



**Universidad Nacional Autónoma de México**

**Facultad de Filosofía y Letras**

---

---

**Enfoque neobarroco de la luz en *La Habana para un infante difunto***

**Tesis**

que para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

presenta:

**Laura Stephany Rocha Sánchez**

Asesor:

**Lic. Gonzalo Celorio Blasco**

México, D. F. 2011





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Agradezco a mis padres por su apoyo, a  
Raziel Maldonado por su paciencia y a  
V́ctor Gallegos por sus consejos.



## Contenido

<b>I. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>7</b>
<b>II. LA HABANA .....</b>	<b>19</b>
1. LUZ EXTERIOR.....	20
1.1 LUZ NOCTURNA.....	20
1.2 LUZ DIURNA .....	25
1.3 CIUDAD Y NATURALEZA.....	31
2. EL PUEBLO Y LA HABANA.....	35
3. ZULUETA 408.....	39
4. EL BAYÚ .....	48
5. CIUDAD Y MUJERES .....	50
<b>II. EL CINE .....</b>	<b>53</b>
1. LUZ INTERIOR Y LUZ EXTERIOR .....	54
2. TABLEAU VIVANT .....	55
3. FRAGMENTACIÓN CORPORAL .....	57
4. EL BAÑO .....	60
<b>III. MUJERES .....</b>	<b>61</b>
1. LUZ COMO ESPECTÁCULO .....	61
1.1 LUZ REFLECTOR .....	62
1.2 LUZ COMO CÁMARA CINEMATOGRAFICA .....	77
2. LUZ DESCRIPTIVA.....	79
3. LUZ COMO PODER.....	86
4. LUZ CON FUNCIÓN ERÓTICA .....	96
5. LUZ PARA TRANSMITIR SENTIMIENTOS .....	102
<b>IV. EL ESPECTÁCULO FINAL.....</b>	<b>105</b>
<b>V. CONCLUSIONES .....</b>	<b>115</b>
<b>VI. BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>117</b>



## I. INTRODUCCIÓN

Esta investigación se propone estudiar la luz en la novela *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante bajo la perspectiva del neobarroco. *La Habana* de Cabrera Infante es una novela escrita desde el exilio del autor en Europa y fue publicada en 1979. Es a la capital cubana a donde el escritor volverá incansablemente por medio de la tinta y la imaginación. Es una novela hecha de nostalgia, para recordar y fijar en el tiempo la ciudad. Es además el lugar donde se llevará a cabo toda la trama de la novela.

Aunque la crítica literaria se ha enfocado en otras obras del autor, especialmente en *Tres tristes tigres* debido a la riqueza de su lenguaje y por motivos políticos, *La Habana* ha despertado un interés diferente, pues los estudios sobre ella se encauzan por las sendas del erotismo, la novela de aprendizaje y su relación con el cine. Hasta hoy, no existe ningún texto dedicado a Guillermo Cabrera Infante que estudie la utilización de recursos sensoriales en dicha obra, motivo de la presente tesis.

En *La Habana*, Guillermo Cabrera Infante crea un espectáculo de luces y sombras para el disfrute del lector. Así, la utilización de un fenómeno puramente sensorial transmitido por medio de la palabra se convierte en un factor intelectual. La luz le permite al lector realizar una lectura doble: la primera apela a su conciencia individual pues los cambios lumínicos sólo pueden ser experimentados personalmente, y la segunda, a la intelectualización de esa experiencia, que es universal. La trama de la obra consiste en la narración de las aventuras sexuales que tiene el protagonista en La Habana, en su experiencia en la ciudad y en el cine.

Esta novela tiene influencias de la estética del Barroco, cabe mencionar que fue en éste en el que algunos escritores contemporáneos decidieron basar su estética a la que se le conoce como neobarroco y que, como sustenta Gonzalo Celorio en *Ensayo de Contraconquista*, la diferencia fundamental entre barrocos y neobarrocos es que aquéllos no sabían que lo eran y éstos sí lo saben. (Celorio, 100, 2001) El barroco fue un movimiento cultural muy complejo que puede ser visto desde distintas perspectivas, como lo demuestra la polémica sostenida por



Heinrich Wölfflin y Eugenio D'Ors a finales del siglo XIX. Realizar la caracterización de esta estética resultaría sumamente complejo y dilatado, por lo que sólo mencionaré los elementos que sean indispensables para la argumentación de esta tesis.<sup>1</sup>

Entre las características que Chiampi cree que el neobarroco debe al barroco se encuentran la temporalidad y el sujeto (Chiampi, 2000, 30) los cuales, por naturaleza, son los deícticos que anclan al sujeto en la realidad. Es decir, el sujeto se sustrae de su historia para realzar la espacialidad, lo cual conlleva una idea implícita: la fragmentación del tiempo para romper con la idea de linealidad. Esto provee al sujeto de la libertad para saltar de un lado a otro según la narración lo requiera. “La razón estética del neobarroco se despliega en la exaltación de los espacios, las figuras y los cuerpos.” (Chiampi, 2000, 34) Es decir, se exalta una estética sensorial en donde el individuo destaca sobre la colectividad y, simultáneamente, la colectividad se identifica con el individuo.

