

LA HABANA HABLADA A TRES

EMMA ÁLVAREZ-TABÍO ALBO

De ahora en adelante seré yo quien describa las ciudades
y tú verificarás si existen y si son como yo las he pensado.

Las ciudades invisibles, Italo Calvino

Hay una ciudad en donde, al doblar cualquier esquina, se encuentra a la persona en quien se venía pensando. Es el sitio en donde tan bien se está, en el que puede recibirse un fogonazo de felicidad gracias a esa momentánea coincidencia del deseo con los hechos, a la comunión del cuerpo y el espíritu, a la conciencia física de un pensamiento.

Pero la felicidad es breve y simple y luego se regresa y no se reconoce la ciudad. Se interrogan las aceras reventadas por la serpiente de una raíz y no responden, y la búsqueda no cesa. A veces, sólo el hambre ofrece una posibilidad de creación y en alguna esquina debe aguardar el pan, la sal y el aceite. Ésa es la felicidad de los habitantes de una ciudad arrasada y su única redención. De nada sirve, ni es posible, la obra.

Con el fin de aliviar los desencuentros, en los patios y jardines de la ciudad, en las azoteas o en cualquier trozo disponible, comenzaron a criarse aves de corral, sobre todo gallinas, que proporcionaban huevos y la excusa para la reunión en torno al arroz con pollo dominical. Por eso era común asistir en el corazón de la ciudad al concierto triste de los gallos, que se interrogaban desde sitios diversos: más lejos, más cerca. Y sucede que un día se despierta en una ciudad extraña y de repente se cae en la cuenta de que los gallos no convocan a las familias, dispersadas por un viento bíblico, de que no hay perros en la calle ni cucarachas voladoras. Entonces, por primera vez, se tiene la premonición de un mundo desconocido e inédito, como la tendría Colón al avistar tierra americana y comprobar la ausencia de objetos arquitectónicos visibles.

Pero esta ciudad existe. Sobre la marea roja de los tejados se divisan las torres de las iglesias, de la casa de correos, del palacio presidencial, de la estación de trenes y del hotel. El barco desfila entre imponentes castillos, custodiados por tiburones feroces, antes de internarse en una profunda bahía de aguas negras en la que se zambullen niños que regresan con monedas en la boca. Sus escaleras, como todas las de la literatura, deben oler a col y a orines de rata.

Aunque esa escalera inaugural de *La Habana para un infante difunto* por la que ascendió Guillermo Cabrera Infante a la gran ciudad más bien olería a queroseno, ajos fritos y orines de gato, a pesar de que conservara la memoria del tiempo en que aún la mansión solariega no se había apocopado en «solar» o cuartería, cuando sus pomposos mármoles y barandales conocieron otros recorridos, evocados con voluptuosidad por un Alejo Carpentier que preferiría los descensos teatrales, contemplados desde abajo con ironía por José Lezama Lima, a quien los ahogos de su asma le harían considerar esas idas y venidas sólo como imágenes posibles.

Después de taconear dramáticamente sobre los peldaños de mármol y deslizar un dedo por el zócalo de azulejos fríos se aborda la casa, con las habitaciones ensartadas como vagones de ferrocarril que fueran arrastrados por los fuegos suculentos de la cocina. Se puede pasear por dentro, pues todas las puertas están abiertas, encender una lámpara y esperar con los codos en la mesa la llegada de los tres tristes paseantes de La Habana.

Libros citados en este ensayo (por el orden en que son mencionados)

Cabrera Infante, Guillermo,
La Habana para un infante difunto,
Barcelona, Plaza & Janés, 1986.

Carpentier, Alejo,
La consagración de la primavera,
Barcelona, Seix Barral, 1990.

Carpentier, Alejo,
El acoso, Barcelona, Bruguera, 1985.

Carpentier, Alejo,
Los pasos perdidos, Madrid, Alianza, 1988.

Carpentier, Alejo, «Viaje a la semilla»,
en *Guerra del tiempo y otros relatos*,
Madrid, Alianza, 1987.

Lezama Lima, José,
Algunos tratados en La Habana,
Barcelona, Anagrama, 1971.

Lezama Lima, José,
Paradiso, Madrid, Cátedra, 1989.

