de los más vigorosos cultores de una prosa temperamental del período, con obras como *La conjura* (Madrid, 1909), y *La manigua sentimental* (Madrid, 1910), una de las narraciones más evocativas y exactas de los cuadros de vida de los cubanos en la manigua desarrollada en el contexto de la Guerra de Independencia cubana. En Loveira destacarán *Los*

inmorales, ópera prima del autor en la que se hace un planteamiento de los temas sociales, *Generales y doctores* (1920), y *Juan Criollo* (1928), la más descarnadamente naturalista que escribió.

De manera general puede afirmarse que aunque la novelística cubana del primer cuarto de siglo careció también de fantasía creadora y, consecuentemente, de un escaso movimiento de la imaginación, junto a las ya mencionadas limitaciones referidas a la técnica y estilos, los narradores de esta primera generación republicana devinieron jueces severos de su tiempo, a pesar de su pesimismo y de sentirse frustrado en lo esencial humano, sus obras permanecen como ejemplos positivos de la necesidad de encarar con optimismo un futuro que aún no se advertía promisorio.

El resto de la producción de la novelística aparecida entre los años 1899 y 1923 muestra un saldo favorable si se valora cuantitativamente, pero adolece de variadas y numerosas insuficiencias de orden cualitativo.

Superada esta primera etapa de la generación republicana, la novela sufrirá una disminución en cuanto a producción, sin embargo crecerá en el aspecto cualitativo, e irá incorporando paulatinamente a su desarrollo un conjunto de “medios expresivos propios del momento de apogeo y posterior asunción orgánica de las enseñanzas de la vanguardia” (Garrandés, 2003, p. 515). Desarrollo cualitativo que, desde la heterogeneidad de las obras, calidad y trascendencia, avanzará por caminos disímiles que en muchas ocasiones constituyen puntos de contacto y no precisamente excluyentes.

Así, por ejemplo, se puede hablar de la novela campesina, cuestionadora por excelencia de los diversos temas del mundo rural; la novela de evocación histórica, que busca iluminar el presente desde el registro del pasado; la novela negrista, representativa de los anhelos y conflictos de un grupo social marginado; la novela urbana, especie de gran mural de la escena citadina; la novela de preocupaciones universalista, y la necesidad de una constante revisión de la vida contemporánea.

Pero dentro de este grupo será necesario destacar la importancia que toma la novela campesina en el período pues “el mundo rural experimenta una especie de redescubrimiento a la luz de las nuevas ideas e inquietudes de tipo social que convertían a los

viejos modos narrativos aplicados al adentramiento en ese mundo en un instrumental caduco” (Garrandés, 2003, p. 516). Serán dos los cultivadores fundamentales de la novela campesina: Luis Felipe Rodríguez (1884-1947), y Carlos Henríquez (1901-1957). El primero conquista el derecho de mentor para aquellos que luego enriquecieron el género; el segundo, interesado en reflejar las expresiones de la ética campesina supera las limitaciones de aquel y lega las más encomiables obras de dicha tendencia. La tendencia campesina estuvo en lo esencial atravesado por la necesidad de inquirir en los problemas socioeconómicos del campesino, a la vez que desarrollar las potencialidades artísticas de un universo poco explorado. Otra necesaria acotación será aclarar que la novela urbana del período se despliega en diversos caminos y que pueden ser agrupados en tres direcciones básicas:

“a) novelas sobre hechos de la revolución del treinta y sus consecuencias, b) novelas que integran y vigorizan la llamada narrativa de inquietudes feministas y c) novelas en las que se observa fundamentalmente una vocación de crítica social que no se sustenta en aproximaciones a asuntos tan restringidos como la violencia revolucionaria y la situación de la mujer en la sociedad” (Garrandés, 2003, p. 521).

Esta novela de corte feminista estará en lo fundamental constituido por la obra de Ofelia Rodríguez Acosta (1902-1975), Lesbia Soravilla (1907- ?), Dulce María Loynaz (1902-1996) y Surama Ferrer (1923- ?).

De manera general este ha sido el desarrollo de la novela en el período de la república. Lo cierto es que aunque no pocos mostraron afición por el género y lo cultivaron incidentalmente, fueron escasos los narradores que lograron una obra sólida y trascendente en este período previo al triunfo a la Revolución. No podría hablarse aquí, en justicia, de una novelística de rigor porque realmente no existió, pero puede y debe hablarse, de novelistas y cultores del género que, emergiendo de aquellas condiciones adversas, se convierten y son a la vez los continuadores que impulsan el desarrollo de la novela de la segunda mitad de siglo, ya tras el evidente salto cualitativo y la necesaria revisión crítica de aquellos nuevos narradores que le siguieron.

Es importante precisar que aunque es en La Habana donde se concentraba la mayor actividad intelectual del país, y través de sus publicaciones y de sus instituciones de cultura se difundía más rigurosamente la producción literaria de toda la Isla, al despuntar el siglo XX no escaseaban, en cada una de las provincias, las revistas consagradas a las letras, y grupos de escritores y poetas en torno a ellas que representaban las nuevas tendencias literarias. Sería en las provincias donde, en la primera década del nuevo siglo, surgieron manifestaciones renovadoras del movimiento modernista, frente a los que solo habían tomado del modernismo algunas novedades de forma, sin mayor trascendencia.

1.5 - Evolución de la novela cienfueguera desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Las primeras referencias de novelas escritas y publicadas en Cienfuegos de las que se tenga conocimiento las recoge Enrique Edo en su libro *Historia de Cienfuegos y su Jurisdicción*. El autor anexa una relación de más de 10 novelas publicadas, de las cuales 7 fueron traducidas del idioma francés, evidenciando así la marcada preferencia por la literatura francesa de la joven población cienfueguera, quizás justificada por el propio origen francés de su fundación. Pero lo más significativo en esta relación presentada por Edo (1861, p. 35) son tres novelas que, al parecer, fueron escritas y publicadas por autores locales. Ellas son *La familia*, obra original de Federico Macías; *Gertrudis*, novela original escrita por Ginés Escanaverino de Linares; y, *El espía Juanelo*, de la autoría de Alfredo, de quién no se conoce apellido.

Sin embargo, no se conservan hoy los originales de ninguno de estos intentos primigenios de novela en la villa, de aquí que el mérito de Edo sea precisamente su pertinente labor de compilación historiográfica, "Afortunadamente la noticia de los mismos ha llegado hasta hoy, y por lo menos puede fijarse en estas páginas". (Peñarroche, 2014, p. 44). Todo lo anterior muy acorde al limitado desarrollo de la novela en Cuba de este período de finales del siglo XIX.

A diferencia de otros géneros que, como la poesía y el teatro, gozarán de mayor esplendor dentro del contexto cultural local, la novela no será un género determinante dentro del panorama literario cienfueguero del siglo XIX. Situación que se demuestra, según Peña Roche, en el hecho que de alrededor de una veintena de autores originarios de la ciudad, solamente tres cultivaron el género.

Con la instauración República en 1902 se apreciará, aunque seguirá prevaleciendo el ejercicio de la poesía y el teatro por sobre la producción novelística, un cierto despegue en la narrativa cienfueguera con la aparición de obras de calidad superior, que alcanzarán un esplendor moderado en cuanto al gusto por otras en donde la narración jugará un papel importante como variante discursiva.

Así, la literatura en general y, dentro de ella la novela en particular, de la etapa republicana se caracterizará:

“Por la influencia de diversas tendencias del movimiento estético –literario universal: romanticismo rezagado o a destiempo, naturalismo, realismo, modernismo y post-modernismo, que expresan variedad estilística y manifiestan nuevos rumbos, como el vanguardismo. La mayoría de los escritores dejan traslucir en sus obras una visión escéptica, pesimista, derivada en esencia de la frustración de los ideales independentistas. Los problemas sociales son reflejados con matices diferentes, en correspondencia con la concepción del mundo y la filiación estética de los autores” (Colectivo de autores, 2011, p. 265).

Durante esta primera mitad de siglo se experimentará un auge significativo en los cultivadores del cuento en relación con los escritores que prefieren la novela. Sobre todo será esta una cuentística muy ligada a las tradiciones y modos de vida de la ciudad como reflejo de la realidad propia del entorno social.

En tal sentido destaca el autor José Cabrujas Planas, quién direccionando su obra al rescate del pasado histórico y de la idiosincrasia popular, logra un acercamiento a las raíces locales. Publica además quince leyendas dadas a conocer en 1920 en el periódico *La Correspondencia*, relacionadas igualmente con las costumbres locales. En esta misma línea aparece Adrián del Valle, con su obra cumbre

Tradiciones y leyendas de Cienfuegos, escrita en forma de veinte tres poéticas narraciones publicadas en 1919. Otras obras importantes desde punto de vista narrativo son *La muchacha que habló con la Virgen de la Caridad* del narrador, cronista y crítico literario Miguel Ángel de la Torre Rodríguez, y las propuestas de Francisco Cañellas Martí, quien desarrolla una literatura relacionada con los relatos de viaje y cuyo resultado más ilustrativo se aprecia en la obra *Al correr de la pluma*, en la cual demuestra dominio de una prosa cuidadosa.

Ya en la década del cincuenta dos autores importantes de cuentos se incorporan a la literatura local (época en la que sobresalían en Cienfuegos muchos poetas), llegando incluso a alcanzar renombre nacional. Son las figuras de Samuel Feijóo y Raúl Aparicio. El primero incorpora a sus cuentos y novelas toda la gracia y sabiduría popular. Sus obras *Cuenta cuentos* y *Antología de cuentos populares*, exponen las costumbre y modos de vida campesinas. Mientras que Aparicio cultiva el cuento realista de tema social, incorporando en su obra nuevas técnicas narrativas y un cuidadoso trabajo formal.

Si bien es cierto que Cuba había iniciado el siglo XX con una limitada producción novelística y literaria en general, cierto es también que ya desde sus primeros lustros comienza un impulso paulatino en cuanto a producción y desarrollo de novelas, que transitaría desde obras como *Las honradas* y *Las Impuras* de Miguel de Carrión, hasta las obras consagradas y esenciales de la etapa de Alejo de Carpentier. Sin embargo, en Cienfuegos no proliferan ni la novela ni el cuento, como ocurre en otras regiones del país, no obstante, se pueden localizar, una mayor variedad de novelas de autores reconocidos no solo en el contexto local, sino a nivel nacional.

Es el caso del vanguardista Juan Manuel Planas Saiz, uno de los creadores más prolíferos en cuanto a producción novelística. Planas es considerado pionero de la ciencia ficción en Cuba, su novela *La corriente del Golfo* es la primera de este tipo escrita en la isla. Escribió además otras dos de carácter histórico, *La cruz de Lieja* y *Flor de Manigua*, esta última con un desarrollo de las acciones concentrado en el ambiente de los cayos cienfuegueros. Con su novela *El sargazo de Oro* introduce el tema afrocubano en la narrativa local.

A mediados de siglo saldrá a luz una novela eminentemente cienfueguera que refleja las realidades históricas de manera simbólica, su título es *Los Valedontes* y fue escrita en 1947 por Alcides Iznaga. Significa una novela trascendental para Cienfuegos por la crítica social implícita dentro de la acción de sus personajes, en ella se exponen los males y vicios de la sociedad neocolonial.

También son fundamentales para la novelística local dos autores que además de escribir poesía están reconocidos como excelentes narradores, entre ellos, Nivaria Tejera, quien tiene publicaciones en periódicos locales y nacionales, y en las revistas *Orígenes* y *Ciclón*. Es autora además de la novela *El barranco*, publicada por la Universidad Central de Las Villas en 1958. El otro novelista es Eduardo Benet, considerado uno de los grandes escritores y uno de los principales poetas de su generación, publica su importante novela *Birín* en 1957.

De manera general estos serían los principales novelistas en Cienfuegos durante la etapa republicana. Es evidente la escasez de autores que cultivan el género en la ciudad si se compara con el ostensible desarrollo que había alcanzado la novela a nivel nacional. Paradójicamente la literatura cienfueguera prefería el cultivo de la poesía y el teatro. La novela avanzaba detrás, con cierta desventaja ante esta variedad y cantidad de propuestas de ambas manifestaciones artísticas.

A partir del triunfo de la revolución el panorama literario en Cienfuegos sufre un cambio radical y se produce un descenso vertiginoso de publicaciones para los autores locales, quienes venían ya desde décadas anteriores, principalmente la del treinta, publicando en diferentes revistas y periódicos del patio. La única alternativa posible ante el déficit de publicaciones que se produjo en la década del sesenta, fue la revista *Bolígrafo al sol*, única que editaba en la fecha. También en la época surgen y comienzan a proliferar los talleres literarios como parte de la nueva política cultura que se implementaba en el país. Tanto así que ya para inicio de los años ochenta en Cienfuegos se contaba con más de 25 talleres literarios y con más de 300 integrantes en su haber. Resulta importante señalar el surgimiento de la revista *Guaney* en dicho período, como expresión del taller literario Álvarez Baragaño dirigido por el poeta Juan René Cabrerías. Las revistas se convirtieron en el camino utilizado por muchos escritores para publicar sus

trabajos. También en los años ochenta se funda en Cienfuegos el grupo literario *Tercer Mundo* y la revista de mismo nombre, en la que destacaron escritores como Aldo Menéndez, Luis Ramírez y Osvaldo Navarro.

Otras publicaciones seriadas importantes en ese contexto lo constituyen la revista *Ariel*, *El Bergantín*, *El mensajero*, y *Concepto*, donde se incorporan a publicar otro número importante de jóvenes escritores cienfuegueros como Jesús Fuentes, Mariano Ferrer y José Días Roque, entre otros.

Con la llegada de los años noventa cobra una nueva dimensión la novela cienfueguera por sobre la preferida poesía, con escritores de la talla de Lourdes Díaz Canto, reconocida como una de las mayores exponentes de la literatura infantil en Cuba, con libros como *Tres cuento de Cupido*, así como Rogelio Leal García con su obra *De cuentos te cuento*. Juega un papel importante también Jesús Candelario con libros imprescindibles como *Los anormales son invisibles*, así como los cumamayaguenses Pepe Sánchez con el *Comedor de relojes*, y Orlando Víctor Pérez Cabrera con *El último Gol*. Otro libro significativo del período y, considerado superior a los anteriormente señalados, es *Los cuentos de Abel*, del escritor de Miguel Cañellas.

De particular interés y producto de las últimas producciones narrativas de Cienfuegos, son *El deshollinador* premio Caimán Barbudo de Alexis García Somodevilla, *Los pescadores de gotas*, Premio de la ciudad de Cienfuegos 2006, y *Polvo*, estos dos últimos creaciones de la joven escritora de Laura Conyedo.

Como se ha podido apreciar la novela ha sido uno de los géneros literarios menos favorecidos por los escritores cienfuegueros, realmente es a partir de la década de los noventa cuando la novela en Cienfuegos alcanzará un desarrollo marcado en comparación con la producción precedente, y esto en gran medida gracias a la obra de tres novelistas principales, dos de ellos galardonados nacionalmente.

En primer lugar aparece el escritor Luis Ramírez con novelas como *Muchacha del Caribe con gato* y *La muchacha de espejuelos rotos*. Le sigue, ya en otra dimensión, el novelista Atilio Caballero con obras publicadas a nivel nacional como *Naturaleza muerta con abejas* en y *La última playa*, premio UNEAC Cirilo Villaverde en el año 1998. Por último, y cerrando esta triada, el narrador Marcial

Gala, con una amplia producción novelística, entre las que destacan *Sentada en su verde limón* (2006), *La catedral de los negros* (2012) premio Alejo Carpentier y, *Monasterio*, publicada en España un año después.

Habría que señalar que a excepción de Luis Ramírez, que maneja una novelística en donde los ambientes y los lugares no son definidos, en Atilio Caballero y Marcial Gala, el espacio citadino de la ciudad de Cienfuegos, sus áreas periféricas y aledañas, juegan un papel fundamental dentro de sus obras, alcanzando niveles sin precedentes y aportando características no manejadas anteriormente en la literatura local, si se compara con otros escritores y etapas por las que ha transitado la literatura producida en Cienfuegos.

Capítulo 2: La configuración de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua*.

2.1 - Síntesis bibliográfica de Juan Manuel Planas y Sainz. Aproximaciones a su vida y obra.

Juan Manuel Planas y Sainz (Ver anexo No. 2), nace en la ciudad Cienfuegos, antigua provincia de Las Villas, el 24 de noviembre de 1877. Tras graduarse de bachiller en el instituto de Santa Clara en 1895, se traslada a Lieja, Bélgica. Radicado en esta ciudad europea hasta 1906 funge como corresponsal cubano en Europa y comienza a colaborar con diferentes periódicos y revistas, tales como *La república Cubana* de París, y *Cuba y América* de Nueva York. En esta misma ciudad funda en 1904 el Círculo Hispano-Americano y pasa a ser su secretario hasta la ocupación alemana; un año más tarde, lo nombran miembro del jurado de Recompensas de la Exposición Universal de Lieja. En el año 1906, después de haber obtenido el título de Ingeniero Electricista en la universidad de esa misma ciudad, Planas regresa a Cuba y, en el año 1907, revalida su título en la Universidad de La Habana, pretexto que contribuirá a designarlo Delegado en Cuba de la Asociación de Ingenieros Electricistas de Montefiore, Lieja.