La espacialidad está bien diferenciada pues la acción de la novela se lleva a cabo dentro de la ciudad: en Zulueta 408, la casa donde vive su adolescencia el personaje, el cine y los moteles o *posadas*, como se las nombra en Cuba. Los tres espacios comparten algo en común: todos son espacios públicos con dejos de intimidad. La luz puede iluminar u ocultar, y esos espacios también pueden tener distintas connotaciones según el uso que se les dé, nada en ella es lo que parece.

Los tres espacios tienen una luz que los identifica. Zulueta 408 posee una *luz ceniza*, mientras el cine es *oscuro* y las *posadas* fluctúan entre la luz y la

---

<sup>1</sup> Heinrich Wölfflin pensaba que el Barroco era únicamente una época histórica y por lo tanto, finalizada. Eugenio D'Ors, por su parte, afirmaba que el Barroco era un estilo de cultura y por lo tanto tenía continuidad. De estas dos corrientes ideológicas se desprenden otras opiniones como la de José Antonio Maravall, quien, en *La cultura del barroco*, escribe que éste es irrepetible (Maravall, 2000, 24) pero también añade que es una cultura. Carpentier y Lezama Lima concuerdan con D'Ors. Irleamar Chiampi concuerda con la idea de continuidad y agrega que hay renovación de experiencias anteriores y la intensificación del barroco reciclado de Lezama Lima y Carpentier. Por su parte, Borges opina “...yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios.” (Borges, 2001, 9)

oscuridad según el horario de la visita y las acciones de los personajes. La única luz que tiene una connotación de principio negativa es la *luz ceniza* de Zulueta 408, pues ella ilumina el sexo sin erotismo. El sexo en Zulueta 408 es la visión cotidiana, las personas lo practican porque pueden, no porque lo deseen o construyan una fantasía alrededor de él. Como cuando Beba besa al narrador, fuertemente y sin mayor sentimiento. En cambio las otras luces –o deberíamos llamarlas oscuridades –son fluctuantes semánticos según la situación, lo cual obedece a una sencilla razón: mientras no sea el espacio doméstico, el narrador tiene más posibilidades de tener una experiencia erótica.

Lo primero que hace la novela es situar al lector en el espacio, es decir, en La Habana. Ahí se observan los principales elementos del neobarroco: modernidad, opulencia, artificio y espectáculo. La modernidad está marcada con las luces eléctricas, pero la opulencia de éstas radica en que no están sólo las necesarias sino que las hay por *donde quiera e incluso de adorno*. Por otro lado, está remarcado el carácter urbano en la situación lumínica, pues se entiende que hay más luz artificial en la ciudad que en el pueblo de donde es originario el narrador. Una vez que las luces traspasan la barrera de la funcionalidad se convierten en artificio y espectáculo.

El artificio es uno de los elementos preponderantes en la estética barroca. Según Severo Sarduy el artificio atraviesa tres procesos: la sustitución, la proliferación y la condensación.<sup>2</sup> Tanto el barroco como el neobarroco dicen sin decir, construyen una parafernalia alrededor de sus verdaderos motivos y eso se refleja tanto en su estructura como en sus imágenes.

Otro asunto que llama la atención es que, si bien La Habana está situada en el espacio geográfico determinado, no menciona nada del ámbito político, lo cual es peculiar porque en esos años Cuba se encontraba bajo el régimen de Fulgencio Batista y Guillermo Cabrera Infante la escribe desde el exilio, ya lejos de

---

<sup>2</sup> Estos pasos consisten en: la sustitución, el significante es suplantado por otro, lo cual da origen a la metáfora. En la proliferación, el significante es rodeado por una cadena de significados con los cuales aquél puede inferirse. Por último, la condensación es un intercambio entre dos elementos de una cadena de significantes del cual sale un tercero que resume a los dos primeros. (Sarduy, 2000, 170-173)

su tiempo y del espacio habanero. Irlemar Chiampi escribió que el neobarroco es un proceso de individualización que rehúsa tener identidad. (Chiampi, 2000, 34) Pero en ello reside precisamente su identidad, en la negación de tenerla, pues así escudriña mecanismos cognitivos para decir lo que no quiere decir. O sea, si bien es una seña del neobarroco esa negación política también es una posición política no tenerla.

La espacialidad abordada desde su luminosidad está bien delimitada por medio de los contrastes o, siguiendo la estética barroca, la antítesis. El día y la noche, el campo y la ciudad, la luz natural y la luz artificial. La ciudad es vista como un prisma al que atraviesa la luz y luego ésta se descompone en distintos elementos. La multiplicidad de puntos de vista lumínicos también es una forma de mostrar la suntuosidad de la ciudad, pues no puede ser abordada desde una sola visión.