Lezama Lima, José,
Oppiano Licario, Madrid, Alianza, 1983.

Cabrera Infante, Guillermo,
Tres tristes tigres,
Barcelona, Seix Barral, 1991.

Carpentier recorre la ciudad con su erudición cosmopolita, Lezama con su memoria sensual y Cabrera Infante con sus automóviles ebrios. Carpentier la observa a la luz del atardecer, la de más calidad plástica, Lezama a través de un cristal cóncavo y Cabrera Infante la fotografía por medio de los flashes de la iluminación nocturna, recomponiéndola como una película.

En Carpentier la ciudad importa en tanto testimonio material de la vida del hombre y marco físico en el que se han ido sedimentando los diferentes estratos de su actividad consciente. Los cortes que practica en este organismo mineralizado se iluminan intencionadamente con el fin de destacar los entrecruzamientos insólitos de la cultura y de la historia que producen ese estado límite en el que, según él, aparece «lo real maravilloso». La ciudad no sobresalta su insomnio, pues la ha convertido en una primorosa colección de postales coloreadas a mano con las que ilustra sus textos.

En Lezama la ciudad es el sueño de un inmenso animal marino, un pulpo quizá, que se despereza bajo el rocío y la neblina de la madrugada. Algo que puede ser amenazador, incluso peligroso y, por tanto, no debe invadir el ámbito de la casa, fluir a través de la puerta en sus infinitas variantes. Un mágico entorno poético que sólo se recorre por medio de las visiones, entre el chisporroteo de las asociaciones momentáneas, que acercan los territorios más distantes.

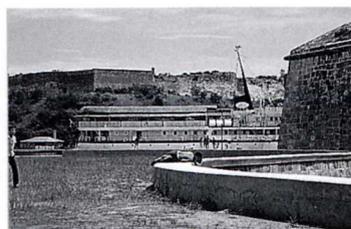
En Cabrera Infante la ciudad se transforma en un mapa, una guía de interminable ocio y locura que condensa las coordenadas de un territorio que se conquista y posee, que se recorre con el cuerpo enardecido de quienes necesitan plantar sus enseñas en lugares cada vez más remotos e inaccesibles. La ciudad diluye su realidad física para convertirse en objeto de deseo, un enorme contenedor de mujeres que habitan la penumbra refrigerada de sus cines y centros nocturnos, ella misma hembra sensual que descubre sus miserias y encantos.

La memoria habanera de Carpentier es sumamente prolija y no escatima detalles ni impresiones, pero se refiere más bien a la ciudad colonial y de los primeros años de la República. En general, se desentiende de la ciudad contemporánea y no suele mostrar simpatía por las tesis del urbanismo moderno. Por eso es por lo que al plantearle este asunto al protagonista de *La consagración de la primavera* le impone una postura francamente inocente frente al problema de interpretar en clave actual la tradición arquitectónica, para hacerle elegir finalmente, en lugar de integrarse en la dinámica constructiva generada por la Revolución cubana, la dedicación al inventario y rescate del patrimonio urbano y edilicio.

El escepticismo de Carpentier frente a estos temas debe de haber comenzado a modelarse desde su temprana vinculación a la arquitectura, establecida por influencia de su padre, un arquitecto francés emigrado a la isla. En 1921 se matricula en la carrera, pero poco después la abandona por su vocación de escritor. Sin embargo, el estudiante de *El acoso*, uno de los varios estudiantes de arquitectura que aparecen en su obra para encarnar, junto a algún arquitecto, personajes que suelen ser tratados sin mucha piedad, recupera con cierta nostalgia el baúl en el que olvidó los instrumentos y los dibujos de unos estudios abandonados prematuramente, despojos de una época a la que piensa que pertenecen sus cosas más puras.

Lo cierto es que Carpentier no podía identificarse con la escualidez de las construcciones especulativas de las grandes ciudades, ni siquiera con los nuevos conjuntos creados por la revolución de enero de 1959. Para él esta arquitectura reciente traicionaba lo poco que le habían enseñado durante su breve estancia en la universidad, y su ciego sometimiento a los intereses mercantiles o a programas sociales masivos lo enfrentaba violentamente a la impotencia del creador y a su fracaso individual, de ahí su íntima repugnancia. Pero de cualquier manera, esta convivencia dejará una huella indeleble en su sensibilidad que se refleja llamativamente en su obra.

