

No deja de resultar significativo, ante todo, que estas dos obras tengan un mismo asunto: una persecución en La Habana. Pero si en el relato de Novás la ciudad aparece como escenario enemigo, que repele constantemente al protagonista perseguido, cerrándole todas sus puertas, en la novela de Carpentier se concibe como laberinto y dimensión envolvente, protectora y desafiante a la vez, aunque tal vez lo más importante —de cara al proceso de asimilación del espacio urbano— en estas dos piezas maestras, es que en ellas sus respectivos autores no sienten la necesidad de explicar la ciudad, siquiera de verla como un conjunto, sino que simplemente la asumen en su caótica presencia humana y física, arquitectónica y social.

Aunque estas dos piezas, por su argumento, quizás podrían haberse desarrollado en cualquier ciudad moderna, especialmente latinoamericana, la contextualización de elementos de orden político —ambas son episodios relacionados con la frustrada revolución del año 1933—, social, arquitectónico, las hacen esencialmente habaneras, pues el ámbito de la ciudad es el escenario único e irreplicable de la tragedia. La Habana se convierte, entonces, no ya en el escenario tipificado, nombrado exhaustivamente, descrito en sus costumbres y tipos que se propuso la narrativa integradora anterior, necesitada de crear este «espejo» de la nación: La Habana es ya una ciudad literaria y lo importante, en estas obras, es su representación como espacio urbano propio. La Habana que reflejan en sus obras Novás y Carpentier es ya una entidad creada por la realidad y establecida por la literatura.

Apenas unos años después otra obra revolucionaria adelantaría y profundizaría las nociones de Novás y Carpentier sobre La Habana. Al publicar *Tres tristes tigres*, ya en la década del 60, Guillermo Cabrera Infante rompe la estructura monolítica y laberíntica de la ciudad y la asume como un espacio abierto, en expansión, que ofrece como único refugio la noche y, mejor, si es la noche refrigerada y potenciada del night club o el cabaret. Del Vedado a los bares de la playa, de los aireados espacios de El Malecón y la Rampa a los polvorientos de la Esquina de Tejas y ciertos barrios populares de la periferia, los personajes de Cabrera Infante crean un mapa de una ciudad que rompe sus fronteras, recorrible en autos veloces, de bar en bar, de cabaret en cabaret, siempre, casi siempre, de noche. La luz de La Habana se pierde, o más bien se transforma, cuando el neón sustituye al sol y la oscuridad no es protectora, sino estación perfecta para unos personajes alienados. Sin embargo, el gran mérito literario de Cabrera Infante y su «renova-

ción» del espacio habanero no ocurre en la dimensión física, sino y sobre todo en la espiritual, al crear, como expresión idónea para las múltiples aventuras de personajes envueltos en una historia también múltiple, un lenguaje habanero con el que expresar ese mundo de ficción levantado en su novela. Aunque desde varias décadas atrás los autores cubanos andaban a la caza de este nuevo idioma es Cabrera Infante quien lo patentiza y lo entrega a los escritores que lo suceden —desde Jesús Díaz a Pedro Juan Gutiérrez, todos son hijos «idiomáticos» de Cabrera Infante— como algo ya cristalizado, definitorio, precisamente a través del elemento literario por excelencia: la palabra. De tal modo, la ciudad de Cabrera Infante entrega la sensación de ser como ese flujo de palabras que la compone, incluso con esa mezcla idiomática y tipográfica con que el presentador de Tropicana —«*Show-time! (...) Tropicana, el cabaret MAS fabuloso del mundo... "Tropicana" the most fabulous night club in the WORLD... presenta... presents...—*, una ciudad deslumbrante, amable, demasiado orgullosa y al borde de un cataclismo que se concretará años más tarde, en la realidad y en la literatura.

La siguiente novela de Guillermo Cabrera Infante, que coloca a la ciudad en su título —*La Habana para un infante difunto* (1979)— continuará la senda abierta por su predecesora, en cuanto a hallazgos del lenguaje, pero, en esta ocasión la construcción novelesca se realiza desde la recuperación de la memoria de un adolescente, y el ámbito urbano vuelve a ordenarse, a fijarse, y a cobrar una coherencia tal que se llega a convertir en una de las miradas más permanentes y reveladoras que la literatura cubana ha hecho sobre su ciudad dilecta.

Otras dos obras ejemplares, en cuanto a sus miradas urbanas, aparecen en la misma década de los sesenta: en 1962 se edita *El siglo de las luces*, novela con la que Alejo Carpentier se adentra en la misma Habana de Cirilo Villaverde, pero con una mirada que busca la profundidad de la vida de entonces a través de una mirada contextual e ideológica que parte de una conciencia muy definida de su autor; y *Paradiso* (1966), la célebre novela del poeta José Lezama Lima, en la que se presenta la ciudad a través de un ejercicio lingüístico barroco, oscurecido, definitivamente poético, que remite a las sensaciones más diversas, en su intento —también materializado por Carpentier— de establecer un diálogo con lo universal y lo permanente a través de lo intrínsecamente cubano.

Todas estas construcciones de la ciudad, fijaciones de su imagen social, arquitectónica, idiomática con las que se le da coherencia y uni-

dad al espacio habanero, son la base sobre la que trabajan, por más de dos décadas, narradores como Jesús Díaz, Lisandro Otero, Edmundo Desnoes, y tantos otros, empeñados además en ofrecer la crónica de un cambio social ocurrido en 1959 y que tendría también a La Habana como espacio privilegiado. Pero todo ese afán de coherencia y solidez –incluso política– llegaría a un agotamiento hacia los finales de la década de los 80, cuando la misma ciudad comenzaría a cantar su cansancio físico y espiritual y exigiera un cambio en su percepción literaria, empujada por las transformaciones de su espacio real.