La espacialidad aquí presentada podría comprenderse relacionándola con lo escrito por Cassirer “la ordenación espacial del mundo de las percepciones, en conjunto y en particular, procede de actos de identificación, diferenciación, comparación y coordinación que, en su forma fundamental, son actos puramente intelectuales”. (Cassirer, 1998, 53) La ciudad de Cabrera Infante jamás podrá ser si no es en la mente del lector y su ubicación en la realidad, paradójicamente, depende de la imaginación. El acto intelectual también es aplicable a la corporalidad “el referente deja de ser la carne para ser el verbo y este es, quizá el rasgo de mayor pertinencia del arte barroco: su punto de partida es la cultura, no la naturaleza: tal es su artificio”. (Celorio, 2001, 62)

Según Omar Calabrese, la estética neobarroca es “la variación organizada, el policentrismo y la irregularidad regulada, el ritmo frenético, podríamos decir que los tres están motivados; desde el punto de vista histórico, son las naturales consecuencias de la acumulación del recinto de los objetos culturales; desde el punto de vista filosófico son el punto de llegada de algunas necesidades ideológicas; desde el punto de vista formal son componentes del ‘universal’ barroco.” (Calabrese, 1989, 60) Por lo cual no es de extrañar que sea La Habana, una ciudad, la gran protagonista de esta novela pues es el punto de unión donde

se acumulan los objetos culturales. Es en la ciudad donde el protagonista vive su existencia irregular, con la pluralidad de los que considera sus centros culturales – el cine y las posadas- y la irregularidad regulada por un matrimonio sin amor y variadas aventuras extramaritales.

Es decir, si bien la novela se arraiga en un espacio y en una época determinada, la Cuba de los años 40's, no lo dice todo porque para la nostalgia hay una regla fundamental: para erigir una estatua hay que tallar los defectos. Para idealizar hay que obviar. Por consiguiente, es importante aclarar que el tiempo fluctúa entre el presente, el pasado y el futuro del narrador, según lo decide el autor y las situaciones que atraviesa, pues en un momento puede observar el Malecón y al siguiente trasladarse a un momento de su infancia.

Cuba tiene un estatus especial en América Latina. Rojas escribe al respecto: “Por un lado, Cuba es una nación que participa de la identidad cultural latinoamericana. Por el otro, la cubana es una identidad nacional que se distingue *dentro* del resto de la cultura de América Latina, sin dejar de pertenecerle. Es decir, Cuba logra la magia de ser latinoamericana por sus rasgos cubanos y cubana por sus rasgos latinoamericanos.” (Rojas, 2000, 34) Cuba nos es presentada como un ser que se transforma y parece no encajar en ningún lado y a la vez hacerlo en todos. Pues nos atrae con su exotismo y a su vez, a pesar del exilio, sus escritores vuelven una y otra vez su mirada a esa tierra que dejaron. Ese es el caso de Guillermo Cabrera Infante y su *Habana para un infante difunto*.

La individualidad de la que hablábamos anteriormente es un medio para que se identifique con ella la colectividad. Eso es evidente en los dos elementos constantes en la novela: la luz y el sexo. Pues ambos comparten ese sentido de sensualidad y si bien la experiencia es individual, su experimentación se entiende por universal, con lo cual comprendemos lo dicho por Chiampi: el neobarroco es la exaltación de la espacialidad y la corporalidad. (Chiampi, 2000, 34)

La individualización también puede observarse en el epílogo, pues, para que Margarita, la actriz cuyo nombre artístico es Violeta del Valle, se vuelva una divinidad debe tener un adorador, el cual es el narrador. Es decir, se confirma la naturaleza pagana de la Habana y con ello un retorno a los orígenes pero, al

mismo tiempo, ese retorno va hacia otro sentido, pues Margarita deja de ser una mujer para convertirse en La Mujer y se abstrae de su espacio-tiempo para convertirse en un lugar. Con lo cual regresamos a lo dicho por Chiampi: el neobarroco es la exaltación de la espacialidad y la corporalidad. De hecho, ambas se exaltan porque se funden: el cuerpo de Margarita se vuelve un espacio.

Esa corporalidad también puede verse en la observación hecha por Nelson Ardis quien compara *Tres tristes tigres* con *La Habana*: “While *Tres Tristes Tigres*, “a gallery of voices,” is oriented towards a sound track, *La Habana* is a “museo de mujeres,” a bazaar of bodies, with relatively little dialogue. The emphasis is not on the visual, the tactile, the physical forms of the city.” (Ardis, 1983, 92)

Por otra parte, la luz que ilumina a las mujeres está destinada a mostrarlas en toda la extensión de su corporalidad. A algunas las favorece, a otras no, pero al final la realidad se encarga de despojarlas de falsedades como a algunas muchachas del cine o como a Dulce Espina, bañada en una luz lechosa que pareciera puesta ahí para mostrar sus ubres de vaca; a otras mujeres la luz las realza, como a Margarita. Por ello se demuestra una vez más la importancia de la corporalidad según lo expresa Chiampi.