Muchas veces se ha aludido a la composición «musical» de algunas novelas de Carpentier, pero en todas es posible adivinar al proyectista y constructor detrás del riguroso plan estructural y la laboriosa colocación



de las piezas. Más evidente aún es el carácter esencialmente urbano de sus protagonistas, que, como el propio escritor, son productos genuinos de la cultura occidental, de la que la ciudad probablemente constituya el signo más visible y representativo.

Estos personajes pertenecen a una ciudad, pero su destino les obliga a vagar incansablemente de una a otra. Sobre la tupida red de estos entrecruzamientos se sustentan sus vivencias y experiencias, su memoria. Incluso cuando, como el protagonista de *Los pasos perdidos*, pretenden recuperar el paraíso del que han sido despojados, éste se les revela bajo formas urbanas, ya que no humanas, y al revés del moderno King Kong, que reconoce en la silueta del World Trade Center un paisaje de su isla salvaje, descubren en la naturaleza el perfil de alguna de sus ciudades.

La ciudad es, por tanto, la verdadera tierra de promisión hacia la que tienden todos los hombres, pues es el sitio en el que concurren y se materializan todas las palabras que han sido pronunciadas, los pensamientos emitidos, los sueños, los deseos. Para Carpentier, a diferencia de Lezama, están superadas las utopías preindustriales que privilegiaban la relación del hombre con la naturaleza. Sus personajes aborrecen la insulsez provinciana y una vez que han conseguido escapar, ni siquiera como último recurso se plantean el regreso, prefiriendo antes la muerte.

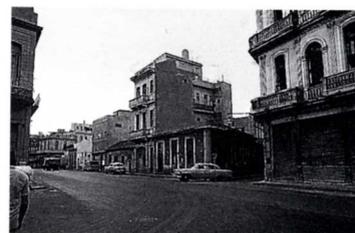
En esta ciudad compuesta por el recuerdo de muchas ciudades, todavía los agrios olores de la cocina pobre conviven con el aséptico ajeteo de las casas ricas, revueltos en una monumental confusión de estilos diversos sostenidos por una selva de columnas, restos fósiles del medio natural, que bordean las calzadas y trepan por las fachadas, amparando al transeúnte en su recorrido por unas calles bulliciosas y noctámbulas a veces, amenazadoras otras. En este entorno de sombras el enemigo es el edificio moderno, con sus altas azoteas vigilantes y sus absurdas decoraciones, producidas por el sueño de un ahorcado.

La ciudad, edificada con esas emisiones intangibles de la mente humana, funciona como un telón portátil sobre el que se proyectan decisivamente los protagonistas de Carpentier y que acompaña sus ciclos vitales. Individuos atormentados y con grandes conflictos morales sueñan una ciudad que va degenerando al ritmo de la decadencia de su soñador, pero que perdura más allá de su desaparición física, salvo en los casos en que el personaje, como ocurre con el acosado o con el marqués de Capellanías de «Viaje a la semilla», llega al fondo de su degradación moral sin que le sea concedido el perdón. Entonces el trozo que ellos han construido se destruye.

Pero Carpentier reconoce que la ciudad precede a su obra en tanto acción primordial de legitimación que ejerce el hombre sobre la naturaleza y que, en definitiva, esa obra está iluminada por el resplandor de millones de vidas individuales de seres humanos que se han superpuesto en el tiempo o en el espacio. Y como el testimonio más sólido de esa perdurabilidad de los hechos y de las palabras, que a la vez acoge su existencia, es la ciudad, un escritor como él no puede admitir la posibilidad de su destrucción, toda vez que está indisolublemente ligada a la actuación del sujeto.

Lezama, en cambio, termina por condenar la ciudad a la desintegración, aunque este anatema sea una consecuencia de la constatación del fracaso de su utopía personal. Su impotencia se vuelve contra una ciudad que, reclinada en la bahía, perdura trágicamente. Consciente de esta descomposición sobrevive tanto a su condición superflua, provocada por el agotamiento de su importancia estratégica y el desplazamiento de sus primitivas funciones a la esfera exclusiva de los servicios, como al deterioro de su estructura y modelos de convivencia ciudadana.

