

ÁNGEL ESTEBAN /

**A LAS DURAS Y A LAS PADURAS: LA HABANA, CIELO E
INFIERNO**

(Este artículo fue publicado en Javier de Navascués (ed), *La ciudad imaginada*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 147-156)

En la tetralogía policiaca de Leonardo Padura, la ciudad de la Habana no aparece únicamente como telón de fondo, escenario del crimen o mosaico de pistas para esclarecer los hechos. Su personalidad le da un papel protagonista, que responde a la imagen que proyectan de ella la mayoría de las novelas cubanas de los últimos años. La ciudad, sujeto literario, es escrita, pero también comienza a ser leída en la época contemporánea (Álvarez-Tabío, 15). Hasta el romanticismo, la ciudad suponía más bien un elenco de signos, y no tanto una realidad física. Cuando La Habana pasa a ser escrita y leída, y adquiere una entidad real en el texto, reclama una interpretación para cada par de ojos que se posa ante el discurso-ciudad.

Aunque este proceso es aplicable a muchas de las villas latinoamericanas, en la región del Caribe, y más concretamente para la capital cubana, la historia de su *carnalización* tiene unas notas muy peculiares. Siguiendo las ideas de Alejandro Losada sobre la regionalización, a la hora de examinar el desarrollo literario de América Latina sobre la base de factores históricos y socioculturales, y atendiendo a las últimas teorías de Benítez Rojo sobre la cultura caribeña como un espacio diferenciado de los sistemas continentales, resulta evidente que La Habana literaria tiene mucho que ver con su historia pasada y reciente, y con su situación central en la zona de las Antillas. La antigua Habana del XVI, con sus edificios oficiales de piedra, y sus viviendas de madera en el interior de la bahía en torno a la primitiva fortaleza militar, se completa en siglos posteriores con la construcción de edificios defensivos, institutos fundados por órdenes monacales, y bellas casas de estilo mudéjar construidas por los ciudadanos más ricos. A lo largo del XVIII esta fisonomía se transforma debido a la actividad de la aristocracia azucarera. Aparecen palacios rodeados de parques en el Cerro, fuera del recinto amurallado. La nueva burguesía copia las instituciones europeas: el teatro, la academia de pintura, la biblioteca, un bulevar y un jardín botánico (Phaf, 61-62). La ciudad se divide en dos, Habana Vieja y Habana centro, y en medio, el Paseo del Prado. En el XIX nuevos barrios se van añadiendo a la estructura metropolitana. La relación con los vecinos de Regla y Guanabacoa, al otro lado de la muralla, es, con el paso del tiempo, más intensa. La inmigración desde España es cada vez mayor, y esas clases bajas se concentran en la parte antigua, mientras la aristocracia se mueve hacia el otro lado de Prado, creándose así un nuevo centro comercial.

Ya en el siglo XX la zona residencial de los ricos se traslada más al este, al Vedado, que se puebla de estupendas casas con jardín. La moderna metrópoli se pone en marcha después de la crisis mundial del 29. La población urbana crece considerablemente mientras el campo se despuebla. Nacen los suburbios y los barrios periféricos. Además, la intervención norteamericana de esa época contribuye a cambiar aún más la imagen de la ciudad. Machado hace construir una especie de Capitolio y aparecen los primeros

rascacielos en la zona limítrofe del Vedado. Un nuevo barrio residencial, Miramar, se convierte en el refugio de las grandes fortunas, y se imita el modo de vida anglosajón debido a la proliferación de instituciones de ocio como el campo de golf, el casino o los clubs náuticos. Es el momento en que la zona vieja de la ciudad se va deteriorando, por la mala conservación de las casas antiguas y la acumulación de inmigrantes de baja condición social y económica. Con Batista se trasladan los edificios gubernamentales a la zona del Vedado, se construye el túnel hacia Miramar y otro bajo la bahía.