La luz tiene funciones tales como manifestar poder como lo hace la prostituta Xiomara en el bayú, o casa de citas, pues con el simple hecho de apagar la luz niega al protagonista la visión de un cuerpo desnudo de mujer y envía el mensaje de que el pago es por la carne, no por la visión. Al mismo tiempo, sirven para descalificar a la madre del narrador y a su esposa, de las cuales dice: “se veían absurdamente irreales, como de cera vieja”. (Cabrera, 2005, 487) O para poner en evidencia la marginalidad en la que se relegan los personajes homosexuales bajo la luz irreal del baño del cine. Esta multiplicidad de significados que atañen a la luz es propia del juego lingüístico del neobarroco. Por lo tanto, la luz no se limita a ser un fenómeno físico, sino también psicológico.

La idea de la evolución lumínica parte de la creación de esa ciudad literaria, esa Habana mítica que surge desde los abismos oscuros de aquel pueblo natal que se siente tan lejano y su contraste con esa ciudad inundada de luces. Como Cassirer escribe: “invariablemente el desenvolvimiento del sentimiento mitológico

espacial tiene su punto de partida en la antítesis de *día y noche, luz y oscuridad*. [...] Pero también en las leyendas de la creación procedentes de casi todos los pueblos y de casi todas las religiones el proceso de la creación se funde con el de la creación de la luz.” (Cassirer, 1998, 131) La luz en el universo de Cabrera Infante pasa de la brillantez de las luces a la oscuridad complaciente para el amor. El claroscuro tan representativo del barroco se une a la antítesis luz y oscuridad para la creación de un universo habanero donde la ciudad es y seguirá siendo, la verdadera protagonista.

Este sentimiento de lidiar con un espacio mítico se ve reforzado con el evidente factor iniciático que rodea al protagonista. Es en esta iniciación donde se conjuntan dos categorías anteriormente señaladas la ciudad y el sexo: el primer bautizo es el llevado a cabo por la ciudad con el letrero luminoso que presenta a la bañista de la calle Jansen, el segundo es el de Julieta, la iniciadora del sexo y, por último, el de Margarita, iniciadora del amor.

Además de su carácter artificial, la luz tiene un valor erótico, el cual puede reflejarse en los significados de la imagen y el cine. El erotismo, según lo explica Severo Sarduy, es un desperdicio, pues está despojado de la función primera de la relación sexual, que es la función reproductiva.

El desequilibrio forma parte del ambiente del barroco. Sucesos tan importantes como el descubrimiento de América y la comprobación de la teoría heliocéntrica provocaron un cambio en la psique de las personas, reflejado en la concepción del mundo y, por lo tanto, en el arte. Entre las características principales del barroco se encuentran su espectacularidad, la gala de lo ostentoso, su magnificencia y lo contradictorio de su naturaleza.

El barroco no sabe andar en silencio, es el señor del escenario y necesita el ruido de las multitudes para sentirse a gusto. La grandilocuencia del barroco se relaciona con el rebuscamiento en el arte, lo que lo traslada a los terrenos del artificio. El barroco es el arte de los opuestos, de los claroscuros y de los significados escondidos. La sensación de espectáculo se marca desde las primeras páginas del texto donde escribe, refiriéndose a las cortinas del solar (o

vecindad), donde “El aire movía los telones de distintos colores que no dejaban ver las funciones domésticas.” (Cabrera, 2005, 11)

El espectáculo jugaba un papel trascendental en la época barroca pues servía de difusión de las ideas políticas y religiosas en las que se sustentaba la monarquía. “El Barroco pretende impresionar, directa e indirectamente, acudiendo sobre el resorte de las pasiones...” (Maravall, 2000, 170) El barroco tiene éxito pues tocaba las fibras de los sentimientos y, al ser un arte de masas, evocaba lo único que tienen en común los individuos: su condición humana. Como escribe Maravall: Los sentimientos se excitan para conducirlos, para guiarlos en el camino del orden. (Maravall, 2000, 339)

El espectáculo también está relacionado con la idea de suspenso. Al igual que los sentimientos se exaltan para guiarlos, en momentos se contienen, como sucede en una presa esperando fluir por el río con más fuerza. Asimismo, al ser un espectáculo para las masas, también tiene un hambre especial por lo moderno y el artificio. Sin embargo, esa hambre debe restringirse en lo superficial mientras que la estructura medular debe mantenerse intacta. La máscara de la novedad en el viejo cuerpo de lo sabido. El barroco toma la tradición y la transforma, superpone elementos y los transfigura. Cabrera Infante toma una ciudad llena de conflictos y la transforma en la ciudad ideal llena de mujeres, algunas hermosas, otras no tanto. Torna esa ciudad en su paraíso perdido personal.