Mientras que en Carpentier la incorporación de la tradición se entiende de una manera inocente, casi banal, en Lezama constituye un pilar fundamental de su proyecto cultural. La formulación más explícita de este proyecto se encuentra en la serie de artículos que publica entre 1949 y 1950 en el *Diario de la Marina*, agrupados en 1958 en *Tratados en La Habana* bajo el título común de «Sucesiva o las coordenadas habaneras». En estos ejercicios insiste, con una reiteración que llega a ser didáctica, en reivindicar los





modos de comportamiento social y los hábitos culturales que considera genuinamente cubanos para oponerlos a la acelerada norteamericanización de las costumbres y las relaciones sociales.

A lo largo de estos artículos se va esclareciendo la dirección hacia la que apunta la utopía lezamiana y a quiénes se dirige. Lezama está hablando a la pequeña burguesía habanera, la clase dotada de mayor permeabilidad y movilidad, a la que propone un modelo urbano preindustrial en el que la ciudad todavía es un territorio abarcable que conserva la escala humana, permitiendo el diálogo entre sus habitantes. Este tipo de relaciones establece la medida que no debe superar el hombre en ese afán constructivo que lo define y diferencia frente a «las potencias innominadas, los organismos inferiores, el frío caos».

Más allá de esta medida, la ciudad, que para Lezama, al igual que para Carpentier, es un monumento a la creatividad humana, aniquila a su creador y lo absorbe como a un insecto. En 1966, cuando se publica *Paradiso*, hacía muchos años que el crecimiento incontrolado de la ciudad y la irrefrenable invasión de los hábitos y modos norteamericanos había hecho saltar en pedazos el proyecto utópico lezamiano. Ante la pérdida irremediable de su ideal urbano, arrollado por una incontenible expansión que transforma la ciudad provinciana en una metrópoli inabarcable, Lezama condena la ciudad y se encierra en su casa.

Sus recorridos casi se reducen entonces a una calle de ida y otra de vuelta, que coinciden precisamente con las que realizaban esta función en el núcleo urbano original: Obispo y O'Reilly. Fuera de este territorio legitimado por la tradición y que podía abarcar con relativa facilidad desde su casa de la calle Trocadero, sólo habitan los personajes demoníacos, como el tío Alberto y Foción, que residían en un lugar impreciso de Marianao y Miramar, respectivamente, los nuevos barrios que surgían hacia el Oeste, del otro lado del río Almendares. Un río que, en las pesadillas de Lezama, discurría bajo tierra, festoneado de chinos fantasmales que sembraban lechugas en medio de la neblina.

Aferrado, no obstante, a su ideal urbano pretende, muy al contrario de Cabrera Infante, que La Habana abomina de la vida nocturna. Quiere creer que la ciudad se duerme a medianoche y casi lo consigue, puesto que la zona en donde residía había perdido su antigua animación con el desplazamiento de los servicios al área central del Vedado, el barrio que ocupa la franja costera entre la ciudad reconocida por Lezama y el río. Pero la noche habanera era en realidad una prolongación del día, y ante este hecho que él se resiste a asumir, reacciona amenazando vagamente con peligros inefables a los que se atreven a violar su «toque de queda».

La ciudad de madrugada sólo es recorrida por las visiones de un sueño que una vez condujo a la vida, pero casi siempre se asocia a la muerte. La madrugada del tío Alberto adolescente, rescatado por el ubicuo Oppiano Licario, se repite años más tarde en Cemí, aunque a éste, en lugar del descubrimiento del sexo, le aguardará el cadáver del propio Licario. El tío Alberto se interna, a bordo de una cabeceante máquina de alquiler, en la madrugada de plantas, de rocío, humedad, tierra, silencio. Todos los vagos sonidos, los susurros que gotean como en una caverna, son un «enemigo rumor» que anuncia su muerte. Licario muerto patrulla los parques de madrugada y se asoma a los tugurios del puerto, que Lezama no quiere nombrar. Y siempre el mar, los murmullos. La brisa muda que arrastra algunas hojas y pone salitre en la boca.