La narrativa que habla sobre la ciudad evoluciona conforme ella misma se metamorfosea. En el XIX nace una tradición de novelas de costumbres, publicadas en revistas, que describen las vicisitudes de la población criolla citadina. La crítica en ellas es mínima, porque se trata de meros retratos de sociedad, donde no hay lugar para la ironía. Además, el marcaje férreo de la censura, en una isla que no ha conocido la independencia, dificulta la lucha escrita contra el poder de las instituciones estatales. Por eso, obras como *Petrona y Rosalía*, de Félix Tanco, o *Francisco*, de Anselmo Suárez, que son escritas en los años 30, no se publican hasta finales del XIX. Únicamente después de la proclamación de la República, en 1902, es posible encontrar narraciones ciudadinas que planteen problemas incómodos, como las de Carrión, Loveira o Serpa.

A partir del triunfo de la Revolución del 59, las circunstancias de la ciudad y de la narrativa acerca de ella van a cambiar radicalmente. El hecho diferencial no es la pertenencia al Caribe, a los pueblos del mar, no lo es tampoco su corta vida como capital de una nación independiente, ni la huella que el imperialismo ha dejado en la época de Batista, ni siquiera la conciencia de una cultura nacional que ha madurado el sentimiento de un tiempo detenido. Por último, tampoco es un hecho decisivo y determinante el giro copernicano, en lo económico y en lo social, que confiere al país el establecimiento de una dictadura de cuño marxista. Son, en conjunto, todas esas circunstancias, las que configuran una ciudad absolutamente diferente a las del resto de América Latina, la singularizan y reverberan en la escritura y la lectura de la ciudad.

Las capitales latinoamericanas se habían convertido, a partir de la segunda guerra mundial, en zonas metropolitanas que funcionaban como centro catalizador de las relaciones del casco urbano con los barrios o suburbios periféricos, poblados éstos por las sucesivas oleadas de inmigrantes que provienen de zonas rurales de todo el país, y que contrastan, por la pobreza y el hacinamiento, con la holgura y la opulencia de los barrios céntricos tradicionales. En opinión de Ineke Phaf, “en el espacio caribeño de este siglo, La Habana hasta 1959 y Kingston a partir de la segunda guerra mundial, son los ejemplos más llamativos de este tipo de metrópolis subdesarrolladas” (Phaf, 43). Hacia 1959, La Habana forma, según apunta Sègre, una “configuración urbana polinuclear”, que se caracteriza por una “desproporcionada extensión del hábitat” (Sègre, 145), es decir, una ciudad excesivamente grande para la población que tiene, ya que hay mucha distancia entre los barrios periféricos y los céntricos, separados unos de otros por una gran cantidad de jardines. Además, hay en ese momento dos culturas urbanas fundamentales, que coinciden con las actividades de los extranjeros, como si la vida habanera respondiera a las necesidades del turista. De ese modo, Miramar significa el estilo de vida norteamericano y el Vedado y Habana Vieja la vida nocturna donde los dólares vuelan de mano en mano, entre prostitutas y traficantes de droga. Acodado en uno de los pliegues que comunican el Vedado y la Habana Vieja, un pequeño oasis: la universidad y unas cuantas librerías y cafés de estilo europeo.

1959 marca un antes y un después. Si hasta la mitad del siglo, la evolución de La Habana tiene sus peculiaridades, pero el proceso puede compararse al de otras metrópolis latinoamericanas, con la llegada de la Revolución la ciudad inicia una andadura en solitario. Desaparecen los dólares, al menos de la circulación oficial, los grandes edificios calculados para el lujo norteamericano se convierten en centros aprovechados por la revolución popular, el mobiliario urbano y los carteles de propaganda sólo exhiben imágenes de los líderes de la revolución y sus consignas, la población crece pero en un orden de cifras mucho menor, y la estratificación social adquiere un rumbo uniformizador: las clases altas emigran o pierden sus posesiones, y entre los intelectuales, políticos y artistas hay quienes se exilian paulatinamente y quienes permanecen, mientras que los que llegan a la ciudad siguen siendo personas de ambientes rurales con pocos recursos económicos. En las décadas finales del siglo, la falta de capital privado para remozar las viviendas de la mayoría de los barrios, la lentitud y escasez de las ayudas estatales en la conservación de la arquitectura de la ciudad y el hundimiento del bloque del Este convierten a la reina del Caribe en una antítesis del paraíso que siempre significó. En palabras de Iván de la Nuez, “La Habana aparece como una ciudad devastada. Una capital que aunque no ha vivido una guerra vive en el estado físico de la posguerra (...), destruida no por las bombas, sino por el efecto demoledor del discurso. Desplomada no ya por la batalla de las armas sino por la guerra de las palabras” (Nuez, 69).