Lo paradójico del barroco es que el estado ideal del mundo es la medianía pero, para conseguirla, hay que tener extremos bien diferenciados. Es en los extremos donde podemos encontrar el barroco. El orden del mundo se encuentra precisamente en el desorden y la exaltación. Por ejemplo, la medianía que pudo conseguir el protagonista con el matrimonio la rechaza por encontrarse en un estado de búsqueda y desasosiego que termina en la pérdida de sí mismo dentro de aquello que tanto buscó: la mujer.

“El barroco contiene siempre en su esencia algo de rural, de *pagano*, de campesino. Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica.” (D’Ors, 2002, 82) El hombre es un ser de costumbres arraigadas, así, ningún sistema de valores puede ser sustituido de golpe, pues

debe tener sucedáneos. La espiritualidad es un factor importante en el barroco, ya que la idea de Dios había cambiado, hubo oportunidad para que creencias diferentes entraran en escena.

En el barroco hay dos *imago mundi* que juegan un papel muy importante en la novela. La primera es la del mundo al revés, visto a través de un espejo y la segunda es el mundo como teatro.

La consideración del mundo al revés es sumamente significativa porque implica que hay una estructura racional de la que esta realidad es reflejo, es decir, hay un mundo derecho. Al final, sólo se espera que la inestabilidad vivida tenga una explicación lógica. De ahí viene también la importancia del espejo en la retórica barroca, pues el espejo muestra una realidad “distorsionada”, que no es verdadera, pero a la vez es un reflejo de la que sí lo es.

El mundo como teatro es la imagen más representativa del barroco. Las personas son actores cuyo papel ya está asignado por toda la vida, aunque su papel sea transitorio y vaya del sufrimiento al gozo; además, esta imagen se relaciona con el mundo al revés, pues ambas comparten la condición aparental. Ninguna de las dos realidades es lo que parece. En algún momento la verdad será descubierta.

Un ejemplo de las visiones del mundo puede reflejarse en la novela cuando el narrador se enamora de los personajes que construye alrededor de las personas, “reales” dentro de la ficción, y la luz funge de osamenta a ese cuerpo inventado que flota sobre el real. Es la médula del significado de espectáculo, hacer parecer sin ser. Por otro lado estas mujeres siempre, en primera instancia, muestran algo que no son: Dulce Espina desea parecer culta pero no es inteligente, Julieta es inteligente pero lleva su cultura hasta un grado de farsa y Margarita es actriz, su trabajo se basa en el fingimiento.

Valverde escribe acerca del barroco que su deseo de asombrar responde a una relación problemática con el exterior. “La tensión formal, que es un espectáculo de palabras, búsqueda de novedades asombrosas, *desiderio di stupire*, responde a una retirada del espíritu a su interior, percibiendo cada vez como más problemática la relación con el mundo-sociedad, amor e incluso



naturaleza...” (Valverde, 1981, 47) En cierta forma, ese deseo de sorprender y de mostrarse frente al mundo también es un modo de esconderse por medio de un fingimiento. Es la verdad vista a través de un espejo.

A lo largo de la novela el manejo de la luz también evoluciona. Se observa la fascinación que el muchacho de pueblo tiene por la ostentación de la luz eléctrica, la caracterización de los personajes, su importancia psicológica y visual, la incursión que tiene como elemento erótico, pero es hasta el epílogo en donde la luz no se limita a su cualidad de fenómeno visible, sino que traspasa esas barreras para ser también un fenómeno sensible capaz de gradación como cuando se refiere a los muslos de Margarita que “...comenzaron a hacerse tibios cálidos calientes ardiente quemante calcinante.” (Cabrera, 2005, 498)

El epílogo es la condensación del manejo neobarroco de la luz en toda la obra porque, si bien se observa que la luz es un elemento iniciático, también el protagonista es ya un iluminado. La imagen del narrador como iluminado contrasta ostensiblemente con el oxímoron de la luz ceniza de Zulueta 408: el hombre ha dejado la cueva. El barroco es el movimiento cultural que restaura los valores de la religión católica en los países contrarreformistas, especialmente en España, en oposición de la musulmana y también reintegra los valores de la monarquía.

Al retomarse en la época contemporánea, el narrador de *La Habana* sabe que hay un régimen político que no funciona y por eso no habla de él y, con relación a la religión, el protagonista conoce el abatimiento de los valores religiosos y, en consecuencia, busca el placer y desligarse de la regla de fidelidad que supondría su condición de hombre casado. Cabrera Infante hace que su protagonista cambie un Dios conocido por la colectividad y erige en su lugar una diosa individual, cuyo templo es el cine, y su culto, el sexo.

