

Cabrera Infante y la (nueva) novela urbana

ANKE BIRKENMAIER

Aunque nació en La Habana, invariablemente la buscaba, la reclamaba como se buscan y reclaman las ciudades remotas, que son por eso mismo, las ciudades fantásticas, las que pueblan las ilusiones de cualquier infancia.

[ABILIO ESTÉVEZ, *Inventario secreto de La Habana*, p. 88]

EN LA NOVELA DE JESÚS DÍAZ *LAS PALABRAS PERDIDAS* (1992), UNO DE LOS personajes intenta escribir un poema sobre La Habana, empieza a insultarla tildándola de puta y de cortesana. Luego se corrige:

¿Acaso no eran los escritores quienes inventaban las ciudades, según la crítica internacional en boga? ¿No había sido Dickens quien inventó a Londres, Balzac a París, Dostoievsky a San Petersburgo? ‘¡Al carajo la crítica!’, gritó, convencido de que eran las ciudades quienes inventaban a los escritores, modelándolos a su imagen y semejanza. ‘La Habana era un deschave’, se dijo de pronto¹.

Según este cálculo, La Habana ha inventado, efectivamente, a un buen número de escritores en el siglo xx. Lo interesante es que Díaz aquí describe la relación entre los escritores y La Habana como la de un contradictorio deseo de apropiación: para poder usar a La Habana como entrada al mundo de la «gran literatura», el escritor tiene que convertirla en objeto —o en puta, cortesana—, es decir, ponerla a distancia para luego poder mirarla, desearla y representarla. Sabemos que la novela de Díaz, con la que acabó de romper con el régimen de Castro, cuenta la historia de un grupo de amigos escritores que se defienden contra el uso de su escritura para fines políticos, y se proponen, en su lugar, escribir «gran literatura». En realidad, lo que reemplaza entonces el compromiso político es la novela de la ciudad: La Habana en vez de la Revolución Cubana.

Así, La Habana se revela como la *pièce de résistance* de la literatura cubana que siempre ha sido, no sólo después de la Revolución, sino desde por lo menos *Cecilia Valdés*: La Habana se ha identificado con Cuba como nación, y desde entonces también, el deseo por La Habana se expresó en términos de un deseo erótico, al convertirse La Habana en una mujer elusiva, nada «fácil» de capturar, por ser siempre cambiante y escurridiza.

Las grandes novelas cubanas de La Habana se han vinculado siempre con ciertos momentos o ciertas épocas. En los últimos dos siglos hay al menos cuatro

Habanas creadas por grandes novelas, que a su vez identifican La Habana con diferentes zonas de la ciudad: *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, se concentra en lo que en el siglo XIX estaba en el margen de La Habana: la Loma del Ángel, y describe el mundo cubano de la colonia. *Paradiso*, de José Lezama Lima, sería la novela de la República, situada en La Habana Vieja, el casco colonial, y en el barrio Colón. Las dos novelas de Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* y *La Habana para un infante difunto*, por su parte, colocan El Vedado, el nuevo barrio en el oeste de ciudad, como centro de la vida habanera, no sólo como barrio residencial sino como lugar favorito de la vida nocturna. Luego, Esther Whitfield ha hablado de la literatura asociada con los años 90 y con el llamado Período Especial como literatura ubicada en el municipio Centro Habana, al oeste de La Habana Vieja, y que incluye el barrio Colón de Lezama Lima².

A diferencia de las novelas de Villaverde y Lezama, *Tres tristes tigres* es una novela apocalíptica, en el sentido de que marca el fin de una época y el comienzo de otra, pero no en cuanto a la ciudad: a pesar de la muerte de sus protagonistas principales, Estrella y Bustrófedon, La Habana asciende a su más grande esplendor en las escenas finales de la novela, sobre todo durante el paseo a alta velocidad por el Malecón. La Habana creada por Cabrera Infante es una Habana moderna, donde la Revolución Cubana, al intervenir de manera más bien circunstancial, deja intacta lo que sería la esencia cubana de la ciudad. Esta esencia consistiría no en elementos determinados —ciertos barrios, la arquitectura, la vida de noche, los cines— sino en una estructura del deseo que el cubano tiene por su ciudad, un deseo de verse reflejado en ella que, sin embargo, nunca se cumple.