Esta es la ciudad, antiguo cielo y nuevo infierno, que se encuentra Mario Conde, el detective de Leonardo Padura, en su quehacer diario para resolver los casos que se le presentan. Una ciudad que poseyó una de las primeras líneas de ferrocarril del mundo, en 1837, y que en la primera mitad del XIX experimentó la modernización tecnológica de la industria azucarera, pero que en la crisis finisecular posmoderna se revela no como una capital posindustrial sino más bien poscolonial. Así lo ha explicado Emma Álvarez-Tabío:

Capital de un Estado revolucionario la ciudad, sin embargo, parece un intento grandioso de detener el tiempo: los cambios sociales, en definitiva, no fueron acompañados por una modernización de las instituciones y las estructuras urbanas. De este modo, el conflicto entre tradición y revolución, entre subdesarrollo y modernidad, que atormentaría a los intelectuales cubanos desde finales del siglo XIX (...), aún se representa vívidamente en la ciudad. Una opulencia arquitectónica que, por otra parte, se revela bastante ruinoso cuando se examina de cerca, circunstancia que magnifica la sensación de extrañamiento del observador. Producidas por décadas de olvido y abandono, estas ruinas ubicuas y persistentes, sin embargo, parecen haber formado parte de la propia constitución de la ciudad (Álvarez-Tabío, 17).

Ciudad fantasma que sigue alimentando el mito, a pesar de los esfuerzos del todopoderoso Eusebio Leal y de la no menos todopoderosa UNESCO para frenar lo que el paso del tiempo no pudo detener. Existe un sentimiento de dislocación y anacronismo debido al contraste entre la opulencia y belleza de los edificios y su estado ruinoso. Por eso, en la narrativa de los últimos autores, se produce un sentimiento de nostalgia casi obsesiva de la ciudad. Para Mario Conde, la ciudad tiene varios círculos, quizá concéntricos, quizá paralelos, que van aumentando en tamaño. Primero, su casa, donde nació; luego su barrio, donde creció y conoció el mundo, especialmente con su abuelo el gallero; luego la zona de La Víbora, donde estudió y se granjeó las mejores amistades (el Flaco, Andrés, Candito), y

luego el resto de La Habana. La relación con la ciudad es, por tanto, ascendente y muy sanguínea, pues cada lugar le va dejando un sentimiento de pertenencia y una especie de deuda con lo que ve y con lo que fue ese lugar. La ciudad es para él lo que existe y lo que sabe que existió, por lo cual siente una especial nostalgia. Hubiera querido vivir una vida anterior para conocer esa ciudad que se perdió y ya no existe, por los cambios de los últimos años. Es una nostalgia por lo oído más que por lo vivido. A la vez, experimenta un gran sentimiento de frustración ante lo que va desapareciendo delante de sus ojos. Como desahogo, imagina en ocasiones que vuelve a su infancia y el tiempo se ha parado. En *Máscaras*, Conde tiene que solucionar un caso de asesinato en un parque. Un día, paseando por su barrio, observa a los muchachos de 15 años jugando a la pelota en la calle, y piensa “que si alguien como él, veinte años antes, se hubiera parado en esa misma esquina del barrio al escuchar una algarabía similar, hubiera visto exactamente lo que él veía: muchachos de todos los colores y todas las trazas, sólo que ése, el que más discutía o festejaba, seguramente hubiera sido el Condesito, el nieto de Rufino el Conde. De pronto se respiraba la ilusión de que allí no existiera el tiempo, porque aquella bocacalle precisa había servido desde entonces para jugar pelota” (Padura 1997, 14).