En 1908 Planas contrae matrimonio en la ciudad de La Habana y contribuye a la fundación de la Sociedad Cubana de Ingenieros, pasando a ser su secretario al próximo año. Funda además la revista *Cathedra*, de vulgarización científica en 1910 y ese mismo año, es nombrado Ingeniero Auxiliar de primera clase. En estos dos años pronunció varias conferencias en distintos centros científicos de la capital de la República. Ya para el 1911 obtiene por oposición la cátedra de francés del Instituto de Pinar del Río, en la cual se gradúa de agrimensor en 1913, desarrollándose además como profesor de francés entre los años 1911 y 1914. Es nombrado vocal de la Junta de Protestas ese mismo año y en 1919 obtiene tres premios en los Concursos del Primer Centenario de la Fundación de Cienfuegos por haber presentado valiosos trabajos sobre los temas propuestos. En este

mismo año, por Real Decreto el 20 de junio es nombrado por Alberto I, Rey de los belgas, Caballero de la Orden de Leopoldo II.

Planas es también fundador de dos importantes revistas: *Boletín de la Sociedad Cubana de Ingenieros* y *Revista de la Sociedad Geográfica de Cuba*. Su incansable inquietud intelectual y creacional le permitió la colaboración con diferentes publicaciones, entre las que destacan *El fígaro* (1917-1919), *Habana Yacht Club* (1925), *L'illustration* (París, 1928-1939), *Revista Bimestre Cubana*, *Bohemia*, y *Carteles*. Es creador igualmente de la Sociedad Geográfica de Cuba, ocupando la presidencia entre 1928 y 1936, y de la Sociedad de Oceanografía de Cuba en 1943. Perteneció a la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales y al Ateneo de La Habana, así como a la Academia Nacional de Ciencias de México, a la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, y a la Association des Ingenieurs sortis de l'Ecole de Liege. En 1945 obtuvo el título de la Escuela Nacional de Periodismo, Manuel Márquez Sterling.

A mediados de la década del 50 del siglo XX comenzó a colaborar con la institución y la Revista de la Biblioteca Nacional José Martí. Hizo entrega a la misma, el 28 de junio de 1954, de un importante documento histórico: el diario íntimo de la educadora y feminista cubana María Luisa Dolz y Arango. En 1955 publicó allí su estudio histórico-geográfico *Isla de Pinos no es la Isla del Tesoro*. El 19 de noviembre de 1955 expuso en el Círculo de Amigos de la Cultura Francesa, de la ciudad de La Habana, su conferencia *Los Horizontes de Julio Verne*, editada años más tarde como folleto. También pronuncia este año el discurso *La ciencia y el arte, los factores del éxito*, leído en la sesión solemne de la Academia de Ciencias Médicas, Físicas y Naturales de La Habana, con el motivo de celebrarse el 94 aniversario de su fundación, el 19 de mayo de 1955.

Su amplio bagaje intelectual permitió que se moviera tanto en el campo de la investigación científica como en el campo de la creación artística. A su cargo están los trabajos de corte científicos *Determinación de las máquinas electrodinámicas de corriente continua* en 1907 y, *Decadencia de Cienfuegos como plaza mercantil, causas que la originan y medios para combatirlas*, de 1919, por el cual recibiría doscientos cincuenta pesos y Diploma de Honor de la Cámara de Comercio,

Industria y Navegación. Su discurso de ingreso a la Academia de Ciencias de Cuba en 1923, titulado *El estudio del mar*, es publicado en forma de folleto, iniciando con él “una línea investigativa y divulgadora que habría de convertirse en una de las constantes de su producción científica y literaria” (Bonera Miranda, 2005, p. 31). En la propia academia presentará sucesivamente, las investigaciones *La exploración del mar*, *La fuerza del mar* e *Introducción a la oceanografía*, publicada en 1943 como libro.

Resulta importante destacar el protagonismo de Planas respecto a la visita a Cuba en 1927 del físico francés Georges Claude, quien después, entre 1929 y 1930 viniera acompañado a instancias de Planas, por el oceanógrafo Pierre Idrac, con el objetivo de realizar sondeos entre La Habana y Cayo Hueso e instalar, de ser posible, “una planta experimental en la cual se ensayó, con éxito, la teoría en que se basa el aprovechamiento industrial de la diferencia de temperaturas entre la superficie y el fondo del mar. Gracias a esta iniciativa Cuba se convirtió en la primera nación en aplicar este genial descubrimiento para aprovechar la energía térmica del mar” (Bonera Miranda, 2005, p. 31).

Desde el punto de vista artístico y más específicamente en el género de la novela, emergen en la década del 20 un conjunto significativo de obras. En el propio año 1920 aparece la novela *La corriente del Golfo*, publicada en La Habana, y en 1923 *La cruz de Lieja*, obra de intrigas y aventuras ambientadas en la Bélgica de la Primera Guerra Mundial. En 1926 sale a la luz *Flor de Manigua*, de corte costumbrista y desarrollada en los cayos de Cienfuegos, obra además objeto de análisis de esta investigación. Luego en el año 1928 comienza a publicarse como folletín del periódico *Avance*, su novela de anticipación científica *El sargazo de oro* (*El Vellochino Verde*), que, desarrollada en los mares cubanos, narra las peripecias de dos jóvenes tras un ofrecimiento de matrimonio propuesto por un inventor interesado en sintetizar el contenido áureo de las algas. Esta obra no será editada como libro sino hasta el año 1957.

Pero Planas no solo fue cultor de novelas sino también de poesías y cuentos, tal es el caso de su poemario *Rompiendo Lanzas*, de 1920, y el premio recibido de 100 pesos y el Diploma de Honor otorgado por el “Liceo” como ganador por su poesía a Cienfuegos titulada *¿Qué bronce resuena?*. La Asociación de Dependientes también reconocería su labor de escritor e igualmente le entrega un

sustancioso premio por el cuento *El Fantasma del Cayo*. Asimismo, en 1925, publica el relato *La Gobernadora*, sobre Isabel de Bobadilla, la esposa del conquistador español Hernando de Soto, en el que se percibe su pasión por el culto del pasado histórico.

Planas fue un creador incansable, que ha dejado una fecunda producción literaria y científica que aún espera un estudio adecuado. Hombre público cienfueguero, considerado el Julio Verne de Cuba y pionero de la ciencia ficción cubana, de ideas revolucionarias en todos los sentidos de la palabra pues, como el mismo dijera “soñaba con una República Cubana libre y soberana, aliada con sus hermanas de América y con España, para el mantenimiento del honor, de la raza y de la lengua” (Bustamante y Fernández, 1931, p. 184). Muere en la ciudad de La Habana el 13 de julio de 1963.

Si bien es cierto que no pocos investigadores se han acercado a la obra de Planas, cierto es también que aún resulta insuficiente el estudio de la misma. Publicaciones como *El caballero bohemio*, en la revista *Bohemia*, alguna que otra crítica en revistas como *El Fígaro y Mar y Pesca*, en periódicos como el *Granma*, comentarios y referencias en la prensa y crítica local, incluso la recopilación e inclusión de sus trabajos en diferentes antologías, que generalmente quedan en el aspecto nominal, o sea que se limitan a solo mencionar y no a analizar, demuestran el escaso tratamiento que se le ha brindado al estudio de la vida y obra de un hombre que, anclado por años en el trasfondo del panorama intelectual cubano, ocupa un lugar verdaderamente importante en la historia de la prosa nacional y que espera ser reconocido.

2.2 - Flor de manigua: la impronta de la novela desde su análisis literario.

La década de 1920 representa para Planas una etapa de prolífera creación artística. *Flor de Manigua* es la tercera de un total de cuatro novelas que publicará en este decenio y la única en utilizar espacios de su Cienfuegos natal como escenario fundamental para el desarrollo de su trama, de aquí que haya sido escogida esta y no otra como objeto de estudio de la presente investigación (Ver

anexo No. 3). Editada en 1926, de evidente corte costumbrista, regionalista en gran medida, *Flor de manigua* atraviesa el localismo de sus personajes y penetra, a partir de sus propias limitantes y proyecciones, ya no en la conciencia individual de cada uno de ellos, sino en el sentir general de la nación.

La sociedad cubana de la década del veinte venía experimentando, ya desde el año 1923, un auge del movimiento revolucionario contra la corrupción y el sometimiento al imperialismo y explotación capitalista. Es en esta década donde se hace sentir con mayor fuerza en Cuba las influencias de la Revolución Socialista de Octubre (1917), la Reforma Universitaria de Argentina (1918), la Revolución Mexicana (1910 – 1919) y la creación de la Tercera Internacional (1919). La juventud se convirtió en la vanguardia de la lucha tomando como bandera el antiimperialismo y la obra martiana. Los intelectuales pasaron a ser una fuerza fundamental en la lucha de las masas y uno de los sectores más combativos contra los gobiernos títeres y el imperialismo norteamericano. Mientras que el estudiantado desplegó una importante labor de reforma en las universidades, ganando protagonismo a través de la creación de organizaciones y el desarrollo de asambleas y congresos. Todo ello como resultado de un impulso y despertar paulatinos de la conciencia nacional que ya venía apareciendo y que adquirió su punto culminante con la creación de la CNOC y el PCC a cargo del movimiento obrero.

Es evidente que las características de los gobiernos republicanos de este primer cuarto de siglo habían descuidado el sueño martiano de una república con todos y para el bien de todos. El malestar social reinaba y se arraigaba cada vez con mayor fuerza en la base de la sociedad cubana. *Flor de Manigua* es en gran medida una representación, simbolizada a través de sus acciones y personajes, de ese despertar y toma de conciencia nacional, de esa inconformidad frente a la realidad social imperante, desechando cualquier posición contemplativa y asumiendo como punto de partida precisamente la acción y el enfrentamiento de las lacras sociales de la neocolonia, como reflejo de la ideología imperante. Planas proyecta en su novela el contexto histórico e ideológico de su tiempo, determinado por los modos de vida y maneras de pensar y actuar de sus personajes.

La obra posee un marcado acento costumbrista con predominio de la descripción, pictórica en ocasiones, de los espacios abiertos y de las diferentes prácticas que tipifican la vida de los pobladores de los cayos de la bahía cienfueguera, recreando escenas de esencia popular en las que está presente, además, el mito, sobre la base de una fuerte tradición oral, vivo en la memoria pública y asociado a la belleza y fertilidad de la bahía como fuente de inspiración.

Pero este manejo costumbrista a través del cual Planas desarrolla su novela se sostiene, en gran medida, gracias al trasfondo realista de la narración. Así pues, realismo y costumbrismo se vincularán alternativamente a lo largo de la obra para establecer un diálogo y una manera de narrar que intentará mostrar una realidad más exacta y que, no conforme con la mera experiencia material e inmediata, recreará temas de índole psicológico y progreso futuro. El nexo realismo-costumbrismo supondrá un mecanismo eficaz en el ejercicio de la crítica social, manifestado en este caso a partir de las diferencias existentes entre las condiciones paupérrimas características de las zonas rurales y periféricas, y las de progreso social alcanzado en las ciudades, algo que a su vez dará una distinción temática universal a la novela. *Flor de manigua*, es un reflejo que parte de la observación de las rutinas e idearios del entorno social que le es afín. Es de destacar que aunque lo social la caracteriza, indiscutiblemente la presencia de la naturaleza es muy poderosa en la novela, al punto de que en ocasiones los personajes y las acciones puedan verse aniquilados por ella. También sería importante señalar que aunque sean las tendencias antes mencionadas las predominantes, no es menos cierto reconocer algunos retazos de romanticismo en la obra, manifestados en pasajes o capítulos de evidente exaltación y efectismo, un tipo de narración en la que predomina la nota sensiblera o el énfasis declamatorio y hueco, y que se vale de la sonoridad de las palabras sin preocuparse de darles su exacto y legítimo sentido. Pero en cualquier caso, *Flor de Manigua* no realiza un análisis de esos usos y costumbres que relata, sino que queda en el retrato o reflejo de ellos sin espacio a la opinión, y que no es otra cosa que la adecuación del autor a las tendencias literarias y formas de narrar que

asumían los narradores cubanos de la época, básicamente ligados al realismo y naturalismo cual movimiento artístico preferente del momento.

Flor de manigua gira entono a las peripecias de dos jóvenes estudiantes de medicina de la Universidad de La Habana (Ramón Sánchez y Ernesto Salvidegui) tras su arribo a los cayos de la bahía cienfueguera en las vacaciones del año 1922, y desarrolla como tema fundamental la antinomia civilización-barbarie, centrada no solamente en el plano económico-social sino, y de manera fundamental, en el plano de la ideología, en el plano conceptual, o sea, a partir de la contraposición de pensamiento entre los grupos sociales que persisten en el ostracismo y la esterilidad, y aquellos que se lanzan y combaten esa especie de parasitismo social como proyecto ideal de un contexto más justo. La llegada de los jóvenes a los cayos significa el primer paso en esa lucha, es el enfrentamiento ilustrado y progresista de la juventud contra el atraso, recreado en este caso a partir del contraste entre las limitantes de la zona periférica, rural, y el desarrollo alcanzado en la urbe, así como la vulnerabilidad de sus habitantes y el papel que pueden asumir las instituciones en su progreso. Quizás la idea predominante que da unidad a la novela y que subyace en toda la obra quede reflejada en las estas últimas páginas del propio libro:

“En el lugar donde un día fuera la casa del Zoquete, existe hoy una escuela rural, de arquitectura sencilla y severa, debida a la largueza de Ernesto, que ha querido transmitir a la posteridad, en su noble anhelo de enseñar y educar, para que la sociedad aprenda a levantar una escuela en cada sitio donde germine un crimen. Porque el patíbulo podrá quizás castigar, pero no enseña. Y un pueblo que castiga el mal, sin la enseñanza del bien, no es un pueblo que marcha a la vanguardia de la civilización; es un pueblo aislado en las regiones selváticas del feudalismo” (Planas, 1926, p. 266-267).

Planas divide su obra en XIX capítulos, cada uno de ellos titulado y de variada extensión. Los primeros cinco aportan los datos necesarios para entender la acción que desarrollará la novela. El planteamiento se inicia con el arribo de los dos estudiantes de medicina Ramón y Ernesto a la casa de veraneo ubicada en el cayo “Carenas” de la bahía cienfueguera, propiedad de los Sánchez, los padres de

Ramón. Los jóvenes conocerán de la existencia de otro cayo ubicado en la boca del río Sabinal, llamado “Aroma” y, aunque se rumorea que es un sitio de bandoleros, serán bien recibidos por sus pocos habitantes: una familia de pasado sospechoso integrada por Zoquete el camaronero, Rosalía su mujer, el hijo varón Santiago y otras dos hembras llamadas Flor y Talí. Los jóvenes quedarán inmediatamente prendidos de la belleza de ellas y conocerán además, a otros tres residentes: los mendigos Candela y Rafaelito, y Pedro el cantinero. De igual forma se enteran que en cayo “Ocampo” han descubierto un sarcófago antiquísimo que contiene los restos de un español, y que su guardián Matías, hermano de Zoquete y carbonero de oficio, recibe dinero del cienfueguero Pablo Manuel por este servicio. Por otro lado es importante señalar la fama que ha alcanzado Ernesto en la comunidad científica por los importantes resultados de sus investigaciones, incluso el propio Ramón lo presenta como una lumbrera, como un cubano notable. La hermana de Ramón, Marina, se sentirá ligeramente atraída por él y su prestigio.

Presentada esta etapa introductoria comenzarán a entrecruzarse las historias de los personajes y a complicarse las situaciones. Zoquete ha trazado un plan que consiste en asesinar y enterrar a Ernesto allí mismo en cayo “Aroma”, previendo que muchas personas pagarían seguramente por visitar el sitio donde descansaba un cubano notable. Pero las jóvenes Flor y Talí, enteradas del plan y enamoradas ya de Ernesto y Ramón respectivamente, deciden prevenirlos. Ellos, por su parte, se enteran con Rita la curandera, que ambas chicas son en realidad hijas de un general del ejército libertador y una señora oriunda de Aguadas. Hilvanarán los jóvenes entonces un plan para escapar con ellas a La Habana, pero no se concretará, porque la llegada de una carta inesperada exige se presenten urgentemente en la capital. Así que sin otra opción posible, parten, con la promesa de regresar por las hermanas lo más pronto posible, instalándose al llegar en la casa de huéspedes de Doña Carmela en la capital cubana. Pero Flor no puede esperar y escapa del Aroma acompañada del mendigo Rafaelito y, gracias a la dirección que anotó Ernesto antes de marchar, llegan sin contratiempos a la casa de huéspedes. Pasará todo ese curso escolar hasta que los jóvenes regresen

nuevamente a Cienfuegos por Talí, pero ahora acompañados de un tercer amigo: Siloso. En ese espacio de tiempo morirá Rafaelito y Doña Carmela se encargará de enseñarle a Flor maneras adecuadas para dirigirse en sociedad.