Cabrera Infante es en este sentido un escritor eminentemente nacional que, me parece, no se interesó demasiado por la «gran literatura» urbana de otras partes, sino que emprende, más bien, una cartografía imaginaria de la cultura cubana a partir de La Habana. Londres, la ciudad donde residió Cabrera Infante desde 1963, se visualiza de manera muy diferente, «desde la ventana», por así decirlo, y sin dar cabida a andanzas callejeras³. La cartografía precisa de La Habana, al contrario, es definida por sus fronteras, que son fronteras de visibilidad y de proyección. Así, durante el paseo por el Malecón, el fotógrafo Kodak mira hacia el mar:

Aprovecho para mirar y viendo el mar, mirando cómo el ferry de Miami avanza hacia el canal de la bahía navegando por el filo del muro, equivocado de mar, saliendo de entre nubes horizontales formando una natural nube atómica, un hongo potable que se tragará la salada, sedienta corriente del Golfo, viendo cómo el sol de la tarde descubre pepitas en cada una de las ventanas de los treinta pisos del Focsa y al convertir en El Dorado a esa mole obscena no hace más que poner empastes de oro en la enorme muela habitada, mirando con ese placer único que produce acercarse a una velocidad uniforme y constante a un punto dado, que es el secreto del cine, oyendo ahora una melodía que puede ser el acompañamiento musical...completa la ilusión al tiempo que la hace trizas⁴.

Muy pocos elementos son particulares de La Habana aquí. Tampoco se nos brinda una imagen permanente de La Habana; todo son coincidencias del momento: el mar, el ferry, el muro, nubes, y luego sí, el Focsa y el Dorado, pero ellos también convertidos en pura imaginación, una muela con empastes de oro. Lo que sí le importa al fotógrafo es la velocidad con la que se van acercando,

aunque poco importa hacia que lugar van. La Habana vista a través de su pantalla, el mar, aparece en negativo, como si fuera una película que ofrece actores y actrices a los que el espectador se acerca pero los que nunca alcanza a ver realmente. Esta Habana moderna de Cabrera Infante es efímera como una película, o como un fantasma, producto del arte ilusionista por excelencia.

A mi modo de ver, la literatura cubana hasta hoy, y sobre todo la del llamado Período Especial, no ha cambiado su modo de mirar hacia la ciudad, ni su manera de identificarla con una noción de cubanía siempre algo ilusoria. Aun el municipio Centro Habana de las novelas de Pedro Juan Gutiérrez y La Habana Vieja de Zoè Valdés siguen siendo circunscritos por *Tres tristes tigres* y por *La Habana para un infante difunto*. Sí se hacen evidentes en la literatura del Período Especial nuevas líneas de división que cruzan y dividen la ciudad en diferentes sectores sociales: mientras que El Vedado y La Habana Vieja forman parte del mundo turístico, los que viven en los demás barrios de La Habana tienen condiciones de vida más difíciles y transitan menos por las zonas turísticas de la ciudad. Centro Habana tiene, entre estas divisiones, como bien ha apuntado Whitfield, una posición especial, por haberse dado a conocer como espacio visual «marginal» y alternativo, lo cual provocó por su parte cierto turismo posmoderno, ávido de ver una cultura cubana de la pobreza considerada «auténtica» por estar separada del turismo *mainstream*. Pero en cuanto a la construcción de La Habana como imagen, me importa destacar aquí la distancia del *voyeur* hacia su objeto, independientemente de si el *voyeur* en cuestión es el cubano de la Isla mirando hacia su ciudad, el cubano exiliado que mira recordando, o el turista. La distancia fundamental entre la ciudad misma y sus habitantes —actuales o no— no ha cambiado, y sus recientes divisiones sociales y económicas sólo multiplican las fronteras de antes, sin ser nuevas en lo fundamental. El legado urbano de Cabrera Infante es así no tanto de nostalgia por el mundo habanero del pasado, sino el legado de una Habana moderna proyectada, inventada por cada uno de sus habitantes, incluidos los escritores, y en eso es más diosa que ruina.