Si el barroco buscaba unificar al pueblo en los sistemas político y religioso por medio del proselitismo, el neobarroco utiliza un método totalmente distinto al erigir un ser individual con el cual todos puedan identificarse porque la espacialidad, la corporalidad y el sexo son valores universales. Victor Lucien Tapie escribe que los valores de ese tiempo eran una herencia de la Edad Media, por lo tanto, “la Reforma, considerada en conjunto, representa una ruptura con esa

herencia y, por encima de los siglos en que el ideal cristiano pareció corromperse al contacto de los intereses mundanos, un retorno a las fuentes del cristianismo.” (Tapié, 1972, 42)

Finalmente, hay que decir que esta investigación consta de cuatro partes: La primera es la presentación de la ciudad lumínica, La Habana de noche y de día. La segunda es el lugar más apreciado por el autor, el cine. La tercera y más profusa es la luz que ilumina mujeres. La última es el espectáculo final, el paso del protagonista a la vagina de Margarita.



## II. LA HABANA

El objetivo de este capítulo es observar cómo incide la luz y sus distintos matices en la ciudad bien amada de Guillermo Cabrera Infante, la Habana del recuerdo. En este sentido, es conveniente para esta investigación estudiar los diferentes tipos de luz en secciones: luz interior y luz exterior, luz nocturna y diurna así como los diferentes edificios donde ésta se presenta, entre los cuales se destacan un solar en la calle Zulueta 408, un bayú o casa de citas, el cine y las posadas u hoteles a los que lleva a sus conquistas amorosas.

Para el narrador, La Habana está determinada por el sexo, lo cual se observa en la disposición de los lugares a los que nos lleva el narrador en sus avatares amorosos; éstos súbitamente se convierten en centros de atención erótica como parques o Zulueta 408 y el cine o el bayú, estos dos últimos son por definición centros de diversión.

La Habana es una ciudad idealizada, propicia para el goce del cuerpo y la embriaguez del alma con luces que lo iluminan todo y oscuridades que prometen mucho. Como la bañista de la calle Jantzen, la cafetería de Radiocentro o las luces que iluminan las noches de la ciudad. Aun así, la literatura no está relegada a los arrabales o los suburbios, pues retoma numerosas referencias literarias y pictóricas que delatan la cultura del escritor. La urbe de Cabrera Infante es como todas las urbes literarias, una abstracción. Sin embargo esta abstracción está hecha para expiar el exilio que vivió en Europa. Es entonces comprensible ese afán por fijarla por medio de nombres que probablemente ya no digan nada pero que en el papel permanecen vivos.

La ciudad que crea Cabrera Infante es un espacio protegido y bien diferenciado del campo cuyo destino es peor que el temor: es completamente ignorado. Fernando Aínsa escribe al respecto. “Frente a la ciudad, resultado de una intervención humana sobre la cual se teoriza, planifica y construye, el letrado distingue el orden intramuros de la espontaneidad, por no decir el caos de la realidad desconocida de la naturaleza que lo rodea. Con ello afirma la concepción renacentista de que la ciudad es un espacio protegido y modelado por la cultura; un “lugar” donde se va urdiendo la progresiva identificación de la gente con los

“lugares que habitan y se van localizando los referentes propios y ajenos que construyen un “espacio familiar” (Aínsa, 2002, 151) Que se abra el telón a La Habana luminosa de Guillermo Cabrera Infante.

## 1. LUZ EXTERIOR

El análisis de la luz exterior en la ciudad es importante porque marca cómo el personaje percibe el mundo que lo rodea, con todos sus encantos y desencantos, sus crepúsculos y sus noches bulliciosas llenas de electricidad. La luz de la ciudad es tratada con deferencia y diferencia por el autor. A ello nos avocaremos en las páginas siguientes.

### 1.1 LUZ NOCTURNA

Para comprender la fastuosidad de La Habana hay que observarla primero desde su noche, donde la ciudad *especialmente nocturna* luce orgullosa el artificio esplendoroso de la tecnología hecha electricidad. “Luces haciendo de la vida un día continuo” (Cabrera, 2005, 13), expresa el narrador. El espectáculo está dispuesto para sorprender al público concurrente, para encantarlos. El engaño del día prolongado, del tiempo difuso, de la fiesta que no acaba. El sol ya no es necesario para realizar las actividades cotidianas si tenemos la bombilla eléctrica a nuestra disposición. El objetivo no es saciar una necesidad, sino necesitar la saciedad de las frugalidades terrenales y así se presenta el artificio neobarroco.