Llegado este punto la obra experimentará su fase clímax, el momento de máxima tensión entre las fuerzas antagónicas, desatado con la nueva llegada de los jóvenes a la ciudad de Cienfuegos, suceso que además cubre la prensa local por el prestigio creciente de Ernesto. Así que se trasladan a la casa de veraneo de cayo Carenas y allí se apertrechan. Zoquete en el Aroma, enterado de la llegada de los estudiantes, prepara una coartada para evadir la ley tras el supuesto asesinato de Ernesto. Pero una noticia sorprenderá a los jóvenes, especialmente a Ernesto: Zoquete ha matado a Talí en un ataque de furia. Los tres amigos no se hacen esperar y parten inmediatamente al Aroma para el enfrentamiento definitivo. Navegan hasta allá y, desde la embarcación, abren fuego. Los del “Aroma” responden; la banda incluye a Zoquete, a su hijo Santiago y a Pedro el cantinero. Pero las velas alrededor del cadáver de Talí, tendida aún en el cuarto de la casa de Zoquete, caen sobre las sábanas y comienza a expandirse el fuego, penetrando peligrosamente en la flora del cayo. Zoquete y los suyos dejan de disparar y buscan refugio; los estudiantes regresan a cayo Carenas; el Aroma se convierte en una bola de fuego.

Aunque es cierto que Planas no precisa sobre la suerte que corren los del “Aroma”, sino que solo sugiere su muerte como consecuencia del fuego, se puede afirmar que opta por un final cerrado, pues se conocen los detalles de los demás personajes. Así Ernesto, una vez superada la muerte de Talí, se casará con Marina y establecerá una consulta de auscultación espectral, comprará el terreno de cayo Aroma y levantará una escuela rural sobre las cenizas de la casa de Zoquete para los niños hijos de pescadores y camaroneros. Por su parte Ramón se casa con Flor, gracias a Doña Carmela convertida ya en una dama de sociedad, y dirige un servicio quirúrgico en la clínica médica de los asturianos que da servicios gratis a los pobres. La casa de cayo Carenas será vendida y los Sánchez se trasladarán a la capital junto a sus hijos. Pablo Manuel morirá

tristemente ignorado por los suyos pese a su labor filántropa y, el compañero Siloso, se destacará en las últimas elecciones.

Con este final Planas concreta, hace visible su ideal de sociedad modelo, dejando el protagonismo a la juventud y poniendo en ella toda su confianza, capaz de moldear el presente en pos de un futuro cualitativamente superior sobre las cenizas del atraso, una sociedad, en fin, que trabaje a favor de los sectores más vulnerables que la componen.

La novela es relatada por un narrador omnisciente en tercera persona gramatical. Su don de ubicuidad se mantiene como única voz narrativa, logrando una adecuada coherencia y cohesión en la estructura. Es un narrador que comparte los pensamientos más íntimos de sus personajes, que domina las acciones pasadas y futuras, y que a veces parece disgregar centrándose en descripciones o pasajes ajenos al hilo conductor de la obra, lo que quizás pueda influir negativamente en su ritmo narrativo, ralentizándolo en ocasiones.

En cuanto a los personajes, lo más significativo resulta el contraste logrado entre los habitantes permanentes de los cayos (realidad infranqueable, fatalidad de la que no pueden desprenderse), y los que llegan a vacacionar a Cayo Carenas. En gran medida se supedita el lugar de procedencia a la acción y el vocabulario de cada grupo, estableciéndose un antagonismo que será también consecuencia de ese origen. Así los Sánchez, los amigos estudiantes, se debaten en temas que apoyan el protagonismo del hombre moderno en el desarrollo social, su contribución y construcción mediante un diálogo comprometido y cimentado en el respeto mutuo, mientras Zoquete y demás personajes del Aroma, sitiados en esta especie de isla, viven en la prisión de su entorno, indiferentes a esa realidad circundante tan rica, interesados únicamente en lo individual, tornando sus vidas ya no deudoras de la miseria sino totalmente carentes de espíritu.

Pero como es esta precisamente la realidad que quiere combatir Planas, ubica a dos de sus personajes positivos en el contexto del Aroma: Flor y Talí. En ellas está representado ese sector salvable de la sociedad, ese ideal por el que hay que luchar. O sea Planas no abandona lo periférico a su suerte autodestructiva, sino que avanza hacia él con el objetivo de rescatarlo, de pulirlo, de limpiarlo de

suciedad. El personaje de Flor es una posición de rebeldía que escapa de un ambiente que le está siendo hostil, es la posibilidad del cambio porque no se conforma con lo que le ha tocado, es el triunfo y es el progreso. Sin embargo Talí representa la frustración que no se revela ni escapa, su muerte será el resultado de la permanencia y el triste final del abandono.

Los personajes secundarios en la obra no solo acentúan estas posiciones antagónicas entre los grupos, sino que además contribuyen a dar relieve a las diferencias de clases de una sociedad evidentemente desigual, pues en gran medida su sustento vital depende de la relación que logren establecer con una clase social económicamente superior, en este caso representada en las familias de Ramón y Ernesto.

En esencia los personajes de Planas están dibujados con alto grado de realismo, entes que nos recuerdan a personas reales y que prácticamente no manifiestan cambios relevantes a lo largo de la novela, sino que siguen un patrón conductual invariable. Así, por ejemplo, Zoquete será siempre un bandido y Ramón, será siempre un hombre honrado.

La novela avanza siguiendo un orden temporal cronológico apenas afectado en su direccionalidad por puntuales saltos al pasado, necesarios para ponernos al tanto de ciertos detalles de la narración, y que no necesariamente atentan con ese orden ascendente e ininterrumpido de sucesos. Por tanto el pasado de los personajes será trabajado superficialmente, mostrando solo aquellos elementos necesarios para su verosimilitud como entes literarios, narrando desde una realidad presente a un futuro incierto que se teje sobre las nuevas situaciones emergentes. Así pues, puede hablarse de un tiempo que sitúa a la historia en las vacaciones del año 1922 y sigue hasta perderse en un futuro posterior del que no sabremos, aunque suponemos, se arribará a esa sociedad más justa y cualitativamente superior.

Para ello la novela transitará por tres escenarios perfectamente delimitados: los cayos de la bahía de Cienfuegos, la ciudad de Cienfuegos y La Habana. En *Flor de manigua* el espacio será un factor condicionante de la acción y un configurador de estados anímicos, su influencia sobre los personajes será evidente.

En el primer caso abundan las descripciones de los espacios abiertos, elementos como la flora y fauna, el mito, el pasado histórico no actúan como un mero telón de fondo sino que en su conjunto son capaces de crear atmósfera e intriga. Los cayos son aquí, más que ubicación geográfica, la representación de una determinada clase social, una psicología individual, grupal, una manera de afrontar la vida. Así, por ejemplo, para el caso de la familia Sánchez, cayo Carenas representa un lugar de esparcimiento y goce, el espacio donde confluye toda una familia para reunirse, estrechar vínculos y disfrutar de la naturaleza, muestra evidente de su posición social de clase acomodada. Sin embargo para el Zoquete y su familia, es todo lo contrario. En su caso cayo Aroma representa la miseria, el atraso, la cárcel, la soledad. Sin embargo no pueden analizarse individualmente a estos cayos, o sea de manera aislada, sino que hay que analizarlos desde su totalidad y en su relación directa con la bahía como elementos constitutivos de ella, portadores además de una importante carga simbólica de libertad y belleza.

Por otro lado la ciudad de Cienfuegos será el puente que conecte a los jóvenes con la capital, con sus proyectos. Planas describe rasgos de la vida sociocultural de Cienfuegos y nos acerca a su quehacer, a su singularidad, a su monumentalidad, a su hermosa arquitectura. Cienfuegos representa igualmente el desarrollo, el cosmopolitismo, esa urbe en pleno desarrollo, orgullosa de su historia y llena de ciudadanos ilustres.

Por último, La Habana, escenario que cierra la novela. Aquí se respiran los aires de lucha y efervescencia nacional, el agitado clima social y político que se vive, situación que contrasta de manera significativa con la pasividad y ritmo lento de la vida de los hombres en los cayos cienfuegueros. La Habana le aporta dinamismo a la obra, nos adentra en el contexto histórico de los años XX del pasado siglo y abunda sobre el ideal revolucionario imperante de la juventud cubana, sugerido a través de la lucha, el altruismo, la educación.

Espacios cerrados como las diferentes casas por las que se mueven los personajes son espacios que existen en la novela con el objetivo de acentuar esas características de aquellos escenarios que representan. O sea, la casa de Zoquete en cayo Aroma, con techo de guano, poca comodidad, representa al pobreza, la

de cayo Carena, por su amplitud y comodidad, la riqueza (Ver anexo No. 4). La casa de Juan Manuel, en Cienfuegos, con su variedad de objetos, con su amplia biblioteca, representa el progreso, la educación, y la casa de Doña Carmela en La Habana, con sus varias plantas, la cantidad de huéspedes y estudiantes, representa la aglomeración, la agitada sociedad.

Los espacios en *Flor de manigua* influyen de manera directa sobre los personajes, ya de manera favorable, ya de manera desfavorable, llegando a determinar sus comportamientos, y, de cierta manera, constituyendo ejes centrales del relato. Quizás lo más apreciable de la novela en lo referido a espacio sea el contraste que se logra entre el exotismo de los espacios abiertos característicos de la bahía cienfueguera, y aquellos espacios urbanos y congestionados de las ciudades.

Planas se apoya en la descripción y la narración para desarrollar un estilo poco enrevesado, de vocabulario sencillo, que abunda en localismos y que quizás se perciba sobrecargado en ocasiones de adjetivos. Un lenguaje que se acerca a lo poético, aunque poco metafórico, sobre todo cuando describe las particularidades de los espacios abiertos, como por ejemplo, al de la bahía cienfueguera. Desarrolla ampliamente el diálogo, que varía adecuadamente en función del nivel educacional del personaje y utiliza el estilo directo, sobre todo en las presentaciones, y el estilo indirecto libre, más cuando la soledad impone un acercamiento al interior de los personajes.

De manera general se puede afirmar que *Flor de manigua* no es solo la historia de un grupo de personas desarrollada a principios de la década del 20 republicano en Cuba, sino que es la coincidencia deliberada de la ficción narrativa y el momento histórico que se vivía. Como se ha venido demostrando, la novela es reflejo del sentir de la nación cubana, la inconformidad reinante y el protagonismo estudiantil, es una literatura comprometida, en este caso con lo social, y crítica, que logra una correcta correspondencia entre contenido y forma y en la que se deja claro el lugar que debe ocupar el hombre en la construcción de su destino. Aunque quizás excesiva en algunos pasajes, en algunos aspectos de estilo, en sus descripciones,

Flor de manigua es una muestra apreciable de la calidad de su autor en su quehacer literario.

2.3 - La configuración del espacio artístico en *Flor de manigua*.

La configuración del espacio en la novela *Flor de Manigua* se articula y adquiere resonancia a partir de las características propias que les son afines a los diferentes escenarios por los cuales transitan sus personajes. La historia, desarrollada fundamentalmente en tres contextos desiguales, entiéndase la bahía cienfueguera y sus cayos, la ciudad de Cienfuegos y, La Habana, se debate constantemente entre lo urbano-citadino y lo rural-marinero, favoreciendo las descripciones de los espacios abiertos como elementos esenciales que refuerzan y dan relieve al mensaje de la obra. Así, por ejemplo, los cayos y la bahía tributarán a la belleza natural, a la libertad, mientras que Cienfuegos y La Habana, simbolizarán el desarrollo, la efervescencia ideológica. Esta especie de dicotomía rural-citadino será precisamente el elemento conductor que le dará sentido y matiz a la obra y al cual estarán supeditados los demás espacios que en ella aparecen. O sea, espacio rural y espacio citadino serán espacios aglutinadores y a la vez independientes, que llegarán, en su momento, a fusionarse en un único elemento macro dentro del cual estarán presentes y, contextualizados a sus ambientes característicos, los espacios públicos, los privados, los familiares, los cerrados, como un todo que tributa a esa imagen que se pretende dar, ya sea una imagen de ciudad, ya una imagen periférica, manejados con mayor o menor precisión por el autor según la importancia que posean dentro del desarrollo de la historia.

Caso interesante ocurre con el escenario de la bahía de Cienfuegos cual espacio abierto y ambiguo; abierto, ya que nada en ella es privado y toda persona puede apreciarla al desnudo, en su estado natural, pues su esencia es compartir y transmitir plenitud estética; ambiguo, por su difícil deslinde, es decir, no podría definirse una imagen precisa (urbana o, rural), pues es a la vez urbana, en su relación con la ciudad, y rural, en las limitaciones de sus habitantes. Tampoco se puede afirmar que la bahía cienfueguera adquiere una posición neutral en la obra

ya que, poseedora de un protagonismo evidente en la trama, supone puente conectivo de escenarios. Así la bahía, como sus olas, nos llegará invariablemente con una sensación y gusto amalgamados de urbanismo y desarrollo por un lado, y un sabor a pobreza y subdesarrollo por otro que variará en función del ambiente a lograr.

Pero de cualquier forma la bahía es un espacio con altas connotaciones poéticas, sensible a la singularidad y la belleza, peligrosa si se quiere y, poseedora del misterio del mar y del mito, dueña impar de la vida en su vertiente natural: “Despertaba el mar; de la orilla cerca se despegaba un enjambre alado de plumas; y eran gaviotas, blancas como copos de algodón, y alcatraces, de recia bolsa bajo el pico, que emprendían el vuelo y se cernían en espirales, velando el momento de dejarse caer desde lo alto, sobre la mancha de sardinas o la cría de machuelos”. (Planas, 1926, p. 77).

Una bahía además que no deja de sorprendernos con sus innumerables sitios de esparcimiento, desde donde se domina esa zona última de la ciudad, esa que está más ostensiblemente ligada a su entorno y a sus playas: “La playa Revienta cordeles y le caserío de Punta Gorda quedaron pronto detrás, y Ramón, que guiaba, torciendo el rumbo recto que hasta entonces llevaba, maniobró a babor, y se internó en la vasta ensenada formada por la unión de las más pequeñas llamadas las Calabazas y del Caunao” (Planas, 1926, p. 95).

Y más adelante, como si a cada paso apareciera otro lugar, otro sitio de asueto del que no pudiéramos prescindir: “Así navegaron un rato, dando de proa sobre la izquierda del canal de salida, en un lugarejo llamado la Milpa, junto a un pequeño muelle en que hacen escala los vapores que trafican entre Cienfuegos y el poblado que vive al amparo y con el nombre del Castillo del Jagua” (Planas, 1926, p. 9).

Otro de los espacios abiertos de la obra y relacionado directamente con el paisaje, visto como un todo, de la bahía cienfueguera, es la cordillera de *Guamuhaya*. Planas no elige prolijas descripciones del macizo montañoso, sino que lo presenta como telón de fondo, como espacio que cierra, que cerca y protege el agua de la bahía, sus criaturas, sus misterios, su salud. Aparece aquí *Guamuhaya* como en una pintura espléndida y tramontana, presente en cada visión, insertada en cada detalle del paisaje marino como un ente omnipresente y atento que nunca deja de respirar libertad y aportar copiosas dosis de belleza natural al entorno, bajo una

estela que se remonta al pasado aborigen de la ciudad y se hace ostensible en el topónimo que la nombra.

Igualmente insertados dentro de este paisaje, aparecen el conjunto de cayos descritos y utilizados por Planas para desarrollar gran parte de la trama de su novela. Tres se destacan de manera particular: cayo *Carenas*, cayo *Aroma* y, cayo *Ocampo*.

Esta tríada, a pesar de sus diferencias de amplitud territorial, ubicación dentro de la bahía, cantidad de habitantes, pasado histórico, etc., posee un grupo de características comunes, representadas mayoritariamente por la exuberancia de la flora y la fauna de la zona, excelentemente detallada por el autor. Los cayos son el resultado también de esa riqueza natural que singulariza a la bahía, elementos constitutivos del escenario marino que les ha dado vida, en el cual conviven y se dan cita las más variadas formas de vida.

Planas devela una abundancia natural impresionante, un paisaje enrevesado en el cual la mano del hombre apenas si ha incidido en su estado puro. De manera que será recurrente la alusión a las frutas (tamarindos, papayas, guayabas, anones, guanábanas, ciruelas, limones), plantaciones (maizales, platanales), árboles (almácigo, palo blanco, framboyán, yagruma, cocotero), flores (adelfas, vicarias, mar pacíficos), plantas silvestres (cundiamores, calabazas), así como recurrente será aludir a la fauna de los cayos (lechuzas, cernícaros, judíos, mariposas, colibríes, gaviotas, alcatraces, cangrejos, camarones), en su relación recíproca con el entorno: "En la orilla, bajo los mangles, los cangrejos volvían cautelosamente a sus cuevas" (Planas, 1926, p. 78).