La única protección frente a esta ciudad hostil es la casa, y como parte de la misma cobran entonces enorme importancia las puertas. Por eso Lezama jamás olvida describir minuciosamente las puertas de las casas que habita, y no por casualidad a *Oppiano Licario* se accede por el tema de la puerta. Tampoco pasa por alto las invasiones que se producen cuando ésta se abre, ya sea la de la antipática tía Leticia y su insignificante marido o la del endemoniado tío Alberto. Pero el hecho es que las puertas, además de las entradas, también controlan las salidas, y cuando el propio Lezama murió, su gran ataúd no pudo atravesar la de su casa de la calle Trocadero y debió sacarse por la ventana.

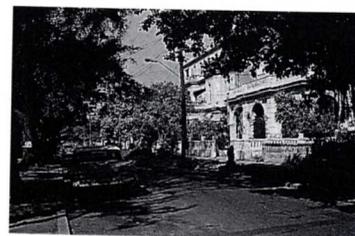
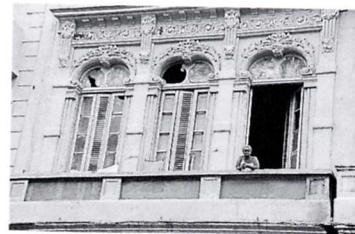
Y es que tampoco en este refugio último consigue sentirse totalmente a salvo. La casa puede ser invadida incluso con las puertas cerradas, como ocurre durante la penetración del mar en *Oppiano Licario*, cuando la brutalidad de un perro y del agua desatada destruye la «Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas», memoria poética que Licario lega a Cemí. También la ciudad diurna y familiar puede encrespase con una manifestación estudiantil en la que participó el propio Lezama, aunque su descripción parezca inspirada en la *Huelga* de Eisenstein.

Estas invasiones, sin embargo, no tienen nada de excepcional en Cabrera Infante. Es más, son una situación natural para alguien que se deja ocupar jubilosamente por una ciudad a la que llegó con sus padres y su hermano en 1941, cuando tenía doce años. Procedentes de una pequeña población de la parte más oriental de la isla, emigraron a la capital como muchas otras familias que huían de la pobreza del campo cubano persiguiendo la promesa de un paraíso que, como sucede con los protagonistas de Carpentier, estaba lejos de parecerse a la Arcadia preindustrial.

Cabrera Infante identifica su llegada a la ciudad con la visión de una escalera. Esta escalera de lo que antes había sido un palacio de la «sacarocracia» y era ahora una enorme colmena humana, un depravado falansterio, fue la primera que vio en su vida, y su tránsito no sólo representó su ascensión a la ciudad, sino que señaló el fin de su infancia y el acceso a la adolescencia. El iniciado, al mismo tiempo que deja de ser inocente, se introduce en un mundo en el que las mismas cosas tienen otros nombres y los olores son distintos. Una madre diligente y curiosa, un padre capaz de convertir la gran ciudad en un laberinto indescifrable y un hermano disuelto entre el recuerdo y la tuberculosis constituyen la familia de Cabrera Infante, tan diferente de la idealizada por Lezama. Habitan la ciudad toda, sin posibilidad de protegerse, y la minúscula pieza en donde duermen es traspasada por los gritos, las miradas, las luces violentas. No pueden interponer las puertas porque no existen, sólo una tenue cortina que se estremece con la ocupación inapelable de lo privado.

Enamorado a primera vista de La Habana y de casi todas las mujeres que la habitan, el recién llegado es inundado por los inimaginables sonidos de las calles bulliciosas, surcadas de automóviles y tranvías, por la continuidad de la claridad diurna en la profusa iluminación eléctrica, por el mar omnipresente. Su fascinación por este mundo inédito, la voracidad con que lo incorpora y la ausencia de complejos atávicos en su relación con la ciudad, hacen de Cabrera Infante su cronista más desinhibido.

Callejero por necesidad y vocación recorre la ciudad, a la que debe también el descubrimiento de su cinefilia, documentándola con alegría y desenfado, casi desde el punto de vista de una cámara cinematográfica. Es el que de manera más explícita detalla los itinerarios e identifica las localizaciones, y también el úni-





co que la vincula a unos habitantes reales que Lezama prefiere ignorar: la fauna nocturna, la gente de la farándula, los nuevos ricos, los aprovechados de la política, los turistas norteamericanos a los que se les vende un *weekend* de molicie, maracas, mulatas y ron.