Pero en La Habana había luces dondequiera, no sólo útiles sino de adorno, sobre todo en el Paseo del Prado y a lo largo del Malecón, el extendido paseo por el litoral, cruzado por raudos autos que iluminaban veloces la pista haciendo brillar el asfalto mientras las luces de las aceras cruzaban la calle para bañar el muro, marea luminosa que contrastaban las olas invisibles al otro lado: luces dondequiera, en las calles y en las aceras, sobre los techos, dando un brillo satinado, una pátina luminosa a las cosas más nimias, haciéndolas relevantes, concediéndoles una importancia teatral o destacando un palacio que por el día se revelaría como un edificio feo y vulgar. (Cabrera, 2005, 13)

Esta es la descripción de su primer encuentro con la vorágine urbana donde focaliza la naturaleza costera de la ciudad habanera para construirla luminosa. Suplanta con luz el agua que choca contra el Malecón y, al tiempo que suplanta la naturaleza. Las verdaderas olas son *invisibles* pues la preeminencia es de lo artificial. Así, es clara la superabundancia barroca en esas luces que son también de adorno para el disfrute del espectador, pues resalta la captación de la velocidad, porque hasta este momento el ambiente había sido estático. Esto podría relacionarse con lo escrito por Maravall: las obras del Barroco son composiciones dinámicas, manifestaciones de un arte en movimiento, empeñado en captar el instante de la inestabilidad. (Maravall, 2000, 386)

Es evidente el prestigio que adquiere la ciudad nocturna con su pátina luminosa y, a pesar del hechizo ceniciento que dura toda la noche, es durante las primeras luces del alba cuando los edificios y La Habana misma revelan su auténtica naturaleza. Las cosas nimias tienen una importancia teatral gracias a la luz. En cuanto la escenografía se quita y los actores se van, ya no queda más que el recuerdo de una ilusión.

El neobarroco es el arte de lo inalcanzable, de lo que ya no será. De ese modo le calza perfectamente a la nostalgia usada como neuralgia, como bien escribió Cabrera Infante en una entrevista (Alvarez-Borland, 1982, 53), para personificar esa Habana que todavía le duele. A lo largo de la obra vemos que esta ciudad es irreplicable, vista con ojos de exilio, de lontananza temporal, tan promisoriosa y hermosa como lejana, idealizada como se idealiza lo ausente.

Desde el Malecón se veían los anuncios luminosos que se enfrentaban el Parque Maceo por su flanco occidental y aunque no se podían comparar con los anuncios lumínicos del Parque Central (especialmente con la bañista de luces que se lanzaba desde el trampolín intermitente al agua radiante, todo luces, anunciando trusas, ingravida de Jantzen) los otros anuncios que iluminaban la acera de enfrente le prestaban a la noche habanera un sortilegio único, inolvidable: todavía recuerdo ese primer baño de luces, ese bautizo, la radiación amarilla que nos envolvía, el halo

luminoso de la vida nocturna, la fosforescencia fatal porque era tan promisorio: la vía con días gratis. (Cabrera, 2005, 18)

El narrador no sabe exactamente a dónde mirar pues a dondequiera que lo haga, habrá una luz aguardándolo. En La Habana no hay tiempo para la oscuridad. Una experiencia real dentro de la ficción asciende a un plano mítico por medio de la abundancia y magnificencia de la luz eléctrica. Es un espacio mágico capaz de sortilegios, es el espacio del recuerdo donde todo es posible, por lo cual trasciende a una experiencia iniciática, a un bautizo en el cual ya está implícita la purificación de aquello que dejó atrás, pero lo que está a punto de ser íntegramente bueno termina con un adjetivo que lo cambia, esa *fosforescencia fatal* porque es el camino a los días gratis. En este sentido, se debe observar la evidente transición por la que está pasando el narrador: del campo a la ciudad, de la niñez a la adolescencia y de la inocencia a la conciencia. Esta imagen es un punto de quiebre “El tránsito de un ámbito mítico-religioso a otros siempre está ligado a *ritos de transición...*” (Cassirer, 1998, 140) La bañista de Jantzen es la imagen que lo liga todo, es la bienvenida que le otorga la ciudad que no puede hablar sino con la luz que la adorna.

Esos días están destinados a la oscuridad de la noche, siempre más propicia para cosas del amor, pues la luz nocturna con su luz artificial es capaz de ser regulada según los objetivos del sitio, sólo hay que hacerse llegar al lugar apropiado para cumplirlos. En la noche, las estrellas están hechas de focos incandescentes y, por ello, el narrador puede contarnos: “Llegamos al Mocambo, que de noche no auspiciaba las tinieblas como de día [...] pero sí auspiciaba una media luz si no alcahueta por lo menos complaciente.” (Cabrera, 2005, 306)

El narrador está acompañado por Dulce Espina la muchacha lectora de literatura hispanoamericana y ávida detective de plagios ficticios quien, en el futuro, será llamada Rosa Espina. Aquí se observa, una constante en la novela, ya que la oscuridad es más propicia para el amor que la luz diurna. El Mocambo no auspicia las tinieblas diurnas, antítesis tan propia del barroco, porque en el cielo nocturno brilla la electricidad. Esa media luz es el estado intermedio de la

oscuridad, a la cual no puede llegar con Dulce porque acaba de conocerla, ya que la luz no es permisiva con los avances amorosos que planea. La complacencia está en lo que espera hacer al abrigo de esa media luz.

Dentro de la acción de la novela hay regresiones del personaje, recuerdos dentro del recuerdo, quien se va más atrás del presente diegético para contarnos algo más del lugar en el que se encuentra. El regreso forma una doble atadura a la que se le agregan nudos incesantes.