Habría que señalar que esta caracterización, esta intención por mostrar la realidad de la naturaleza lo más exactamente posible, no es una proposición gratuita, sino que resulta el contraste idóneo que hará aflorar las diferencias evidentes entre ambos contextos, es decir, entre lo urbano y lo rural. Planas no solo intenta, partiendo de las descripciones de estos ambientes, hostiles en cierta medida, adentrarnos simplemente en un clima enrevesado, eficaz en la caracterización de los personajes y en el aporte misterioso, no solo pone el ambiente en función de la idea general de la obra, o sea revelar diferencias, denunciar ciertas zonas

oscuras, ciertos aspectos a desarrollar, sino que además de todo esto, es capaz de tributar, de cantar a la naturaleza en general, al ecosistema marino en particular, desde su propia calidez innata, desde su terca hermosura intrínseca. Quizás, el siguiente fragmento sintetice lo anterior: “Otra manigua, más salvaje, lo llenaba todo. Era aquello como un rostro hirsuto, en que, por la sola voluntad de la naturaleza crecían sin trabas la yerba de Guinea y los rabos de zorra, y en la misma playa, y entre las piedras cercanas, los mangles y las tunas” (Planas, 1926, p. 43).

La nota discordante que hará particular a cada cayo, además de los ya mencionados aspectos de ubicación, habitantes, extensión, serán los espacios cerrados que hay en ellos y lo que representan para sus moradores, puesto que, entre otras funciones, los escenarios familiares significan referentes y distribuyen a los personajes en clases sociales distintas, denotando así los conflictos jerárquicos e ideológicos que se desarrollaban en la isla de Cuba del momento.

La casa de cayo *Carenas* de la familia Sánchez, es el lugar de esparcimiento escogido para pasar la temporada de vacaciones y, como tal, está amueblada y condicionada, exclusivamente para el disfrute y en correspondencia directa con las casas quinta de recreo de la época (Ver anexo No. 5). O sea es el típico espacio en el que habitan las familias burguesas cubanas caracterizado por su amplitud, por la presencia de sana vegetación, por un ambiente que se ha organizado con el objetivo de expeler emanaciones que proyecten serenidad y bienestar. Una casa con portal de piso de ladrillos, con sala, comedor, y dos cuartos a cada lado. En la parte trasera, fuera del cuerpo principal, un segundo cuerpo, más pequeño, de mampostería y tejas que sirve de dormitorio a Francisco el criado, y donde se ubica la cocina de Don Tomás. Una antigua casa de tablas y tejas, hecha a prueba de los ciclones sobre los horcones y durmientes de quiebra- hacha, en la orilla nordeste del cayo, una casa que en su entrada exhibe un fastuoso jardín donde abundan los marpacíficos, las vicarias, las adelfas.

La abundancia espacial, la estructuración coherente de las habitaciones, que incluso alcanza hasta para dar cobija a los propios criados, ponen de relieve la condición privilegiada de la familia Sánchez y se convierte en símbolo y referencia, por extensión, de las clases sociales adineradas de la república cubana. Otro elemento importante es el jardín de la casa, o sea, lo que representa. En él se

evidencia el interés de la familia por acondicionar su espacio de manera que proliferen la vida y que florezca como un buen presagio, capaz de iluminar aquella maraña de vegetación natural que inevitablemente los circunda. El jardín es símbolo, encarna la preocupación por el desarrollo, la propia posibilidad del desarrollo, es la apuesta por la belleza condicionada y construida por el hombre de bien.

Pero no será necesario ir muy lejos para encontrar un contraste con esta quinta de recreo, allí mismo en cayo *Carenas* se hará visible en la casa de Rita, la curandera. Así es descrita:

“Su cueva se habría a flor de tierra, y en ella habitaba aunque, para preservarla de la lluvia, el agradecimiento, o la caridad de sus clientes, le había elevado un cobertizo de guano sobre el mismo agujero; y sus cuatro horcones o parales se unían por sacos, viejos sacos de azúcar o de arroz, groseramente cosidos entre sí, y que dejaban al frente un boquete en forma de puerta” (Planas, 1926, p. 120).

Planas remite a este personaje al más paupérrimo ambiente posible. Es un hombre de ciencia y como tal actúa, sabe que la sociedad y el país no necesitan de brujas adivinatoras, sino de hombres que luchen por un futuro de equidad. Por tanto no será errado que la morada de Rita la curandera sea una cueva oculta en lo más intrincado del cayo, pues es allí, en aquella oscuridad, en esa profundidad, donde Planas quiere ver este tipo de actitudes y personalidades que, aunque enriquezcan y formen parte indisoluble del abanico social, habrá que necesariamente, por propia salud ciudadana, mantener alejadas. Planas deja claro su mensaje en este fragmento, refiriéndose a Ernesto cuando visita esta casa, “apoyó su convicción con un fuerte manotazo en el horcón más próximo, que hizo estremecer la débil construcción” (Planas, 1926, p. 125).

Semejante y endeble como la casa de Rita es la casa de Zoquete en cayo *Aroma*. Pero antes de pasar a explicar su papel en la obra, habrá que detenerse primeramente en un aspecto, relacionado en este caso con su existencia física, pues de todos los cayos mencionados en la novela, éste es el único que no tiene existencia real. Planas afirma que el *Aroma* se encuentra ubicado en la boca de un

río llamado *Sabinal*, pero del río tampoco se conoce existencia. Tal vez el siguiente párrafo pueda significar una posible fuente de inspiración para el autor: “Otro caso es el de un viejo conocido por Yana, especie de ermitaño que residía en una choza ubicada en un cayuelo que llevaba su nombre, al fondo de la bahía y formado por los sedimentos arrastrados por el río Salado, depositados a modo de delta en su desembocadura y luego desaparecido” (Rodríguez Matamoros, 2013, p. 17).

Aunque lo anterior solo se quede en el marco de las suposiciones, la similitud es evidente, y cierto sí es que Planas no podía utilizar uno de los cayos reales de la bahía de Cienfuegos como espacio donde se asentara la familia de Zoquete por una razón evidente: su desaparición por el fuego, con la cual perdería notablemente en credibilidad y objetividad la obra. Mejor crear un cayo nuevo, resultado de su ingenio literario, para luego hacerlo desaparecer, que incendiar uno ya existente. Ya el propio nombre del cayo, *Aroma*, nos alerta en ese sentido; la espina de la planta a la que alude deberá ser erradicada si no se quiere que se expanda enfermando la vegetación del cayo. Cayo *Aroma* es creado como símbolo del atraso y la maldad, de lo artero, y debe ser aniquilado.

También cayo *Aroma* abriga las mismas características naturales que los demás cayos de la bahía e, igualmente será el espacio familiar, el espacio cerrado de la casa, el aspecto que marcará la diferencia:

“Tras el colgadizo frontero, rústico portal, estaba la sala, con muebles de pobreza, taburetes averiados, una mesa coja, sillones desvencijados, nasas y redes por el suelo y las paredes. A ambos lados de la sala, a lo largo de la casa, había dos cuartos y en cada uno su cama, rota, sin perillas en las columnillas de hierro fundido, con mosquiteros sucios aún sin recoger. Tras la sala otro portal y en él una cocina de palo y ladrillos...” (Planas, 1926, p. 45).

La diferencia entre esta y la casa de los Sánchez es bien clara. La casa de Zoquete no representa lugar de esparcimiento sino fatalidad infranqueable, es una consecuencia negativa de la sociedad republicana que delata las enormes diferencias de clases, es además el recurso novelístico que enfatiza el carácter

deplorable de sus moradores, alejados de la mescolanza y desarrollo urbano, analfabetos y víctimas de su entorno.

Si bien es cierto que la cantina de Pedro es otro de los espacios cerrados que se presentan en cayo *Aroma*, cierto es también que por su tratamiento superficial no representa un detalle de gran importancia, solo mencionar que se alude a él como el espacio donde confluyen no solo Zoquete y su banda de delincuentes, sino además, cualquier otro de los pescadores que anden en busca de alimentos tras una noche de pesca. Esta cantina, al igual que la casa de Zoquete y todo el cayo, parece existir dentro de una urdimbre oscura de guisados y zarzas que apenas alcanza a proyectar luz.

De manera análoga ocurre con la casa de Matías, el hermano de Zoquete. Su casa, ubicada en cayo *Ocampo*, muestra las limitaciones de la periferia. En una vista a su interior, por la puerta del portal entre abierta, se descubre lo anterior; “una sala de pocos muebles, un cuarto contiguo, mesas, cajones, taburetes, un catre, escopetas y machetes, un porta trasero, en que sobre un anafe hervía el café” (Planas, 1926, p. 90).

Quizás la característica más notable en cayo *Ocampo* sea ese pasado histórico que lo sostiene, no al azar escogido por Planas como lugar donde se encuentran los restos de un español de la colonia. Planas intenta, busca un apoyo, posiblemente en esas fuentes históricas, en la propia ciencia. Una singularidad de este cayo son los hornos de carbón que prepara y cuida Matías para la posterior comercialización del producto en los mercados cienfuegueros. Además de mostrar una manera de ganarse la vida decorosamente sin acudir al robo u otras manifestaciones delictivas, recrea un estilo de vida distinto a los ya comunes relacionados con la pesca.

Hasta aquí, los tres cayos mencionados, como espacios abiertos e insertos en la bahía cienfueguera, simbolizan mundos independientes dentro de un todo afín, cada cual proyectando luces o sombras que son a la vez, las claridades y las oscuridades de la sociedad republicana. Así cayo *Carenas* supone el sitio de esparcimiento, de disfrute familiar; cayo *Aroma*, isleta de bandoleros y pescadores de camarones; y cayo *Ocampo*, que carga con trozos fundamentales de la historia de la ciudad. Así tendrán Zoquete y su hermano Matías que recorrer la bahía en

sus discretas cachuchas, remando como reman los desfavorecidos y regresar y atracar en un desvencijado muellecito de yuraguano y tablones de pino que apenas se sostiene, mientras observan como los Sánchez tiene la posibilidad de escoger entre su pequeña flotilla la embarcación que recorrerá esas mismas distancias, ya sea en el bote de vela, ya sea en el de motor, y regresar y atracar en un muelle ancho, protegido por barandales y una escalerilla que permite alcanzar las naves sin mucha zozobra.

Se puede afirmar entonces que la bahía cienfueguera ocupa el espacio esencial en el desarrollo de la novela. Aquí se estiran, se desatan, se encogen, la mayoría de las situaciones. Su proyección está dada morfológicamente mediante descripciones independizadas, tanto de los interiores como de los exteriores, siendo ella misma una representación dual de la calamidad y la bonanza social. La figuración de este escenario destaca por su alta carga simbólica; las casas de los habitantes permanentes de los cayos, encuadradas en una existencias miserables y habitados por seres despreciables y hasta cierto punto víctimas, resultan no solo expresión tangible de una condición social, sino también una especie de cárcel a puertas abiertas de las que no pueden escapar, puesto que las rejas las ponen ellos mismos en su soledad.

Pero no se puede ver a la bahía alejada y como un elemento aislado de la trama urbana, todo lo contrario, la bahía existe en su relación con la ciudad y viceversa. Quitarle la bahía a la ciudad, o quitarle la ciudad a la bahía, sería extirpar un órgano vital de un mismo cuerpo. Además resulta estimable la interacción semiótica que establecen estos escenarios marinos en la configuración de los ambientes del centro citadino, que se presentan como antítesis de esta periferia marítima: “Prado arriba, Prado abajo, buscando al aire libre un alivio a los horrores de la noche estival, paseaba la gente elegante de Cienfuegos. Sonaba a intervalos el timbre del teatro “Luisa”, llamando público a las sucesivas tandas de su programa. Iluminaban lo numerosos focos eléctricos el paseos, en que caminaba la multitud, distraída, despreocupada...” (Planas, 1926, p. 92).

Planas describe una ciudad en movimiento, despierta, vinculada al arte, en la que se respira desarrollo y forma parte el hombre de un conglomerado social rico y amplio. Una ciudad portadora de colores suaves y sonidos melódicos que irradian sensaciones de prosperidad e influyen en el comportamiento de sus habitantes y,

en la que el condicionamiento de la conducta de los individuos estará marcado por el lugar en el que viven, una felicidad que radica en buena medida en esa comodidad, en esa amplitud espacial de progreso que a otros, como los habitantes permanentes de los cayos, les ha sido negada, mientras observan con sorna los barrios residenciales, las arterias fundamentales y lugares de recreo de la burguesía cienfueguera.

Para acentuar esta imagen de modernidad y desarrollo Planas se apoya no solo en la descripción de la vida sociocultural nocturna de Cienfuegos, toda la aglomeración social, la violencia del verano que no aminora ni en la noche, sino que se apoya en alguno de sus hitos arquitectónicos y espacios públicos. Así, son mencionados, comenzando por los ya referidos Teatro Luisa y Paseo del Prado, con sus respectivos monumentos, el parque Martí, la Catedral con sus relojes y campanas, el teatro Terry, los palacios de círculos y sociedades, las logias, el muelle Real, en fin, todo un entramado urbano que se funde en la modernidad y contrasta visiblemente con el atraso de los cayos.

Un dato curioso en este cuadro citadino presentado por Planas es la utilización de la luz, o sea la luz como símbolo y la luz como elemento propio de la contemporaneidad, puesto que, al parecer todas estas edificaciones “aparecían profusamente encendidas, derramando luz por ventanales y puertas, en los pórticos y en los jardines” (Planas, 1926, p. 92), como los faroles prendidos, en plena noche, de los sitios públicos. Hay que tener en cuenta que los del *Aroma*, por ejemplo, se alumbraban con velas y, en el mejor de los casos, con el quinqué que utilizaban para la pesca nocturna del camarón, sin otro arbitrio para escapar de unas noches que siempre serán oscuras.

Pero es también Cienfuegos una ciudad de hombres ilustres, filántropos que como Pablo Manuel ponen su vida en función del bienestar ajeno, social. Así se describe su casa, “... una gran mansión, amueblada con exquisito gusto, y su lugar de retiro predilecto era su biblioteca, llena de volúmenes, adornada de bustos, alhajada con reproducciones de mármoles, mosaicos y azulejos (Planas, 1926, p. 65). El elemento nuevo y, acaso el más importante, es la biblioteca en su doble función de espacio cerrado, ya dentro de otro espacio cerrado, y de espacio abierto producto de la connotación que supone todo ese universo letrado que se dispara cual paradigma del hombre moderno e

ilustrado. La descripción prácticamente se reduce a este espacio biblioteca, y no se necesita más, pues se busca revelar el símbolo a partir de él, un lugar que está muy lejos de aparecer en la geografía de marina de los cayos.

Cienfuegos es además una ciudad con prensa propia, interesada en noticiar los nuevos acontecimientos socioculturales de su contexto y del contexto nacional, un Cienfuegos no solo imbuido en el mar y la pesca, sino conectado además por vía férrea a la capital de la República, a los adelantos científicos y ansioso de visitantes. Un Cienfuegos en el que abundan los coches, los automóviles, dueño de una riqueza que quizás aun no ha descubierto, como pueden ser las prerrogativas propias de los cayos, incluso de municipios como Aguada y Palmira que, aunque no se particulariza sobre ellos en la obra y solo se referencian nominalmente, poseen evidentemente un potencial a explotar.

En definitiva, la configuración de este espacio citadino tiene entre sus funciones principales reflexionar sobre los ideales de la modernidad, del progreso como imagen fidedigna de la civilización, como contraparte de aquellos espacios rurales, marginados en cierta medida, en los que coexiste como denominador común la miseria y sus males asociados. Oposición centro-periferia que revela la angustia del autor, a la vez angustia de su tiempo, y la preocupación por el destino y la situación actual de su país: la suciedad y oscuridad de la periferia en perfecto contraste con los espacios serenos y limpios de las urbes.

Sin embargo, pese a ser Cienfuegos un espacio para nada deplorable, todavía queda mucho por hacer, aún es una ciudad provinciana que mucho tiene que aprender; será pues, La Habana, esa ciudad soñada, culmen de la modernidad que representa más exactamente la vitalidad del nuevo siglo en un ambiente de alta civilización y de cosmopolitismo.

La Habana encarna la ciudad “del desarrollo, de una rica vida cultural, de grandes teatros, el cinematógrafo, colegios inmensos, librerías, de público civilizado, en fin, la vida civilizada” (Planas, 1926, p. 186), en la cual tendrán que insertarse los protagónicos de la novela porque es precisamente allí donde quiere el autor que convivan, rodeados y en la cumbre de la civilidad, especie de pináculo al que debe aspirar todo hombre.