En el marco latinoamericano, La Habana, tal como ha sido recreada por Cabrera Infante y los novelistas más recientes, es una ciudad anacrónica. En contraste con otras capitales como Ciudad de México o Buenos Aires, la ciudad no es ni «genérica» —como dijo Rubén Gallo recientemente sobre el D.F.⁵—, ni histórica, como el Buenos Aires que recuerda las capitales europeas del siglo XIX. Es menos sintética que el «tercer estilo» barroco que describe Carpentier en la *Ciudad de las columnas* y más improvisada de lo que la pintan Edmundo Desnoes y Tomás Gutiérrez Alea en *Memorias del subdesarrollo*, en el libro y en la película. Podríamos decir con Joan Ramón Resina y Dieter Ingenschay que La Habana es una ciudad siempre en proceso que ha sido construida mediante la visualización posterior y mental de sus escritores⁶. Más radicalmente aun, me gustaría proponer que La Habana, desde Cabrera Infante, es pura pantalla de proyección, un objeto que se construye a partir de una mirada *voyeurista*, la del artista que deriva no solo satisfacción «erótica» de su mirada a La Habana, sino que hace de su re-creación de ella una obra de amor, o un gesto de reciprocidad tardía.

La operación fundamental de Cabrera Infante con respecto a su ciudad consiste en identificarla con una mujer bella y siempre elusiva. Su carácter de fantasma se

ve con más nitidez en el caso de las mujeres observadas desde lejos en *La Habana para un infante difunto*: la mujer en el Hotel Pasajes, vista desde la azotea del solar, o bien las mujeres de clase media que el protagonista observa más tarde desde su nueva casa en El Vedado. Todas permanecen uniformemente bellas y lejanas, dando así gratificación instantánea al observador. En este segundo episodio, Cabrera Infante nos da la definición esencial del habanero como *voyeur* o mirón:

En La Habana, donde el voyeurismo era una suerte de pasión nativa, como el canibalismo entre los caribes, no había una palabra local para describir esta ocupación que a veces se hacía arte popular... Había en el dialecto habanero una palabra para los tocadores, los exploradores carnales tácticos, rascabucheador... y esta voz se extendía al mirón, pero era una aplicación inadecuada. La palabra mirón señalaba al que miraba mucho o insistentemente, pero nunca al voyeur, eso que en inglés tiene el cómico nombre dos veces legendario de *peeping tom*, y en los manuales de sexología se llama escoptofílico. Pero bajo cualquier nombre existe esa actividad amorosa y fue en el apartamento de la calle 27 y avenida de los Presidentes que me volví un mirón minucioso, activo en mi pasividad⁷.

Mirar a la mujer sin dejarse ver, pero participando «activamente», a su manera, define el «arte popular» habanero del *voyeurismo*. La distancia entre hombre y mujer es crucial, tanto de los cuerpos como en la visión, según nos enteramos en este capítulo, «La visión del mirón miope». Cuando el protagonista empieza a usar un telescopio para mirar más en detalle se desencanta rápidamente de las mujeres que estudia de cerca: la más bella de ellas se revela como vedada y velada a la vez en sus partes más íntimas por un aparato ortopédico, especie de cinturón de castidad que le causa pesadillas al protagonista. El placer sexual de la mirada hacia la mujer fantasmagórica depende entonces de la miopía del protagonista y de su imaginación. Según Cabrera Infante, es esta misma mirada golosa pero ansiosa de preservar algún velo, algún aire de misterio, la que marca la relación del habanero con su ciudad. Para el escritor, cada una de las mujeres, y cada una de las relaciones, fallidas o no, con mujeres están asociadas con cierto lugar en La Habana por el que pasa, y con el que identifica una situación dada. Sobre todo las entradas de edificios —del cine, de las posadas, del instituto o de la universidad— prometen un acercamiento que nunca se cumple a ojos abiertos. En el momento en que el protagonista trata de cerca a una mujer o tiene relaciones íntimas con ella, la visión generalmente empieza a fallar o a desaparecer por completo. La visión del mirón es, por ello, como en pantalla, es decir, él ve el objeto deseado mediado o pasado por su imaginación, en movimiento como un actor, pero sin conocimiento de fondo. Esta visión depende de su voluntario distanciamiento y aislamiento. Porque ésta es la otra condición de su *voyeurismo*: la necesidad de estar solo, tanto en el balcón o la azotea como en el cine.