El deseo de recuperar la infancia perdida y reconquistar el barrio de sus 15 años le anima poco después a integrarse en la maraña de muchachos y jugar con ellos, pero enseguida siente la punzada de la frustración, de la imposibilidad: “Mientras discutían la formación de los equipos, el Conde se quitó la camisa y dobló dos veces los bajos de los pantalones. Por suerte, ese día no había llevado la pistola al trabajo. Puso la camisa sobre el muro de la casa donde había vivido el gallego Enrique (...), y al fin le dijeron que era del equipo de Rubén y que iba a servir al campo. Pero, al verse rodeado de los muchachos, sin camisa como ellos, el Conde sintió la evidencia de que todo resultaba demasiado absurdo y forzado: percibía en la piel la mirada socarrona de los jóvenes (...): era un extraño, con otras palabras y otras costumbres, y no le sería fácil integrarse en aquella cofradía que no lo había solicitado, ni lo quería, ni podía entenderlo” (Padura 1997, 16). La misma sensación de vacío e impotencia aparece cuando el Conde va a visitar al Flaco para contarle que quieren expulsarle del cuerpo de policía a sus treinta y cinco años, y compara el estado actual de Carlos con los recuerdos de la infancia: “El Conde miró a su amigo: una masa cada vez más amorfa sobre la silla de ruedas. Cerró los ojos (...) y pidió: Que sea mentira. Hubiera querido que el Flaco fuera todavía flaco, y no aquel gordo que se iba escorando (...). Quería jugar otra vez en la esquina y que estuvieran todos sus amigos de entonces y que nadie pudiera excluirlo de aquel sitio que tanto le pertenecía. Y a la vez quería olvidarse de todo, de una vez y para siempre” (Padura 1997, 120).

Si la recuperación del pasado es imposible, lo que Mario Conde desea, más que el olvido, es un redescubrimiento de la ciudad. Por eso se empeña, en muchas ocasiones, en ver lo que está fuera de la altura de sus ojos, lo que los demás no ven. Es una mirada que va a lo construido, a lo físico, pero también al espíritu de la ciudad y al suyo propio, que siente mutilados. Por eso, las palabras que le dice el escritor Alberto Marqués, un alma sensible, sobre la ciudad, dejan un poso profundo en su interior. Hay una escena muy reveladora, en la que pasean por el Prado, la línea divisoria entre Habana Vieja y centro, en busca de los ambientes nocturnos desconocidos para Conde, en los que pueda obtener informaciones valiosas para sus pesquisas. La mirada interior contrarresta la imagen desoladora de lo que en su día fue grandioso. Dice el Marqués:

-¿Sabe que este paseo es una réplica tropical de Las Ramblas de Barcelona? Los dos mueren en el mar, tienen casi los mismos edificios a los lados, aunque en una época los pájaros enjaulados que venden en Barcelona fueron aquí animales libres y silvestres. El último encanto que perdió este sitio fueron aquellos totises que venían a dormir en los árboles. ¿Se acuerda usted de eso? A mí me gustaba ver por las tardes cómo volaban esos totises desde toda la ciudad (...). Nunca supe por qué esos pájaros negros escogieron estos árboles del mismo centro de La Habana para venir a dormir cada noche. Era algo mágico verlos volar como ráfagas oscuras, ¿verdad? Y fue un acto de nigromancia su desaparición. ¿Dónde estarán ahora los pobres totises? Una vez oí decir que se fueron por culpa de los gorriones, pero el caso es que no queda ni uno por aquí. ¿Los botaron o se fueron voluntariamente?

-No sé, pero puedo preguntar.

-Pues pregúntelo, porque cualquier día se entera de que también desaparecieron los leones de bronce... Lástima de lugar, ¿verdad?... Pero fíjese que todavía tiene algo mágico, como un espíritu poético invencible, ¿no? Mire, aunque las ruinas circundantes sean cada vez más extensas y la mugre pretenda tragárselo todo, todavía esta ciudad tiene alma, señor Conde, y no son muchas las ciudades del mundo que pueden vanagloriarse de tener el alma así, a flor de piel... Dice mi amigo el poeta Eligio Riego, que por eso aquí crece tanta poesía” (Padura 1997, 136-137).