Planas también se interesa en recrear esos espacios abiertos aledaños a la zona centro de la capital cubana, logrando un marcado contraste que posibilita ver las diferencias en ambos escenarios, significando para Cienfuegos el caso habanero un ejemplo digno a tener en cuenta:

“Los alrededores de La Habana son encantadores, poblados de hermosas quintas, lujosos palacios, edificados muchos a fuerza de azúcar en los ingenios. En los trenes eléctricos que llevan a distintos lugares, por Marianao, Guanajay, Matanzas, Güines, Rincón y Cojímar; en los simples tranvías de dos trolleys; o en automóvil o en lancha, conocía Flor las bellezas de los contornos de la capital, y se acostumbraba al tumulto de las multitudes, y se civilizaba día a día” (Planas, 1926, p. 184).

La Habana es también la ciudad de la moda, en donde las mujeres se adornan la cara con excesivos coloretes, barnices, y en las que Planas no deja de reconocer belleza, comparándolas con manzanas, o figuras salidas de cuadros artísticos. Precisamente esta es la ciudad que quiere para Flor, aquí podrá la joven desplegarse hasta alcanzar su esplendor, abrirse con la misma sencillez que se abren las flores en la manigua. Una ciudad que no deja de celebrar los días festivos, los días de San Juan y San Pedro. Una ciudad que adquiere tonos todavía más intensos en los días de carnaval:

“con sus grandes paseos de muchachas disfrazadas, vestidas con trajes de todas las épocas, exponiendo a la intemperie sus brazos, esculpidos como mármoles antiguos, entre gasas, cintas, flores y serpentinas. ¡Oh! Aquellos paseos de Carnaval, por uno y otro lado del Prado, y por el Malecón, cómo alegraban el alma, con los rancos sonidos de las trompetas, y el estridente sonido de las bocinas y las sirenas de millares de automóviles, y el clamor de la juventud, que aspiraba el aire embalsamado de la costa, saturado del polvo de las calles y de las partículas multicolores desprendidas de los confetis extranjeros” (Planas, 1926, p. 186-187).

Por tanto no será chocante que el único espacio cerrado dentro del contexto habanero que se describa en la obra tenga el exceso de tres plantas superpuestas y propiedad de una sola persona: Doña Carmela. La casa de huéspedes, ubicada en la calle Basarrate número 540, era un bello edificio moderno que contaba en

su primera planta con un amplio comedor, tres cuartos, uno de ellos con ventanas a la calle y al zaguán de la casa, que se utilizaban como bufetes, consultas y estudios por los inquilinos de la casa. En el segundo piso vivían los tres amigos, Ernesto, Ramón y Siloso, que lo ocupaban todo, con su sala convertida en estudio, y donde había cuatro habitaciones, una para cada amigo y, otra al fondo, de desahogo. También tenían allí un lujoso cuarto de baño. Por último, el tercer piso, habitado por tres doctores y dos estudiantes de derecho, Sóstenes y Juanito. La opulencia manifiesta en la casa de Doña Carmela no quiere significar alardes económicos, aunque ella prefiera la clientela aristocrática, sino que se convierte, desde su peculiar espacio de confluencia, en un paraíso de bienestar en el que conviven cómodamente un grupo de personas, con lujo poco escandaloso (y a al mismo tiempo poco visto por otros en la provincia), y objetivos comunes a partir del respeto mutuo. La casa de Carmela es de cierta manera una maqueta de la sociedad soñada, en la que todos los hombres, civilizados ya, huéspedes permanentes que coinciden en un mismo espacio temporal, en un mismo escenario, se sientan a la mesa y tras una cena agradable, pasan al diálogo bebiendo sorbos de licor como tributo a la igualdad del hombre civilizado, modelo de una sociedad no menos adelantada y en calma.

Unido a esta abundancia de tipo física, cívica si se quiere, se encuentra la riqueza ideológica, el clima de urgencia, el emerger de las nuevas mentalidades. Situación este que se hace manifiesta en la obra cuando los personajes, en los períodos que pasan en la capital, salen a las calles y se tropiezan con grandiosas manifestaciones de estudiantes, de masones, ceñidos en el clima de efervescencia estudiantil universitaria. La gran mole, le llama Planas en su libro a la Universidad de La Habana y, aunque no apuesta por la descripción de sus espacios interiores y solo se limita a mencionarla, se percibe a cada momento su fortaleza, su vigencia tangible en cada estudiante-personaje de la obra. Es la universidad el espacio que resguarda lo más genuino y más valioso de la sociedad, es el baluarte de la juventud y las ideas que arriesgan por un cambio social en el seno de la República. Una universidad en la que además se discuten temas científicos tan actuales como la teoría de la relatividad einsteniana, en la

cual Ernesto se estrena como conferencista, una universidad como árbol del conocimiento al cual hay que arrimarse y proteger.

Será entonces La Habana la ciudad donde se enfatizan los espacios públicos frecuentados por intelectuales, artistas, estudiantes y pueblo en general que se agrupan para disfrutar del ambiente urbano. Estos ámbitos recrean la vida moderna con la marcada intención de mostrar valoraciones sobre el auge del nuevo ideal de las zonas más modernizadas.

De manera general el espacio en *Flor de Manigua* se configura y se debate en esos dos polos opuestos que representan, en cualquiera de sus manifestaciones, a la civilización y el atraso. Las incompatibilidades entre campo-ciudad, lo femenino-lo masculino, memoria-olvido, el centro-la periferia se instauran en el centro de la narración y la dispara. A pesar de que las descripciones no son profusas y más bien se basan en pequeños enunciados descriptivos, sí resultan muy enriquecedoras desde el punto de vista connotativo, precisando en ocasiones en detalles de ciertos ambientes y adentrándonos en las costumbres de la época y de cada contexto. Quizás el aporte principal de la obra sea ese dialógico, siempre presente, latente en cada acción, en cada personaje, en cada escena, de unos cayos de una bahía singular y asilada en la soledad del atraso por un lado, una capital erigida ejemplo de civilidad, superiormente moderna, urbana hasta en su periferia por el otro y, un Cienfuegos cual calzada, término medio, ni tan moderno, ni tan retrógrado, situado al centro, fungiendo puente conectivo entre ambos extremos.

2.4 - Símbolo e identidad cienfueguera en *Flor de manigua*.

La literatura cubana desde sus inicios ha estado marcada por una búsqueda incesante de las bases de la identidad nacional, que pasa inevitablemente por el rastreo del pasado, el análisis del presente y propuestas de futuro. Los escritores de la época centraron su interés en los deberes del creador en cuanto hombre de su tiempo, en el papel de la literatura como agente civilizador y en el influjo de los cambios políticos y la filosofía en los escritores. De alguna manera el binomio arte-

ciencia constituía el cimiento del edificio social, especialmente el arte como elemento emocional y expresivo de comunicación y simpatía en la vida de la sociedad. O sea, la literatura entendida aquí no solo representación de una determinada propuesta estética sino, y de manera significativa, instrumento a través del cual la sociedad puede afirmarse y reflexionar sobre sí misma en un ejercicio que consigue, además, destacar los rasgos característicos de una época, llegando incluso a ser capaz de dotar a un país de un espíritu nacional y de un espíritu de época sobre los cuales construir su propia identidad.

En tal sentido Planas direcciona su novela *Flor de manigua*, siguiendo una línea que avanza sobre lo identitario en busca de ese ideal a conquistar. Pero ¿en qué pasado, sobre qué base identitarias se apoya para desarrollarla, sobre que presente y hacia cuál futuro? ¿Cuál es precisamente la imagen que pretende dar de su Cienfuegos natal, a partir de qué relaciones y representaciones socioculturales? Para responder estas preguntas habría que partir, sin dudas, de un elemento consustancial a la vida (económica, política, cultural, histórica) de la ciudad, verdadero protagonista de su riqueza y singularidad física: la bahía de Cienfuegos, quien fuera bautizada ya desde antes de la fundación, como el “Gran puerto de las Américas” (Millán Cuétara, 2009, p. 91).

Con impresionante poder de síntesis, Planas abre su novela presentando en un párrafo, (especie de simbiosis visible en ocasiones, no tanto en otras), a la bahía cienfueguera como un elemento aglutinador por excelencia, en el cual se manifiestan un conjunto de situaciones relacionadas e indisolublemente ligadas entre sí en un todo conectivo que las vincula y la hace única:

“Rielaba la luna llena de agosto en las aguas, rizadas por el terral, de la anchurosa bahía de Jagua, asomando su plateada faz por la cadena del Guamuhaya, que interponía, allá lejos, en le claro horizonte, las sinuosidades de sus lomas y de sus picos, como un separación entre la tierra y el cielo. Navegaba a la sazón, veloz como una flecha, una embarcación de pequeño porte, viento en popa, con toda la lona de su cangreja y de su fique desplegada, haciendo rumbo a la salida de aquel inmenso puerto natural, y pasando tan cerca de la aguda y erizada punta de piedras madrepóricas que da su nombre, en la pequeña isleta o cayo Carenas, a una hermosa quinta de recreo asentada sobre tan duro basamento...” (Planas, 1926, p. 7).

Apenas comenzada la lectura del párrafo sorprende una pregunta: ¿por qué Planas utiliza el nombre primigenio para referirse a la bahía y no la llama por su nombre actual? Pues, precisamente uno de los elementos interconectados que se mencionaban anteriormente y que irán apareciendo a lo largo de la novela serán las alusiones al pasado histórico de la ciudad, particularizando en la exclusividad de cada escenario, por un lado y, los concernientes al mito aborigen y fuente primitiva, por otro. De aquí que Planas diga bahía de Jagua y no bahía de Cienfuegos, pues hay una intención, desde las primeras páginas del libro por conectarnos a la génesis identitaria de la ciudad, quizás también una manera de educar al lector en ese sentido cual didáctica subrepticia.

Planas no desconoce que Jagua era el nombre utilizado por los aborígenes para nombrar su bahía a la llegada de los españoles a Cuba y que fue respetado hasta el año 1829, cuando perdió la incipiente población su condición de colonia para asumir la categoría de Villa, ahora con nuevo nombre, homenajearlo al entonces Capitán General de España en la Isla, don José M. González de Cienfuegos. Pero Jagua es también el nombre de aquella mujer india que, según la mitología aborigen, surge de la interacción de un rayo enviado por Maroya (la luna) y los frutos de un árbol que posteriormente tomará ese mismo nombre y pasará a constituir el árbol representativo de la ciudad, ese mismo árbol a partir del cual el teniente coronel Luis De Clouet toma como punto de referencia para fundar en 1819, la colonia de Fernandina de Jagua, en las fértiles tierras de la península Majagua.

La bahía es un espectáculo natural y vivo al cual baja necesariamente Maroya para bañarse, disfrutar y, de cierta forma endulzar la sal que la cubre con sus reflejos plateados, según afirma Planas, como madre proyectora y diosa de la noche a la que le rendían culto y danzaban areitos los aborígenes del cacicazgo de Jagua; la luna que produce incontinentemente series de imágenes poéticas al transeúnte, al que se detiene y la observa, y se convierte en farol natural de pescadores y enamorados noctámbulos de la bahía, inspiración de poetas y

artistas, cual símbolo representativo de toda una ciudad y de la que ya no podrá prescindir *Flor de manigua*.

Pero a esta relación recíproca de belleza natural que se manifiesta entre bahía y luna cienfuegueras, habría que agregar otro toque distintivo que caracteriza y le brinda consistencia visual, sensible por demás a la interpretación múltiple de la zona como un todo acumulativo: el macizo montañoso Guamuhaya.

Tiene también esta región montañosa un pasado histórico asociado al mito, visible en este caso por el nombre aborigen, con la peculiaridad de ser único en toda la isla:

“Hasta donde conocemos, no existe otro lugar en la geografía nacional que sea conocido con el topónimo de Guamuhaya, lo que nos permite asegurar que se trata de un caso singular, muy propio de la región montañosa del centro-sur del archipiélago cubano, impuesto a los habitantes originarios de esta región. Este caso puede compararse con la voz indígena Maniabón, que da nombre a otra zona montañosa que caracteriza al relieve de lo que constituyen las provincias de Holguín y Las Tunas, orónimo aborigen también único en la geografía nacional. Sin embargo, otros topónimos atribuibles a nuestros pobladores precolombinos como pueden ser Juraguá, Yaguarama, Caunao, Seibabo y otros, abundan en la geografía cubana” (Rodríguez Matamoros, 2013, p. 68).

Guamuhaya no será descrito exhaustivamente en la novela, no habrá grandes comentarios de sus espacios físicos, paisajísticos, de la vida en general, sin embargo parece estar siempre presente, al igual que Maroya, en cada párrafo del libro como una idea que no puede desprenderse. Guamuhaya es el trasfondo indio que mira desde su altura las peripecias de dos jóvenes estudiantes de medicina en los cayos cienfuegueros, pero no ya desde una posición contemplativa, de simple goce apreciativo, sino que incluso llega a constituir una verdadera protección que los impulsa a actuar de la manera más adecuada, romántica si se quiere, altruista, incidiendo mayoritariamente a partir de todo ese arsenal de míticos poderes que les vierte encima y se derraman en las aguas de la bahía.

La grandeza a Guamuhaya no le viene en la novela precisamente por sus extensiones territoriales, sino por su amplitud, su carga subjetiva. Así como para aquellos primeros que la habitaron, tenían esas montañas un carácter sagrado, lo

tendrán en la obra para los jóvenes Ramón y Ernesto, aunque no a la vieja usanza india, sino sagrado en cuanto representa elemento inseparable del escenario marino cienfueguero, directamente relacionado al ambiente que está ciñendo, al origen del mito como interpretación primigenia e ingenua de la naturaleza, o sea, visto como una poética de origen aborígen que perdura por tradición oral: “La aparente salida del Sol, la Luna y los demás astros desde lo más profundo de las montañas les impulsó a crear la mítica caverna de Cacibajagua, desde la cual emergían misteriosamente Huión, la deidad solar, Maroya, la diosa lunar y algunas constelaciones más conspicuas como Las siete Pléyades...” (Rodríguez Matamoros, 2009, p. 48).

A esta relación montaña-mito se le une otro aspecto de tipo escatológico, explicación aborígen del reino de ultratumba quizás inspirado en esa inmensidad inabarcable del macizo, esa sensación de bastedad silenciosa, remota, que proyecta y que tampoco le es indiferente a los jóvenes amigos:

“... Guahamuaya era el osario donde reposaban los restos mortales de aquel pueblo, antecesor en el tiempo. Era, por tanto, una región tabuada para los vivos, morada de los espíritus u *opías*, término con el cual designaban a las almas de las personas fallecidas. Aquellas solían abandonar su reino en las horas crepusculares y nocturnas materializadas en forma de murciélagos para descender al mundo de los vivos como *operitos* y degustar de las sabrosas guayabas o de los frutos maduros del bagá” (Rodríguez Matamoros, 2009, p. 48).

También relacionado al mito aparece en *Flor de manigua* la figura de la india Guanaroca. Caso contrario a Guamuhaya, de donde el conocimiento nos llega a partir de asociaciones que se desprenden de la lógica de las acciones y los escenarios, y que siempre se mantiene en el fondo, dominándolo todo, Guanaroca es trabajada por Planas más directamente, hay una intención por mostrar y comunicar su origen, que es también una manera de explicar el origen, aunque primitivo, de la bahía cienfueguera. Incluso Planas nombra el capítulo VI de su obra “El espíritu de Guanaroca”, dejando clara la importancia de esa figura y su protagonismo. En ese mismo capítulo señala: “...la brisa susurraba en las copas de los árboles, donde no la interceptaba ninguna muralla. El espíritu de Guanaroca, espíritu sutil, impalpable, que se mantenía al través de los años, como antes, en vida de la india, se cernía sobre

aquellos adoradores de la palabra mágica, y los acercaba, y los protegía, y los incitaba a amarse” (Planas, 1926, p. 102).

El hecho de que Planas escoja a la deidad Guanaroca y no a otra de entre todas las que habitan la bahía, Aicayía, por ejemplo, tiene igualmente una explicación en el mito aborigen, es decir, Guanaroca como primera mujer y madre de todos los seres que habitan Occón (la tierra) a la cual se le atribuye la formación de una laguna (que lleva su nombre) de agua salobre y de la propia bahía cienfueguera, resultado del llanto derramado por la muerte de su primer hijo Imao, llanto además del cual brotaron tortugas que dieron origen a los cayos y a la península Majagua, donde posteriormente se erigiría la ciudad de Cienfuegos.

En la figura Guanaroca está implícito el sabor agrisado que necesita Planas para el encuentro amoroso entre los estudiantes y las hermanas Flor y Talí. Intermitentemente percibimos el meloso idilio al tiempo que un peligro amargo por la posibilidad de perder a un ser querido, o de desaparecer, incluso, ellos mismos, o de que quede trunco el romance por razones ajenas. Buscando tal vez refugio a manera de espantar las malas influencias, llegan los jóvenes hasta encomendar su suerte a la india, “y que el espíritu de Guanaroca nos sea propicio” (Planas, 1926, p. 96), dice Ernesto mientras se aventuran a los cayos por la jóvenes.