Todavía en los 80 los narradores cubanos intentaron dar una imagen totalizadora e integradora de la ciudad, asumiéndola como conjunto de diversidades en armonía, tal como ocurre en algunos de los textos típicos de la época, entre ellos las novelas *Las iniciales de la tierra*, (1987), de Jesús Díaz y *De Peña Pobre* (1980), de Cintio Vitier, o los libros de cuentos de Luis Manuel García (publicado en el 92, pero terminado al menos tres años antes, y significativamente titulado *Habanecer*,) y *Donjuanes*, de Reinaldo Montero (1986, segunda entrega de un llamado «Septeto Habanero»). Pero, por esos mismos años ya se estaban escribiendo y editando las narraciones como *Antes que anochezca* y *El color del verano*, de Reinaldo Arenas, en las que se anuncia el proceso de desintegración física y moral que llegaría con la década de los 90.

Respondiendo a las tribulaciones del contexto real, la narrativa de los 90 se vuelve hacia la deconstrucción, las ruinas, el apocalipsis y la marginalidad. A partir de las obras de Reinaldo Arenas, la imagen del caos y la difuminación se impone como visión más recurrida en una narrativa que se hace fantástica e hiperbólica pero a la vez más acendradamente realista, con personajes al borde –o más allá– de todas las pasiones y actitudes éticas, en un medio que se deshace física y espiritualmente, y a cuya decadencia dedican una parte significativa de sus obras.

La deconstrucción visible en componentes de las obras como el lenguaje –que se vaporiza, se vulgariza, se encierra en nuevos códigos–, alcanza incluso los dominios de la ideología, que deja de ser monolítica (como se pretendió en los años 70), mientras que en el aspecto físico se llega al imperio de las ruinas como laberinto posible pero nunca como refugio: la ciudad de los narradores de los 90 y principios del siglo XXI es un espacio que repele a los personajes, los margina –y las razones económicas pesan tanto como las físicas y las

morales—, convirtiéndose en un verdadero campo minado en el cual se sobrevive más que se vive, por el cual se transita, más que se crea, y del cual muchas veces se huye, hacia un exilio marcado por la imposibilidad del regreso.

Desastres ideológicos y económicos, amenazas de inanición y búsquedas de soluciones individuales caracterizan un período del que la narrativa se propone dejar la más contundente y variada crónica, muchas veces invisible en la prensa nacional. Piezas como *El rey de La Habana* (1999) y *Trilogía sucia de La Habana* (1998), de Pedro Juan Gutiérrez, relatos como los de *Rumba Palace* (1995) y la novela corta *Perversiones en el Prado* (1999), de Miguel Mejides, novelas de alto vuelo literario e indudable calidad estética como *Tuyo es el reino* (1997) y, sobre todo, *Los palacios distantes* (2002), de Abilio Estévez, cuentos del apocalipsis social y humano como los del volumen *La Habana elegante* (1995), de Arturo Arango, novelas de la desesperanza como *El cándido paseante* (2001) de Jorge Angel Pérez o *Silencios* (1999) de Karla Suárez, más otra infinidad de narraciones quizás demasiado cargadas de marginales, prostitutas, arribistas, mendigos, emigrantes (balseros que se van y «gusanos» que regresan), locos, drogadictos y sobre todo homosexuales, de personajes marcados por el escepticismo, la sordidez y la decepción más amarga —la multiplicación del desencanto— reflejan la crónica de un período de mutaciones profundas y hacen del espacio urbano, muchas veces descrito con minuciosidad, un *maremagnum* caótico y un anuncio del cercano apocalipsis hacia el que se mueven personajes destrozados, en ocasiones definitivamente insalvables, muy distintos de los que promueve la propaganda oficial.

Sin duda las realidades sociales y económicas de los últimos años y un indudable agotamiento de la mirada historicista y complaciente que se impuso en la narrativa de los años 70 y buena parte de los 80 (paralelo a un cansancio por lo histórico y su retórica), han sido las razones más evidentes que han propiciado, como reacción, una reflexión más desembozada sobre la actualidad que se ha reflejado también en la desintegración de los espacios de la ciudad, asumidos como material literario preferente por los narradores cubanos.

La revulsión narrativa resultó tan profunda que alcanzó, incluso, la políticamente correcta y literariamente deplorable novela policial cubana, que en los años finales del pasado siglo y los primeros del que corre, comienza a participar de un modo más realista y literario del

proceso artístico cubano y, dentro de él, de la nueva visión de la ciudad como espacio caótico y en desintegración, como universo oscuro en donde, por diversas vías, se engendran el odio, el miedo y la frustración.

Los nuevos personajes, realidades y contradicciones que deambulan por las calles de una Habana diferente e igual, han vuelto a servir, otra vez –como en el remoto 1840 o el cada vez más lejano 1950– para recrear el espacio espiritual de la nación y darle voz e imagen a través de la literatura narrativa, la mejor capacitada para proponerse este tipo de construcciones globales. Tal vez por eso La Habana, hoy, más que espacio y escenario, ha devenido también personaje, acechado por las mismas incertidumbres y pesares de los individuos que la habitan y la hacen palpitar, mientras sus paredes se rajan y sus columnas se inclinan, mientras las vidas de sus habitantes se tuercen en el exilio o se afincan a la tierra de la isla, empeñados –todos– en hacer la crónica de un tiempo irrepetible, vivido en una ciudad también hecha por su literatura.