La ciudad es la memoria y para combatir el desarraigo, Cabrera Infante rescata, en la primera parte de *La Habana para un infante difunto*, los fragmentos más llamativos y con ellos compone un mosaico multicolor que sustente su recuerdo. Pero después de este homenaje a una ciudad perdida, la misma que añorara Lezama, abandona la calle soleada y se instala en las salas oscuras. No tiene tiempo de participar en el banquete lezamiano y engulle de pie alimentos banales que sostengan su tránsito por el río, esta vez de alcohol y de asfalto.

Como en *Los tres mosqueteros*, los *Tres tristes tigres* son cuatro. Criaturas que, al contrario de Lezama, abominan de la luz diurna y no necesitan casa, pues habitan el inabarcable archipiélago de bares, clubes, cabarés y centros nocturnos de todo tipo que se concentran en un reducido sector del Vedado, aunque excepcionalmente sus incursiones los lleven a sitios más alejados de la periferia. La ciudad sólo exhibe los itinerarios que enlazan estos puntos, con lo cual pierde profundidad para transformarse en un plano surcado de líneas negras.

Cabrera Infante ofrece esta ciudad como uno de esos mapas de carreteras de la Esso que no faltaban en ninguna guantera de los inolvidables modelos de los años cincuenta. Por ella transitan los automóviles de los protagonistas, tan embriagados de alcohol y velocidad que todo, salvo el ubicuo territorio del vehículo, se desmaterializa. Dotados de una enorme capacidad de desplazamiento, rebasan los límites de la ciudad tradicionalmente reconocida y son los que más lejos se aventuran, incorporando barrios que Carpentier y Lezama ignoran. Al mismo tiempo son los que más deforman la morfología de la ciudad, reacomodada en la cinta de asfalto de un Malecón que se renueva infinitamente a lo largo de 200 kilómetros, desde el puerto del Mariel hasta la playa de Varadero.

Todos estos personajes tienen en común una idea de prestigio social que se identifica, ante todo, con una zona de la ciudad, y la única ocupación aparente que tienen es la de habitarla. Ninguno de ellos pretende llegar a un sitio determinado, sólo les interesa el camino, inacabablemente transitado a una velocidad que los confunde con sombras de celuloide cuyas acciones se ejecutan al ritmo de las canciones de moda.

Pero bajo esa ciudad que se sobrevuela vertiginosamente aún palpita la del transeúnte, el viajero, el recién llegado. La ciudad de paso marcada por los encuentros y las despedidas, cuyos rumores pueden alcanzar el piso alto de un moderno edificio del Vedado cuando se abre la puerta del balcón, y que es muy diferente de esa ciudad-pecera que contemplaba fascinado Silvestre en un bar de la playa, oscuro y excesivamente refrigerado. Por un momento abandona la contemplación de la raya que gira obsesivamente sobre sí misma, abre de golpe la puerta y la atmósfera casi sólida del humo de los cigarrillos estalla ante la evidencia de que existe una ciudad permanente.

Ésa es la «ciudad de las columnas» de Carpentier, más toscas que toscanas a juicio de Cabrera Infante. Una ciudad que comparten los tres escritores, que no es La Habana antigua ni La Habana moderna, sino ese tejido que las comunica, en donde constructores que conocían los rigores del trópico extendieron interminables portales que permitían caminar cuerdas y cuerdas sin exponerse al sol o a la lluvia, y que matizaban la inevitable rotura de la fluidez entre el espacio público y el privado.

Fuera de esta ciudad de rasgos insobornables en la que el mar es una presencia ubicua, difícilmente coincidieran en alguna esquina los tres escritores más «hablaneros» que han reconstruido su posibilidad. Muy diferentes entre sí están asociados, sin embargo, como las tres patas del taburete en el que puede sentarse a descansar de tanto ajetreo inútil «lo cubano». Carpentier representa la invencible tendencia a la cursilería, Lezama la desmesura que roza la grandilocuencia y Cabrera Infante la curiosidad compulsiva que degenera en promiscuidad. Estos elementos quizá no basten para tener en pie sus muros, pero pueden explicar la ciudad con más eficacia que descripciones interminables.