Es evidente que el mito es un aspecto fundamental en *Flor de manigua* cual elemento aglutinador en su capacidad de conjunción, estableciendo nexos y relacionando en un todo indisoluble e interdependiente los componentes de la bahía de Cienfuegos. Nada es indiferente dentro de ella, nada ocurre aisladamente, sin conexión visible, pues todo tendrá un resultado, una respuesta inmediata en una dialéctica que se enriquece a cada paso.

Precisamente esa dialéctica, ese conglomerado será el que haga a Planas referir, de igual manera y hasta superándola, el aspecto propiamente histórico de la bahía y sus entornos. Para ello se apoya en el personaje de Pablo Manuel, a quien presenta en el capítulo IV como “Un caballero de Jagua”, todo un conocedor de la historia de su ciudad y hombre que no sesga en su empeño investigativo.

Pablo Manuel afirma que (Planas, 1926, p. 66) “Ese cayo que la gente llama *Campo*, y cuyo nombre figura así en algunos mapas, es en realidad *Ocampo*, en recuerdo del navegante español que bojeó la isla de Cuba en 1508”, y más adelante, refiriéndole al mismo cayo,

dice que fue visitado por Cristóbal Colón en su segundo viaje. Hipótesis estas que no son resultado de la especulación científica o azarosa, sino que son informaciones que emerge del resultado de las investigaciones realizadas por los historiadores locales, Oliver y Bravo, Enrique Edo y Emilio Sánchez, según nos cuenta en la novela.

También afirma Planas en boca de Pablo Manuel que:

“Bartolomé de las Casas y Pedro de la Rentería obtuvieron de Diego Velázquez una encomiendas en “Las Auras”, por la costa y el río Arimao, frente a cayo Ocampo. Ambos, viviendo allí, estuvieron varias veces en el cayo. Eso era en 1511 y en los años siguientes. Después, en 1514, llegó Diego Velázquez, en su recorrió por la isla, y estuvo en el cayo, con Pánfilo de Narváez. Estando allí, ordenó Velázquez la fundación de Trinidad y de Sancti Espíritus. Durante su estancia en el cayo germinó en su cerebro la fundación de San Cristóbal, o sea de La Habana. En 1527, y luego en 1528, volvió Pánfilo de Narváez, ya nombrado Adelantado de la Florida” (Planas, 1926, p. 67-68).

A esta impresionante lista de figuras históricas que se dieron cita en el reducido cayo, posiblemente producto del refugio natural que propiciaba la bahía, habría que agregar la lista de piratas franceses que a partir del año 1538, fueron penetrando las costas de Jagua para posesionarse de cayo Carenas y Playa Alegre, donde posteriormente construirían careneros. El listado incluye a reconocidos y temidos aventureros como el corsario francés Jacques de Sores, el pirata inglés Guillermo Bruce, el pirata Juan *El temerario*, el corsario inglés Francis Drake, entre otros (Planas, 1926, p. 69).

La reacción que provoca en el lector la lectura de todo este conglomerado de personajes, famosos todos y cardinales en la historia universal, rosa la incredulidad. La primera posición que se asume es defensiva, burlesca casi, pues resulta difícil convencerse de que tantos y tan grandes hombres hayan pasado por un simple cayo del centro sur de la isla, sin embargo, tras un repaso a la historiografía local, descubrimos que, efectivamente, todas estos datos e hipótesis expuestos por Pablo Manuel, tienen su fundamento histórico, absolutamente todas estas notas pueden ser comprobadas y son quizás motivo por el cual decide el

autor que ocurra allí, y no en otro cayo, el descubrimiento de un sarcófago con el cadáver de un español, elemento este último que sí pertenece a la ficción narrativa.

De todas maneras Pablo Manuel sigue con sus hipótesis, pues como el mismo dice, no hay nadie que sepa más del pasado de Cienfuegos que él, y ahora propone una idea que nace de los nexos de la antigua Villa y su otrora población de ascendencia francesa: “El apodo de Juan lo tiene bien merecido por su carácter, pero, en realidad, es una corrupción de su apellido. Esa gente debió llamarse Socquet, apellido francés, que pudo ser el de alguno de los colonos que trajo don Luis de Clouet para la fundación de Fernandina de Jagua, pero que en realidad es el de alguno de los aventureros que pululaban estos mares” (Planas, 1926, p. 72).

Algo que también puede comprobarse si se tiene en cuenta que Cienfuegos, ya desde sus primeros años de existencia fue poseedora de un favorable desarrollo económico, que unido a la riqueza que presentaba esta importante zona del país, trajo como consecuencia un flujo migratorio constante, no sólo español, sino también francés, constituyendo este último el núcleo principal alrededor del cual giraron los hechos de la fundación. Todavía hoy en día pueden encontrarse en la población cienfueguera apellidos galos, o por lo menos, adaptados a nuestra lengua.

Pero cayo Ocampo alberga otra singularidad que lo diferencia de los demás cayos, y no es otra que el oficio al que se dedica Matías, o sea, la confección de carbón. Matías tumbaba mangles y chicharrones para luego convertirlos en carbón y venderlos en la ciudad o a los propios grupos familiares que iban a vacacionar a los cayos. Quiere esto decir que con el personaje de Matías y su oficio se rompe con las habituales tareas laborales que desarrollaban los pobladores de aquellas zonas, como puede ser la pesca del camarón. Es también una manera novedosa de ganarse el sustento honradamente teniendo encueta los elementos de sus entorno. El siguiente párrafo muestra a Matías en plena faena: “... dos grandes montículos de tierra, hendididos por agujeros que echaban humo, se elevaban en su medio. Entre ellos un hombre rústicamente vestido, aventaba los hornos de carbón, introduciendo una larga vara por hoyos de la superficie terrosa” (Planas, 1926, p. 81).

Aquí se muestra al hombre trabajando duramente, con sucio sombrero de guano, las manos callosas por la ruda tarea, entre dos grandes hornos de tierra y también de cal, y en un horno de piedra cuyos contornos se aprecian manigua adentro, enrevesado en su propia maraña. Será esta muestra de hombre laborioso, inmerso en esa realidad cruda e intrínseca del oficio, quien hará de Matías un personaje salvable, pese a su historial dudoso.

Así, al igual que cayo Ocampo, cayo Carenas ocupa un lugar capital dentro de los escenarios de la novela, no únicamente por su aspecto histórico sino por su relación con la burguesía cienfueguera y también con el mito. Es presentado así (Planas, 1926, p. 119) “Cayo Carenas, tanto o más que cualquier otro cayo cubano, tiene su leyenda. Dícese que, a fuerza de carenar en sus playas los buques piratas, quedaron algunos de estos en el lugar, o lo escogieron sus capitanes para base de operaciones y escondrijos de sus robos. Uno de aquellos, inglés de origen, escondió todo un tesoro en apartado rincón...”. Unas líneas después dice que “no hay familia, rica ni pobre, que, de vivir, o simplemente veranear, en cayo Carenas, no haya buscado el tesoro, haciendo abrir agujeros, y levantar lajas...”. Y más adelante, en el mismo párrafo refiriéndose a una cueva que existía en el cayo:

“...un día los veraneantes de Cienfuegos la encontraron ocupada por una especie de bruja, curandera o adivina, de raza indefinible, pero que tiraba más a cobriza que a oro color, con taburetes, mesas, un camastro, un anafe, otros utensilios, y muchos cordeles que amaraban a la bóveda cucuruchos de papel, plumas de aves, flores secas, y en cantidad pasmosa, a manera de legajos de pergaminos, grandes paquetes de hojas. ¿Cómo llegó, de dónde y por dónde, aquella inoportuna huésped? Nadie lo supo...”

Este cayo recibe su nombre, según Planas, ya desde los tiempos de la colonia por tener una punta de arena propia para varar y calafatear buques de pequeño tonelaje. La vida en este cayo, desde que comenzó a poblarse, siempre estuvo asociada a la recreación y a la diversión para alivio del trabajo. Planas se interesa por mostrarnos ese aspecto vacacional y lúdico, reflejo exacto de una práctica sociocultural visible y viva en la realidad citadina, “...Serafín acostumbraba a llevar a los hermanos a la playa, enseñándolos a escoger las mejores siguas y enseñándolo a busca las sabrosísimas almejas, que se encuentran ahondando en la arena, cerca del agua, en la marea baja, hasta dar con la cría” (Planas, 1926, p. 33). Constantemente percibimos este

ambiente familiar y de complicidad afectiva, unido a incontables noches de pesquería.

Se conoce que ya desde la segunda mitad del siglo XIX se construían en Cayo Carenas estas casas de temporada, la mayoría de ellas amuebladas, con baños privados, muelles (Ver anexo No. 6) y jardines en el umbral. Aunque generalmente llagaban los vacacionistas en vaporcitos que salían de Cienfuegos y atracaban en la parte norte del cayo, muchos de ellos preferían utilizar sus embarcaciones privadas para moverse en la bahía (Ver anexo No. 7) (es el caso de los Sánchez, dueño de una pequeña flotilla compuesta por tres bajeles). Todavía hoy día pueden encontrarse restos de aquellas suntuosas viviendas en el cayo, que en algún momento de su historia llegó a estar dividido en 39 solares, repartidos en distintas familias.

Cayo Carenas presente en su configuración geográfica cuatro puntas: una al norte llamada “Punta de Piedras”, otra al oeste nombrada “Punta de Barco Perdido”, una al sur denominada “Punta Carabinero”, y por último, una al este con el nombre de “Punta Doña Rita” (Ver anexo No. 8). Resulta difícil no encontrar en ese último nombre el posible origen del que da Planas en su novela a la curandera que vive en el cayo y que, igualmente, es conocida como Doña Rita.

También pudieran encontrarse en este personaje puntos de contacto con la Ña Belén de la leyenda “La Vieja de las calabazas”. Al igual que aquella, doña Rita es famosa curandera, bruja para muchos, que sana las más extraños padecimiento y compite incluso con médicos titulados, y de la cual no sabemos a ciencia cierta su procedencia. Pero no son estas semejanzas los componentes más importantes del personaje, su valor radica en la posición que ocupa dentro de la sociedad cienfueguera, en la cubana por extensión, como sector periférico y en contradicción con ese hombre de ciencia y progresista que se intenta forjar. Planas nos alerta e informa en este sentido:

“No es, pues, una ficción el curanderismo cubano. En el inmenso progresos de que disfrutamos, cuando el pueblo de Cuba utiliza, como ningún otro de la tierra, el automóvil, el teléfono automático, la radiofonía, cuando es La Habana un núcleo de civilización en que se congregan a profusión sabios, artistas, prosistas y poetas, dando el mundo americano la

visión de un pueblo pequeño que se hace grande por su amplitud en la ciencias, en las artes y en el uso de la libertad; en ese cuadro maravilloso que algunos propios denigran, y muchos extranjeros envidian, hay manchas que oscurecen, borrones que resaltan, máculas que intrigan. En la misma capital alardean de público ejercicio los adivinadores. Con el nombre de *palmistas*, anuncian su profesión en rótulos y periódicos. Figuran en la guía de Teléfonos, como si de una honrada profesión se tratase. ¿Qué de extraño, pues, que en los campos perduren los curanderos y se conserve la brujería?”. (Planas, 1926, p. 122)

Unida a esta situación, negativa según Planas, aparecen aquellas en las que están insertos los habitantes permanentes de los cayos, o sea, los residentes de cayo Aroma. A medida que avanza la novela intuimos un viaje hacia el interior de estas regiones en donde los personajes van recreando paulatinamente sus modos de vida y costumbres criollas de población rural. El camino traerá consigo el encuentro con la imagen interior de esos cayos, con sus desvelos y penurias. Las casas aquí son lo contrario a las casas de las familias de cayo Carena, apenas sostenidas por tablas yacen como cadáveres o detritus de esa manigua que las circunda. Casas parcamente amuebladas con taburetes, en la que abunda el desorden y a cada paso puedes tropezar con barriles vacíos y hierros oxidados estorbando el paso en los trillos, casas en las que no existe preocupación por la decoración y ambientación, externa o interna, porque en definitiva solo sirven como morada, como destino al que hay que recurrir al final del día para no dormir bajo la luna, dueñas de toda esa carga negativa, pesimista y de asfixia que pueden llegar a experimentar los sectores más desfavorecidos de la sociedad. La pesca, afincada en una fuerte tradición marinera, será en este contexto, elemento reiterativo, mostrándose como costumbre identitaria del lugar:

“La Saeta siguió con impulso, y ya cerca de la playa quedó inmóvil, en un mar sin olas, que solo se movía en pequeños rizos por las manotadas que daban en el agua cuatro robustos pescadores metidos hasta la cintra en el elemento líquido, para espantar la pesca del copo, ya cercano, del chinchorro. Tiraban al compás dos de cada lado, halando las cuerdas de la red; y al llevar las manos hacia adelante las introducían en el agua, que hacía levantar, salpicando sus contornos. Eran cuatro mocetones de torso desnudo, hercúleos, hechos a las privaciones del oficio y a las perversidades del mar. En la playa atizaba el fuego oro pescador más viejo, y calentaba a la lumbre, en negra olla, el café que debía fortificarlos a

todos. Cerca de la fogata, una canoa, larga y estrecha, medio varada en la arena, guardaba los remos, la vela y los demás enseres de la tropa” (Planas, 1926, p. 11).

Pero será la pesca del camarón la costumbre más referida en el libro. El propio Zoquete es camaronero de oficio, echa nasas en los diferentes pesqueros y luego vende el producto de su trabajo en la plaza del mercado, allá en Cienfuegos. Planas nos informa sobre ciertas peculiaridades de esta pesca diciendo que lo hacen con hachones, que clavan estacas al lecho y que un hombre, llevando en alto sendas antorchas de resinosas ramas, alumbra mientras que otro echa, y ambos sobre un bote amarrado a las mismas estacas, las redes al agua.

Esta tradición camaronera ha sobrevivido al tiempo. Todavía hoy se observan grupos de personas en las aguas de la bahía pescando el camarón de la orilla con sus jamos, o montados patrullando en sus cachuchas las zonas más alejadas en busca de pejes grandes. Lo que a su vez demuestra que Cienfuegos siempre se ha destacado por su cultura culinaria vinculada de forma notoria al mar, caracterizada además por la variedad de técnicas, la riqueza de sus menús, el conjunto de recetas transmitidas de generación en generación, principalmente en capas populares. Muchos de sus platos se han convertidos en símbolos de la cultura cienfueguera, entre los cuales destacan el camarón al ajillo y la harina con jaiba, platos que también consumían los habitantes de los cayos “en su rutina diaria de las comidas de mariscos” (Planas, 1926, p. 47). El siguiente párrafo muestra la manera habitual utilizada por los pescadores de los cayos para cocinar el decápodo, a orillas del mar y en plena noche:

“...cogía un puchero, iba por agua a la orilla, y encendía un fuego de leña bajo tres ladrillos, encima de los cuales colocaba el puchero, y en él las jaibas. Luego, sacando de un escondrijo un roído anafe, echaba en él algunas brazas de la otra candela, las aventaba, les añadía carbón de una para cercana, y buscando sartén y una botella de aceite, se disponía a freír el pescado...” (Planas, 1926, p. 19).

A esta conducta, digamos tradicional, de ganarse el sustento mediante la pesca habría que agregar el oficio de lavandera practicado por Rosalía, la mujer de

Zoque. Esta señora lavaba las ropas de algunas familias que veraneaban por Punta Gorda y de los colonos más cercanos al ingenio Gracitán, cuyas viviendas, según la novela, se alcanzaban más lejos, río arriba. Esta situación ocurría “sobre todo en el verano, cuando menudeaban por los caseríos de la costa las familias de temporadistas, y nada extraño era verla aparecer con propiedad, ya lavada, de alguna poblana rica” (Planas, 1926, p. 22). Tenemos pues una mujer de principio de siglo que si bien es capaz de aportar al sustento de su familia todavía adolece de la esclavitud ceñida a los quehaceres domésticos, sin escapatoria posible a este micro mundo impuesto, ya por tradición, ya por discriminaciones genéricas con fuerte raigambre social como estigma republicano.

Planas nos presenta en ella una mujer, campesina, rural, periférica, consumida por el trabajo físico-doméstico, limitada intelectualmente, agotada de espíritu, emergiendo en el centro de un grupo de personas incultas que se alimentan de pescados, camarones, de siguas y de macaos, regalando una visión costumbrista y regionalista en cada escenario en el que aparece, “en las sogas, tendidas por la horquetas, donde secaba y blanqueaba la ropa recién lavada” (Planas, 1926, p. 53).

Pero nunca será igual la ropa de los que veranean en los cayos que lava Rosalía y la ropa de su propia familia. La diferencia es abismal entre ambos grupos y constituye en la obra un elemento de marcado carácter identitario. A la misma Rosalía, por ejemplo, se le describe cubierta con una bata blanca como la cal de su casa e impregnada de olores de pobre humanidad merodeando por las inmediaciones de su casa y, a su esposo e hijo, en representación del todo, se les refiere vistiéndose tan solo de la cintura para abajo, con pantalones amarillos y primitivos, sujetos por una cuerda embreada. Al otro extremo, la familia de los Sánchez, representada en este caso por Ramón y Ernesto, vistiendo “el traje guajiro típico, calzones de crudo dril que hacían resaltar los botines amarillos, y guayabera o camisilla punteada de botones en filas paralelas, a lo largo de la pechera,... no era precisamente un traje adecuado a los deportes marinos, pero sí era el raje acostumbrado de los habitantes de Cayo Carena” (Planas, 1926, p. 20).