En las novelas de Pedro Juan Gutiérrez, este mecanismo de distanciamiento y aislamiento se da en repetidas ocasiones. En *El Rey de La Habana*, la historia empieza con los dos hermanos *voyeurs* en la azotea de su edificio, observando a su vecina, una jinetera. Más tarde, el aislamiento de Rey después de la muerte del hermano y del resto de la familia se manifiesta en su mirada amorosa hacia la ciudad de la Habana:

Con la vista abarcaba todos los muelles, los buques, la gente minúscula moviéndose, los camiones, las pequeñas lanchitas de pescadores, muchos caminando por el Malecón, y más allá, la ciudad. La inmensa ciudad que se perdía de vista entre la bruma de la humedad y el resplandor de la luz solar cegadora. A la derecha, los edificios altos y ruinosos de su barrio. Centro Habana seguía igual de hermosa y ajada, esperando que la maquillaran. Inconscientemente su mirada buscó un edificio exacto⁸...

Para Rey, entre todo lo que ve a lo lejos, su mirada se dirige a su casa en Centro Habana. En sus idas y vueltas a La Habana la ciudad se proyecta sobre las mujeres con las que Rey tiene relaciones, y en sus recorridos por ella busca a la mujer, la mujer hipertélica, diría Sarduy, la mujer más linda del mundo, diría Cabrera Infante. Magda, la prostituta del barrio Jesús María, es justamente una de estas mujeres fantasmagóricas buscadas por el protagonista. Al presentarla, Gutiérrez alude a la Estrella de *Tres tristes tigres*: «Ella vendía maní. Le hubiera gustado que todos dijeran: ‘Oh, ella cantaba boleros’. Pero no. Ella vendía maní» (p. 53). Como las mujeres de Cabrera Infante, Magda no se deja integrar a ninguna realidad. Eso hace de ella, en Cabrera Infante, pura proyección, una figura de cine encontrada en la pantalla o en la luneta. En *El Rey de La Habana* lo que es diferente es la desilusión que sigue a la ilusión: Magda deja a Rey por «un negro» que la sabe cuidar mejor, lo cual produce el final trágico de la historia. Este tono melancólico del relato es reforzado por las divisiones que dominan la ciudad y que hacen que cada uno de los personajes pertenezca a una zona diferente que luego pierde: Rey ha perdido su casa en Centro Habana, y Magda pierde la suya en el barrio de Jesús María cuando un ciclón la derrumba. Los dos se encuentran en el Malecón, zona fronteriza y umbral por excelencia, como vimos en Cabrera Infante. Otra mujer fantasmagórica en este relato es Sandra la Cubana, el travesti vecino de Magda, con el que Rey tiene una breve relación. Sandra es la encarnación de La Habana —por fin, maquillada—, que promete ser lo que no es y cuyo encanto reside precisamente en la ilusión que ofrece.

Para entender mejor la relación que hay entre el *voyeur* de Cabrera Infante y los personajes de Gutiérrez y de Zoè Valdés podemos acudir a Lacan, quien en su teoría sobre la mirada hace énfasis en la diferencia entre ver y mirar: mientras que nosotros vemos, los demás nos miran y esta mirada deseante de los otros nos constituye a nosotros como sujetos. Lacan describe el deseo del hombre como expresión de su inconsciente, un deseo de verse confirmado en su ser, y por eso una necesidad inmediata del «Otro» para poder «darse a ver» (p. 130)⁹. Esta relación se aplica también al arte. El arte es una proyección o un producto de creación «pura» o auténtica, fabricado para atraer las miradas del público, pero a su vez parte del deseo del pintor por llegar a algo «real». Algo parecido ocurre en muchos de los textos escritos a partir de los años 90: sus escritores se «dan a ver» como auto-proyección o como sujetos que necesitan venderse para vivir, pero también para reflejarse en las miradas de los demás. Así, la mujer habanera, y por extensión, La Habana, funcionan como pantalla sobre la cual se proyecta el yo deseante, cubano o extranjero.