En la última narrativa sobre La Habana, los narradores ya no se comportan como simples geógrafos, historiadores o arquitectos. Los detalles físicos de los edificios y lugares ya no son metonimias de los personajes. Más bien ocurre lo contrario: “los habaneros pueden ser leídos como metonimias de las muchas realidades de una ciudad, que se vende, se disfraza, y que está físicamente envuelta en un proceso de desaparición” (Reinstädler, 104). Por eso, los personajes de la obra de Padura, sus palabras y sus sentimientos suponen algo más que fichas o piezas en un puzzle de una trama policíaca: son más bien signos de una ciudad y una civilización a la que remiten inevitablemente. La novela detectivesca ha sufrido, además, un proceso de reescritura a partir de los noventa. La tutela estatal de este género desde los setenta había abocado a estas narraciones a una función didáctica muy simple y plana, que revelaba las restricciones políticas a las que eran sometidas y de ningún modo participaban en la destrucción de los mitos del socialismo cubano. En las obras de poca calidad, las pretensiones didácticas conducían a la creación de clichés simplificados, los temas se reducían a los mismos esquemas, el suspense y el final tomaban un rumbo ya conocido y, por tanto, las novelas carecían de interés e incluso fracasaban en su afán didáctico (Franzbach, 69-70). Autores como Daniel Chavarría y Justo Vasco, a finales de los 80 y principios de los 90, comenzaron a cuestionar esos métodos y abrieron las puertas para una verdadera renovación de los textos policíacos. Leonardo Padura ha sido, desde entonces, uno de los autores que mejor ha escapado a la concepción maniquea y simplista de los setenta, publicando una tetralogía muy crítica no sólo con los temas propios del género, sino con toda la sociedad cubana finisecular. En sus obras destila el color del desengaño de una generación joven que se enfrenta a unas estructuras sociales y políticas tan gastadas y decrépitas como la misma ciudad de La Habana. Se describe asimismo la corrupción política, la degeneración de las costumbres y las heridas que ha abierto la consciencia de pertenecer a una sociedad teóricamente sin clases pero muy estratificada en realidad, como aclara en *Paisaje de otoño*:

Con gentes así había convivido el Conde, en la misma ciudad, en el mismo tiempo, en la misma vida, viendo a los Forcade, los Gómez, los Bodes desde la perspectiva diminuta a la cual lo habían confinado a él y a otros tantos pobres tipos como él, ellos arriba, los otros abajo, ellos entre lámparas de Tiffany's, cuadros de Matisse (...) residencias intercambiadas (...), millones potenciales y reales en sus manos y actuando como jueces implacables en los tribunales de la pureza ética, ideológica, política y social (...) y esos, "otros", maniatados y silenciados, sufriendo la enfermedad crónica e incurable de vivir en un solar (...). ¿Y tú, Mario Conde? (Padura 1998, 201)

La renovación de la novela policíaca tuvo mucho que ver con la metonimización de la ciudad por parte de los personajes. La prostituta, el travesti, el ladrón, el policía que se siente vacío y que está desengañado con respecto a las instituciones del estado, el político corrupto, etc., leen la ciudad finisecular cuando la viven y la sienten. No somos nosotros los que habitamos los lugares, sino que ellos nos habitan a nosotros (Álvarez-Tabío, 21). Y la construcción textual del lugar implica, casi siempre, la representación simbólica de un territorio interior. Mario Conde y sus colegas, enemigos, informantes, amantes, describen la ciudad real -el infierno-, pero leen y asumen la ciudad mítica, espiritual -el cielo-, cuando la cuentan desde el leve acomodo de su emoción y su mundo interior, sea cual sea la clave: política, económica o, simplemente, existencial.

Referencias bibliográficas

Benítez Rojo, Antonio: *La isla que se repite*. Barcelona, Casiopea 1999

Franzbach, Martin: "La re-escritura de la novela policíaca cubana". En Reinstädler, Janet y Ette, Ottmar (eds.), *op. cit.*, pp. 69-77.

Losada, Alejandro: *La literatura en la sociedad de América Latina*. Odense, Universidad 1981

Nuez, Iván de la: *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona, Casiopea 1998

Padura Fuentes, Leonardo: *Máscaras*. Barcelona, Tusquets 1997

Padura Fuentes, Leonardo: *Paisaje de otoño*. Barcelona, Tusquets 1998

Phaf, Ineke: *Novelando La Habana*. Madrid, Orígenes 1990

Reinstädler, Janett y Ette, Ottmar (eds.): *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*. Madrid, Vervuert 2000

Sègre, Roberto: *La arquitectura de la Revolución Cubana*. Barcelona, Gustavo Gil 1970