A este dilema existencial, a esta situación diferenciadora entre clases presentadas con efectivo realismo, se estarán enfrentando constantemente los personajes.

El regionalismo en *Flor de manigua* incluye además la devoción a la virgen del Cobre, como deidad preferentemente coligada a la fe campesina, pues como afirma Planas, “el guajiro cubano apela siempre a su Virgencita, la de los tres marineros, en caso de congoja, y la prole de Don Serafín era devota y rendía culto a la Caridad del Cobre, aunque no fuese nunca a misa, ni supiese de ritos, ni entrase en la iglesia, ni estuviese bautizada” (Planas, 1926, p. 114). Aquí en los cayos tendrá un doble valor pues a esa fe típica del campesinado cubano, a esta especie de creencia secularizada, se le une el espacio físico del mar, en relación directa con la leyenda que la antecede. De aquí que los personajes encomienden su suerte a la virgen de la Caridad del Cobre y se remitan a ella para escapar de algún percance, le recen, le prometan velas, la adoren.

Flor de manigua dialoga como obra representativa del regionalismo a partir de sus episodios de costumbres. La caracterización de la vida en los cayos, como se ha reflejado, se manifiesta con afares descriptivistas y localistas de criollismo, perceptibles en cada momento. Los comportamientos, la vestimenta, las costumbres de los habitantes, sus gustos y fatalidades por la pesca, por la aventura, sus limitaciones, sus anhelos, cobran particular relieve en la novela.

Como se ha demostrado la bahía cienfueguera es un organismo vivo que nunca duerme, en el que siempre quedará algo por descubrir. Lógicamente no podrá entenderse este conjunto de situaciones como cúmulo aislado dentro de un contexto marino determinado, solo se podrá entender a estos escenarios, a estas actuaciones, si se analizan como un todo indivisible, como apéndice inseparable de la linda ciudad del mar: Cienfuegos.

Será precisamente esta fuerte relación ciudad-entorno marino quien convierta a Cienfuegos en una ciudad con características fuera de ordinario y quien, unido a sus valores urbanos, arquitectónicos, paisajísticos, ambientales, naturales y comerciales, darán el toque distintivo de originalidad, de unicidad, tanto en el país como en el contexto caribeño y latinoamericano. Relación que no podría dejar fuera de la bahía al puerto, pues:

“...habilitado en su gran bahía de bolsa, definió el contacto de la ciudad con el mar, generador de fuente de empleo y población flotante de los buques, favoreció el

cosmopolitismo de la naciente ciudad y estableció el punto de transferencia e intercambio comercial que marcó físicamente la vida de Cienfuegos y su Centro Histórico, lo que va más allá de su localización al Sur del mismo, para incorporarse a la actividad del Centro con una relación indisoluble entre la ciudad, la bahía y el puerto (Millán Cuétara, 2009, p. 97).

Esta articulación de elementos provocará esa riqueza que parece estar siempre vivificando el ambiente y no permitirá posiciones u opiniones desfavorables. Una bahía de cachucheros y camaroneros que puede ser apreciada desde la ciudad, pero una bahía que mira también y se deleita con las imágenes de su ciudad, “siguió camino a Cienfuegos, cuyas luces parecían, al nivel del mar, allá en la lejanía, como un campo de luciérnagas, al borde de un riachuelo, o una rama seca poblada de cocuyos, o una nueva y basta constelación asomada por el horizonte, anunciadora de un piélago desconocido” (Planas, 1927, p. 227).

El espacio bahía en la novela representa por tanto un elemento de la modernidad, o sea, la manera en que el hombre la utiliza en su beneficio, son muestras de desarrollo urbano, de correspondencia hombre-naturaleza, como si se tratara del anverso y el reverso de una misma poética. De aquí que el cabotaje sea un tema recurrente en la obra, y que junto a los cachucheros aparezcan un conjunto de embarcaciones, algunas de ellas verdaderos símbolos ciudadanos, que conectan a las zonas más alejadas de la bahía con la ciudad, pues “ordinariamente los viajes se hacían e los pequeños vapores del tráfico, Juragúa y Carila, que cubrían el itinerario de Cienfuegos al Castillos de Jagua cuatro veces al día” (Planas, 1926, p. 29) (Ver anexo No. 9). Incluso cuando comienza a expandirse el fuego por cayo Aroma, los habitantes de Cienfuegos toman por asalto las pequeñas embarcaciones atracadas en los muelles para ver más de cerca el inesperado fenómeno, mientras otra multitud acude en lanchas y en vapores, pues se habían organizado viajes, a precios módicos, por las empresas propietarias de los pequeños vapores que hacían el servicio al Castillo de Jagua, situación que demuestra las facilidades de transporte marino que se ofrecían en la época y, la capacidad de las autoridades para eficazmente ponerlas en función de las necesidades de los usuarios sin importar lo inesperadas y precarias que parecieran.

La imagen, en gran medida virgen de la bahía y poca transformada de sus contornos, contrasta de manera visible con la imagen citadina, de bullicio, de modernidad y luminosa de Cienfuegos. Para ellos Planas describe en uno de sus capítulos la vida nocturna de la ciudad, apoyándose además en sus íconos arquitectónicos y urbanos. La ciudad, que ha sido siempre un hervidero de pasiones políticas según el autor, es desandada una y otra vez en la noche por las familias elegantes de Cienfuegos que salen a buscar en el aire libre un alivio a la rudeza estival, mientras socializan caminando el “Prado”, escuchando la Banda Municipal, entrando al “Luisa” a disfrutar de la programación, paseando el parque, la Antigua Plaza de Armas, la Catedral, penetrando al teatro “Terry”.

En este contexto citadino del parque Martí, no podríamos dejar de ilustrar aquí una práctica sociocultural que nos describe Planas y que constituye una marca identitaria y representativa de la ciudad:

“El calor era mucho y todos preferían la contemplación de las estrellas, entre árboles y estatuas, a la contemplación de una película con los héroes peculiares de sombrero tejano, polainas y revólver. Algunas parejas, monótonamente, como entorno de una noria, daban la vuelta al parque, por sus centros o por sus afueras. Pero, en vano. La noche no refrescaba, y las calles se llenaban de gente llena ávida de aire, que buscaba un lugar, un rincón una esquina, en que los pulmones pudieran respirar con plena libertad” (Planas, 1926, p. 93). Nótese como el término “película” da un sentido importante de modernidad, si se toma en cuenta el año en que es narrada la novela (1922).

El ambiente nocturno que se respira es de desarrollo social; de cada rincón, de cada edificación, de los palacios de círculos y sociedades, de las logias de los grandes propietarios, irradiaba la luz y se extendía a las calles, sobre la vestimenta de las gentes. Es una ciudad que unida al proceso de modernidad, favorece el surgimiento de disímiles espacios de sociabilidad públicos y privados, que agrupan hombres y mujeres atendiendo a clase social, raza, género.

Cienfuegos se nos abre como una ciudad cosmopolita, en la que vienen a confluir emigrantes de origen asiático, europeo, ibérico (aquí destaca el padre de Ramón, don Tomás Sánchez, de origen asturiano), y es a la vez madre y cuna de figuras

ilustres, como pueden ser “De Clouet, el fundador; Campillo, el héroe; Mercedes Matamoras, la excelsa poetisa; Hurtado del Valle, el exquisito poeta insurrecto” (Planas, 1926, p. 88), y el propio personaje Pablo Manuel, quién volcaba sus energías en todo lo que significa para la ciudad progreso, cultura, ilustración. Personaje además construido como paradigma de hombre moderno, y no de manera aislada o como una rareza sino en representación de un grupo de coetáneos de época, que organizan juegos florales, levantan monumentos, lanzan concursos literarios, preparan las celebraciones del día de la fundación y regalan fiestas conmemorativas en honor a los padres jesuitas, directores del colegio Montserrat.

La ciudad de Cienfuegos, pese a que “en La Habana llaman el campo a lo que no sea la misma Habana, aunque se trate de Santiago, la primitiva capital, o de Cienfuegos” (Planas, 1926, p. 160), está muy lejos de ser ese campo al que se alude en la capital. El ambiente citadino se realza en cada detalle, en cada pasaje, y puedes sentir las campanas de la catedral tocando sus toques de rebato, anunciando el desastre de cayo Aroma, envuelto en fuego, y percibir el ambiente tenso en los rostros de los hombres de las fuerzas del ejército acuartelado, y de la policía, de los bomberos, por si el viento cambiaba amenazando llevar las llamas sobre la ciudad, en fin, una imagen que está bien lejos de las opiniones capitalinas.

Planas se permite incluso el detalle de mostrarnos, evidentemente resultado de una indignación propia, los resultados deplorables del vandalismo sobre la monumentaria de su ciudad, que bien puede entenderse aquí como otro aspecto de modernidad y urbanismo: “... junto al monumento que perpetúa la memoria de los mártires de la Independencia, uno de cuyo ornamentos desfiguró algún cobarde vil enemigo de las pocas libertades habidas a fuerza de sangre, descabezado de un bastonazo o de una pedrada, el sacerdote que auxilia al mambí que muere por la patria” (Planas, 1926, p. 92). Todavía hoy se puede comprobar visualmente el atentado en el monumento.

Se puede afirmar que Planas asienta sus descripciones principalmente en los elementos que representan valores universales y dan carácter único, singularizan a la ciudad cual ejemplo representativo dentro del contexto cultural de la nación, en una perfecta armonía y diversidad bellamente imbricadas.

Por todo lo anteriormente mencionado, las diferentes actuaciones en los diferentes escenarios analizados, de donde se han extraído la esencia sociocultural de la

ciudad como un todo indisoluble, podríamos preguntarnos entonces ¿qué imagen, en definitiva, nos presenta la novela *Flor de manigua* de la ciudad de Cienfuegos? *Flor de manigua* es una novela que intenta convertirse en, y de alguna manera lo logra, mediadora social, vehículo de la comprensión, instrumento de autoanálisis a partir de la exposición implícita o explícita de la moral que defiende su autor como ser social, es una comunicación de maneras, especie de fotografía de costumbres interesada en criticar los dogmas sociales e ideas retrógradas que están entorpeciendo el florecimiento de una ciudad y, por consiguiente, de una nación. Por tanto no podemos extraer una única imagen de Cienfuegos, porque la novela es todo un conglomerado de situaciones que conjugan en su seno el mito aborígen, sustento y esencia de los primeros habitantes, el espacio mariner, fuertemente vinculado a la ciudad y, por último, una urbe en pleno desarrollo en la que se respiran aires de modernidad. O sea, la imagen que nos brinda la novela es una imagen múltiple que se nutre del mito, del pasado histórico, del entorno mariner, omnipresente en la vida del ciudadano, y de ese ambiente incipiente de modernidad y desarrollo urbano que los engrana.

Flor de manigua abunda sobre la cultura cienfueguera partiendo de la esencia humana, o sea, el hombre asumiendo el papel protagónico, una ciudad inmersa en el progreso, que no separa sino que expresa lo específico de la región, lo auténtico e identitario en toda esa diversidad en la que existe, reflejo además de la vida económica, política y social del territorio, simbiosis de diversos elementos culturales hispanos, franceses y africanos mezclados en las tradiciones populares e ideología social.

Nos encontramos entonces con una ciudad esencialmente burguesa, elegante, colmada de figuras respetables, rica en leyendas inspiradas en la búsqueda de raíces y valores espirituales, de rica arquitectura, que simultanea en su eclecticismo paseos y escenarios públicos, una ciudad, en fin, una imagen, que puede ser entendida como periférica, rural, a la vez que citadina y urbana, lo que no resulta para nada contradictorio, sino al contrario, la individualiza, la singulariza, la hace única, inmersa en una especie de aura marina envuelta en el paisaje

natural de la bahía, como un lienzo que pretende recoger en un cuadro la omnipresencia del mar y las luces de la modernidad.

CONCLUSIONES

- Las particularidades en el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* tienen un marcado carácter cultural, que parte de la génesis aborígen, pasa por la etapa fundacional y continúa desarrollándose en una constante retroalimentación sustentada básicamente en el mito, la historia y los aires modernidad.
- Los conceptos imagen, espacio y ciudad constituyeron matrices teóricas esenciales para determinar la imagen de la ciudad de Cienfuegos desde la explicación y particularización de todo el conjunto de componentes de la identidad local.
- La imagen de la ciudad de Cienfuegos está estrechamente relacionada al entorno paisajístico de su periferia y, de manera significativa, a la bahía, como elemento imprescindible de la identidad cienfueguera en relación recíproca y vínculo directo con la ciudad.
- La imagen de la ciudad de Cienfuegos en la novela *Flor de manigua* es trabajada desde un enfoque multidimensional en el que se aglutinan un conjunto de prácticas y costumbres socioculturales que ponen de manifiesto los aspectos identitarios de la región como un todo indivisible compuesto de diversas partes.
- En el tratamiento de la imagen de la ciudad de Cienfuegos en *Flor de manigua* se aprecia una correlación al tema de la construcción de una sociedad equitativa a partir del cultivo de los valores humanos y el arraigo de la cultura e identidad como categorías creadoras y liberadoras.
- Resulta determinante para la construcción de la imagen de la ciudad, la configuración del espacio artístico en *Flor de manigua* pues, no funcionando en el texto como simple sustento de los acontecimientos narrados, aporta los contrastes necesarios para darle relieve y hacerla visible, partiendo de las características propias afines a los diferentes entornos en los cuales esta se encuadra.

- El espacio general de la novela se manifiesta como un espacio unitario que, desde la multiplicidad de contextos y la diferenciación propia de cada escenario, no dispersa la imagen de la ciudad sino que la homogeniza y la hace singular, la individualiza.

RECOMENDACIONES

- Socializar y divulgar los resultados de la investigación con el objetivo de incentivar el interés de estudiantes y especialistas en relación a las cuestiones vinculadas al análisis de la imagen de la ciudad de Cienfuegos a partir del estudio de obras literarias como método novedoso para emprender nuevos acercamientos a los fenómenos de identidad en eventos como el Taller Nacional de Estudios Socioculturales auspiciado por el CESOC de la Universidad de Cienfuegos, así como en la Jornada de Investigación Histórica y Literaria Florentino Morales, convocada por el Centro de Promoción Literaria Florentino Morales y el Centro Provincial del Libro.
- Proponer a la dirección de la carrera de Estudios Socioculturales de la universidad de Cienfuegos la utilización de esta investigación como material bibliográfico y como consulta para los trabajos que se realicen sobre Literatura Cubana y Cultura Regional.
- Continuar la investigación en estudios de maestría para analizar las particularidades de la imagen de la ciudad de Cienfuegos a partir de análisis de una muestra ampliada de la narrativa local desde enfoques comparativos para establecer conexiones e identificar los elementos de identidad cienfueguera.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, L. & Barreto G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Álvarez Méndez, N. (2003). Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea. *Revista Signa*, 12 , 554.
- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bajtín, M. (1989). *Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica*. Madrid: Taurus.
- Barbero, M. (2016). De la ciudad mediada a la ciudad virtual. Recuperado a partir de: <http://www.innovarium.com/CulturaUrbana/VirtualJMB.htm>
- Barthes, R. (1998). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2004). Retórica de la imagen. Recuperado el 15 de diciembre de 2015, de: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/833.pdf>
- Benjamin, W. (1994). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Bobadilla Encinas, G. F. (2016). Tiempo-espacio y literatura. Recuperado el 16 de enero de 2016, de: <http://www.revistauniversidad.uson.mx/revistas/21-El%20tiempo-espacio%20en%20la%20literatura.pdf>
- Bonera Miranda, M. (2005). Juan Manuel Planas, un émulo de Julio Verne. *Revista Mar y Pesca*, 351 , 30-31.
- Boujemaa. (2016). Algunos elementos para analizar la novela. Recuperado el 3 de enero de 2016, de: http://labhispanismo.com/images/pdf/Algunos_elementos_para_analizar_una_novela.pdf
- Bourdieu, P. (2000). *Sobre el poder simbólico. En A. Gutiérrez, Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Burroway, J. (1996). *Long Ago and Far Away. Fictional Place and Time. En Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*. New York: Harper Collins.