Tal vez el mejor ejemplo de esta complicada relación entre auto-proyección y mirada deseante se encuentra en el cuento de Zoè Valdés «Retrato de una vida habanaviejera». En este cuento, la perspectiva del *voyeur* aparece en la relación entre un fotógrafo turista y una muchacha cubana de trece años. La que se da a ver

es la muchacha, la única que habla en este cuento; el que mira en silencio es el fotógrafo. La ciudad —la Habana Vieja en este caso— es el escenario de un deseo de mirar que desconcierta a la muchacha, necesitada de responder con su propia mirada. Aquí, de nuevo, diferentes zonas de la ciudad describen diferentes tipos de pertenencia. La muchacha conoce íntimamente La Habana Vieja y no puede salir de ella por falta de transporte público adecuado. El turista, al contrario, es un *flâneur* como lo solían ser los personajes de Cabrera Infante. Pasea por la zona turística de La Habana Vieja, pero luego tiene acceso también a las demás zonas de la ciudad, sobre todo a El Vedado, desconocido por la muchacha. Los dos se complementan no sólo en cuanto a los territorios que representan sino también en cuanto a la relación entre el yo y el otro. Lo que se disputa es quién mira y quién «se da a ver». Ya quisiera la niña convertirse ella en *voyeur*, como se ve en su última pregunta al fotógrafo: «¿Crees que yo pueda llegar a ser fotógrafa? Sí, como tú»¹⁰.

Para Abilio Estévez, quien describe La Habana vista desde Barcelona, el Malecón aparece como la frontera no sólo entre La Habana real y La Habana deseada sino como la frontera entre La Habana y otras ciudades: «El Malecón ha sido (y es), como la ciudad misma, muchas cosas... Sé que una muy importante tiene que ver con el hecho de que misteriosamente nos encontrábamos allí más cerca del mundo. Resultaba el sitio ideal para elaborar planes de arriesgadísimas peregrinaciones. Mientras estuviéramos en el muro, frente al mar, París, San Francisco, Xalapa, Atenas, Estambul se situaban a tiro de piedra»¹¹. Con Cabrera Infante, el Malecón se convierte en luneta desde la cual se mira hacia el mar como espejo o como pantalla: aparecen en ella La Habana que se confunde con otras ciudades, siempre deseadas y nunca alcanzadas, o La Habana que se confunde con el propio ser, pero el placer consiste en eso precisamente, en la visión del mirón miope. Así, lo que anima las representaciones de La Habana con y a partir de la escritura de Cabrera Infante es el deseo de hacerla replegarse sobre sí misma, reflejarse a sí misma como las mujeres de Cabrera Infante captadas por el *voyeur* al mirarse al espejo.

NOTAS

1 Díaz, Jesús; *Las palabras perdidas*; Anagrama, Barcelona, 1992, p. 119.
2 Whitfield, Esther; «Caribbean Havana» (Ponencia); en: *El Caribe Múltiple. A Colloquium in Honor of Antonio Benítez Rojo*, Amherst, Mass, 5 de noviembre, 2005.
3 En el cuento «El fantasma del cine Essoldo», el narrador se compara a un minotauro que vive en un laberinto construido sobre la letra L de Londres. (*Todo está hecho con espejos. Cuentos casi completos*; Alfaguara, Madrid, 1999, pp. 185-215). Agradezco a Gustavo Pérez Firmat el haberme llamado la atención sobre este cuento.
4 Cabrera Infante, Guillermo; *Tres tristes tigres* (1967); Seix Barral, Barcelona, 1994, p. 310.
5 Véase la introducción de Gallo al libro editado por él, *The Mexico City Reader* (University of Wisconsin Press, Madison, 2004). Gallo propone allí considerar las transformaciones radicales de Ciudad de México en el siglo XX como una manera de hacer «*tábula rasa*», siguiendo la

teoría del arquitecto Rem Koolhaas sobre la ciudad moderna (pp. 11-13).

6 Me refiero al libro editado por ambos, *After-Images of the City* (Cornell University Press, Ithaca and London, 2003), y, especialmente, al ensayo de Resina «*The Concept of After-Image and the Scopic Apprehension of the City*» (pp. 1-23).

7 Cabrera Infante, Guillermo; *La Habana para un infante difunto* (1979) Bibliotex, Madrid, 2001, pp. 290-291.

8 Gutiérrez, Pedro Juan; *El Rey de la Habana*; Anagrama, Barcelona, 1999, p. 36.

9 Lacan, Jacques; «*Du regard comme objet petit a*» (*Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. (1964); Seuil, Paris, 1973, p. 130).

10 Valdés, Zoé; «Retrato de una infancia habanaviejera» (*Nuevos narradores cubanos*, Ed. Michi Strausfeld, Siruela, Barcelona, 2000, p. 24).

11 Estévez, Abilio; *Inventario secreto de La Habana*; Tusquets, Barcelona, 2004, p. 61.