- Bustamante & Fernández, L. J. (1931). *Diccionario Biográfico Cienfueguero*. Cienfuegos: Bustamante.
- Castells, M. (2000). La ciudad de la nueva economía. Recuperado el 20 de diciembre de 2015, de: <http://es.slideshare.net/chicaalquimica/la-ciudad-de-la-nueva-economia>
- Cruz Bermúdez, J. F. (2001). Las necesidades del hombre. Recuperado el 10 de enero de 2016, de: <http://www.psicologia-online.com/ciopa2001/actividades/71/index4.htm>
- Colectivo de autores. (2011). *Síntesis histórica provincial*. Cienfuegos. La Habana: Historia.
- Debord, G. (1999). La sociedad del espectáculo. Recuperado el 3 de marzo de 2016, de: <http://www.vaca-loca.com.ar/~bi-biblioteca/textos/definiciones.htm>
- Edo, E. (1861). *Memoria histórica de la villa de Cienfuegos y su jurisdicción*. Cienfuegos: Imprenta El Telégrafo.
- Frómata Quintana, E. (2006). La imagen. Una construcción epistemológica para la didáctica. Recuperado el 2 de enero de 2016, de: <http://www.monografias.com/trabajos37/la-imagen/la-imagen.shtml>
- García, M. (1980). *Diccionario de la literatura cubana*. La Habana: Letras Cubanas.
- Garrandés, A. (2003). *La novela*. En E. Saíenz, *Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958*. La república. La Habana: Letras Cubanas.
- Garrido Domínguez, A. (1996). El texto narrativo. Recuperado el 5 de enero de 2016, de: <http://ceilat.udenar.edu.co/wp-content/uploads/2011/03/La-Noci%C3%B3n-de-Urbe-en-la-Narrativa-Latinoamericana-Actual.-La-Ciudad-Latinoamericana-en-el-Discurso-Literario.pdf>
- Henríquez Ureña, M. (1978). *Panorama Histórico de la literatura cubana*. La Habana: Arte y Literatura.
- Hernández Sampier, R. (2006). *Metodología de la investigación*. México: Mcgraw-Hill Interamericana.

- Isabel, G. (2003). La noción de urbe en la narrativa latinoamericana actual. La ciudad latinoamericana en el discurso literario. Recuperado el 5 de enero de 2016, de: <http://ceilat.udenar.edu.co/wp-content/uploads/2011/03/La-Noci%C3%B3n-de-Urbe-en-la-Narrativa-Latinoamericana-Actual.-La-Ciudad-Latinoamericana-en-el-Discurso-Literario.pdf>
- León, D. (2008). El hogar, el pan y los poemas. Algunas notas sobre la poesía de José Kozier. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid . España
- Marcús, J. (2010). Cultura y ciudad: una aproximación teórica y empírica. Recuperado el 2 de febrero de 2016, de: www.margen.org/suscri/margen59/marc.pdf
- Martínez LLantada, M. (2007). *Los métodos de investigación educacional: lo cuantitativo y lo cualitativo*. La Habana: Ciencias sociales.
- Millán Cuétara, I. (2009). Investigación y resultados del expediente de nominación: Centro Histórico de Cienfuegos, Patrimonio Cultural de la Humanidad. *Revista Anuario de Ciencia y Tecnología*, 3 , 87-105.
- Morriña, O. (1989). *Fundamentos de la forma*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Navarro Garro, R. (2016). Guía para el análisis literario (Género narrativo). Recuperado el 6 de enero de 2016, de <http://www.mep.go.cr/sites/default/files/Gu%C3%ADa%20an%C3%A1lisis%20literario.pdf>
- Ostrowetsky, S. (2016). Los centros urbanos. Recuperado el 21 de febrero de 2016, de <http://www.memoria.com.mx/109/109mem05.htm>
- Peñarroche Menéndez, A. (2014). *Los hijos de la paloma. Los primeros cien años de literatura en Cienfuegos. Tomo I: primera etapa (1819-1878)*. Cienfuegos: Mecenás.
- Planas y Sainz, Juan M. (1959). *El Sargazo de Oro (El vellocino verde)*. La Habana: Compañía editora de libros y folletos.
- Quezada, F. (2000). Diez imágenes desde la posmodernidad. Recuperado el 23 de diciembre de 2015, de: www.uliteo.blogspot.com/2009/11/diez-imagenes-desde-la-postmodernidad.html

- Rodríguez Matamoros, M. E. (2009). Guamuaya, el país de los altos espíritus. *Revista Cultural de Cienfuegos Ariel*. 2 , 42-49.
- Rodríguez Matamoros, M. E . (2013). *Jagua indígena. Resistencia cultural ante la filosofía del despojo*. Cienfuegos: Mecenass.
- Romero, C. (2003). *La novela. En E. Saíenz, Historia de la literatura cubana. Tomo II. La literatura cubana entre 1899 y 1958. La república*. La Habana: Letras Cubanas.
- Slawinski, J. (1989). *El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias*. La Habana: Arte y Literatura.
- Talvet, J. (1983). *Introducción a la poética del tiempo y del espacio. En S. R. Cook, Selección de lecturas de investigación crítico-literaria*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Trelles Rodríguez, I. (2005). *Comunicación, imagen e identidad corporativas*. La Habana: Felix Varela.
- Urrutia., & González, L. (2003). *Metodología de la investigación*. La Habana: Félix Varela.
- Verón, E. (2016). Espacios públicos en imagen. Recuperado el 11 de febrero de 2016, de http://www.avizora.com/publicaciones/imagen_teoria%20de%20la%20imagen/textos/0
- Yuan, F. (2016). La construcción de la imagen de los héroes en le arte revolucionario 1949-1976. Recuperado el 7 de febrero de 2016 <http://brumaria.tictail.com/product/arte-y-revoluci%C3%B3n-art-and-revolution-brumaria>

ANEXOS

Anexo No. 1

Guía para el análisis de documentos.

Objetivos:

1. Revisar los documentos oficiales y personales, publicados e inéditos del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas.
2. Analizar la documentación seleccionada para validar los datos bio-bibliográficos del escritor cienfueguero Juan Manuel Planas, demostrando la importancia que tuvo para el desarrollo cultural de Cienfuegos y Cuba.

Documentos analizados:

Documentos escritos: periódicos, catálogos y otros como: informes y estudios monográficos, documentos oficiales, documentos personales, revistas y reconocimientos. Documentos no escritos: fotografías, para lograr la confrontación de información.

Aspectos a tener en cuenta en el análisis:

- Breve reseña histórica del documento.
- Registros de datos que aportan los documentos.
- Valoración y análisis crítico de la información obtenida.

Anexos No. 2:

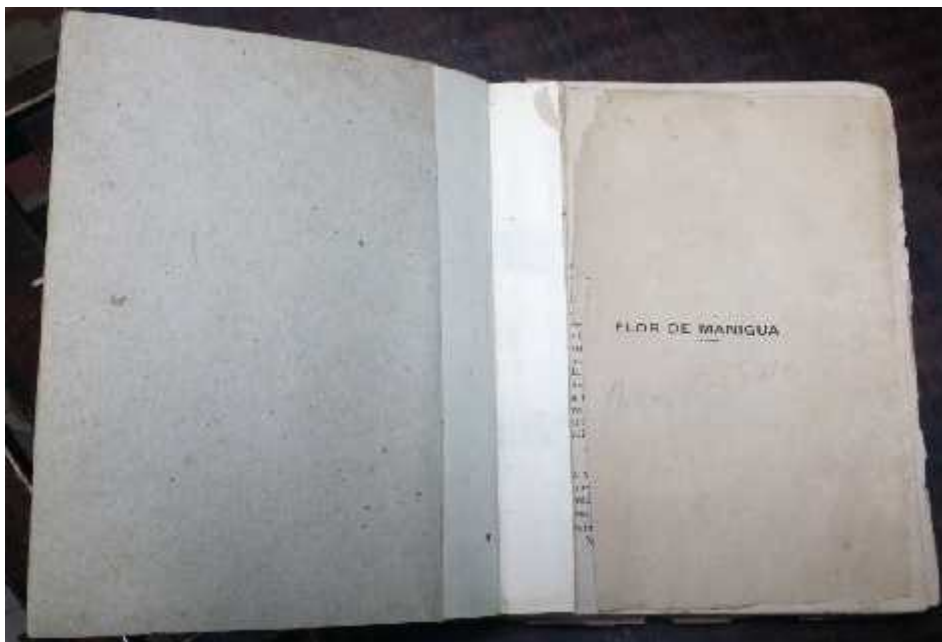


Foto de Juan Manuel Planas en la revista *El Fígaro*.

Anexo No. 3:



Portada restaurada de un original de *Flor de manigua* editado en 1926, localizado actualmente en la Sala de Fondos Raros y Valiosos de la Biblioteca Provincial de Cienfuegos.



Primera hoja del mismo ejemplar.

Anexo No. 4:



Imagen de una casa de recreo construida en cayo Carenas, aspecto identitario que toma Planas de la realidad cienfueguera para insertar en su novela, llegando a adquirir un peso notable en su desarrollo.



Vista frontal de una casa de recreo en cayo Carenas, escenario trabajado reiteradamente en *Flor de manigua*.

Anexo No. 5:



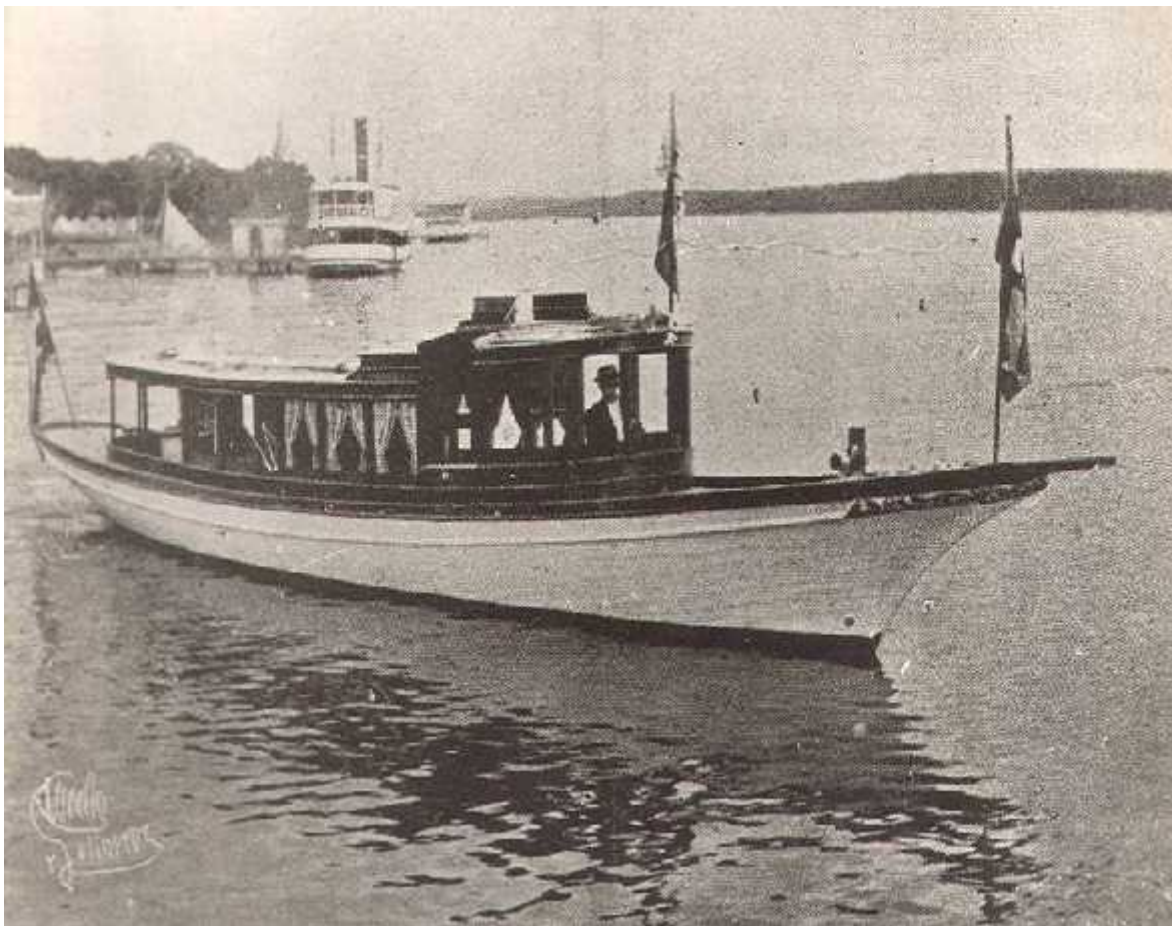
Interior de una casa de recreo en cayo Carenas, espacio que en la novela contribuye a acentuar las diferencias de clases.

Anexo No. 6:



Muestra de baño privado y muelle pertenecientes a las casas de recreo de cayo Carenas descritos también por Planas en la novela.

Anexo No. 7:



Típica embarcación privada de las familias adineradas con residencias en cayo Carena, la misma utilizada por la familia Sánchez en la novela *Flor de manigua*.

Anexo No. 8:



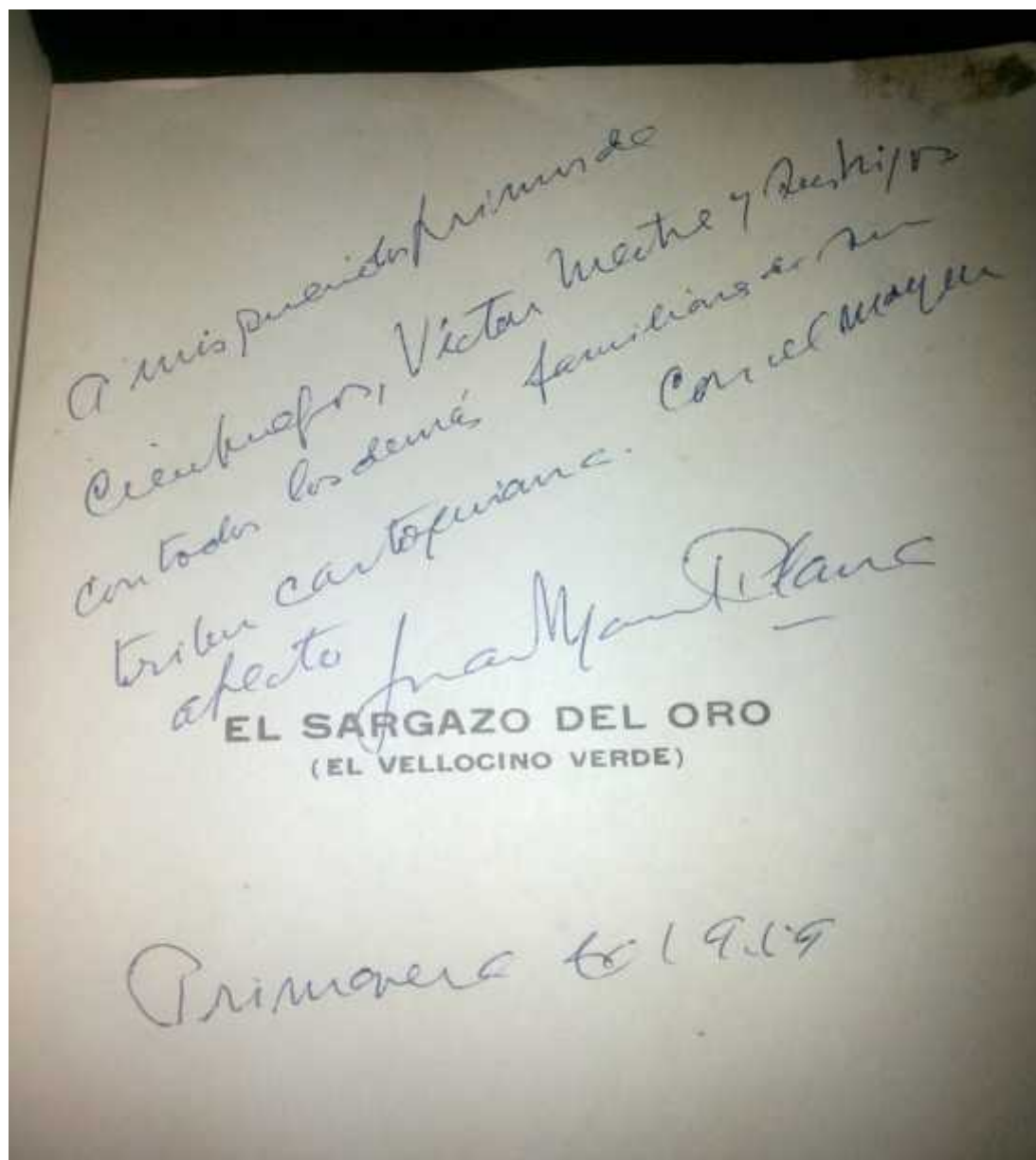
Ubicación geográfica de punta Doña Rita en cayo Carenas, nombre en el que posiblemente se haya inspirado Planas para designar a uno de sus personajes.

Anexo No. 9:



Imagen real del Juarguá fotografiado en la década de 1960 frente a la calle Florida Blanca, muestra del trasiego de personal mediante transportación marítima en la bahía cienfueguera a que tanto se alude en *Flor de manigua*.

Anexo No. 10:



Ejemplar de la novela el Sargazo del Oro autografiado por el propio Planas en el año 1959, actualmente ubicado en la Biblioteca Provincial de Cienfuegos.