“La división del tiempo en fases es paralela a la división del espacio en direcciones y zonas; ambos representan sólo dos momentos distintos en el proceso de alumbramiento gradual del *espíritu*, el cual parte del fenómeno físico originario de la luz.” (Cassirer, 1998, 144) Es decir, la luz funge como la fuente de la cual surgen las razones del estado del espíritu, en este caso, del narrador. Cuando recurre a las dos ideas que anclan al hombre en el mundo, el tiempo y el espacio, usa la luz como la arista que une el conjunto.

Algunas veces, el autor recurre a lugares comunes tales como la tarde *luminosa* con el objetivo de mostrar la nostalgia que siente por ese pasado. “No podría decir cuántas veces me había sentado en el muro del Malecón desde esa luminosa tarde de verano de 1941 en que lo había descubierto, Colón de la ciudad, y me había encantado para siempre, los hados convirtiendo a La Habana en un hada.” (Cabrera, 2005, 316) Se va del lado de Rosa Espino para regresar a 1941, cuando se convierte en un colonizador de tierras no vírgenes, de una ciudad luminosa, eléctrica y soleada de mar. Ese explorador cae bajo el sortilegio de la ciudad porque no ha visto nada igual y, aun lejos, ese hechizo no desaparecerá jamás porque es designio de los hados que, según la tradición grecorromana, es irrefutable pues ni los dioses pueden atentar contra él. Los hados convierten a La Habana en un ser sobrenatural, parte paradójica de la naturaleza aunque no lo sea. Sobre La Habana pesa la intervención divina.

Los lugares que tiene la ciudad se contagian de esa naturaleza radiante que parece propia, porque La Habana es mágica, es un hada. Su sortilegio se hace extensivo y no tiene fecha de caducidad. Su reinado está en la ciudad misma y en



todo lo que ella contiene. Así, los lugares se contagian de aquello que rige sobre La Habana.

La memoria ejerce el verdadero hechizo sobre La Habana pues en aquélla se preserva la ciudad y la inmortaliza. La descripción de un lugar en particular da ese toque nostálgico que permanece en toda la novela, por ejemplo el decorado de la cafetería de Radiocentro. La evocación de lugares que probablemente ya no están o han cambiado es una forma de fijarlos en el tiempo. “[...] bajé hasta la cafetería Radiocentro para darme el lujo de comerme un bocadito [...] de jamón y queso y tomar mi favorito batido de papaya –y la ocasión se hizo memorable por el decorado (la cafetería era entonces nueva, con lustrosos asientos pullman, relucientes cromos de la barra, y la luz indirecta eliminaba las sombras y daba a todo una lucidez radiante que alucinaba como una droga suave)...” (Cabrera, 2005, 330)

La novedad atrae la mirada neobarroca del escritor y hace que este fragmento sea recordado. La novedad es un círculo que abraza lo que es digno de ser admirado y lo ilumina con su brillantez artificiosa. La modernidad que comunica este párrafo es evidente por la multitud de materiales nuevos, con sus asientos pullman que denotan “comodidad” y los cromos de la barra.

Y alrededor de todo eso está la luz, ésta le da una *lucidez* tanto en su connotación iluminadora como en la claridad de pensamiento. La luz indirecta es la preferida en estos lugares que están creados para el entretenimiento, la convivencia o el espectáculo. La lucidez y la falta de sombras en el lugar dan cuenta de la alegría que reina en el ambiente, la cual tiene el mismo efecto que una droga suave. Lo sensorial invade el territorio de lo intelectual y lo obliga a alucinar. “...la ordenación espacial del mundo de las percepciones, en conjunto y en particular, procede de actos de identificación, diferenciación, comparación y coordinación que en su forma fundamental, son actos puramente intelectuales.” (Cassirer, 1998, 53)

Algunas veces los adjetivos aplicados a la luz funcionan como escenario para acompañar a las mujeres con las que el narrador se encuentra. “Mientras reflexionaba en la oscuridad había seguido caminando y fueron las luces lechosas

de la calle 23 (aunque todavía no tenía su alumbrado actual: siempre me pareció odioso ese tungsteno cenizo), que me sacaron de mi meditación, al detenerme en la parada de las guaguas.” (Cabrera, 2005, 328) Con Julieta, la muchacha con aspiraciones intelectuales y gran melómana, las tardes eran luminosas, con Dulce las luces son lechosas, igual que lo serán sus senos. Eso puede tomarse como una característica romántica en la que el clima es semejante al el estado de ánimo de sus protagonistas.

La escena es igual de pedestre que la personalidad de Dulce. Ese paréntesis nos recuerda a Zulueta 408, la vecindad donde vivió por tantos años el narrador, pues contiene el adjetivo *ceniza* que siempre se le aplicó a la luz del solar, oxímoron que no vuelve a utilizar en otro lugar de la novela y, además, afirma que le parece odioso. Por otro lado, es interesante mencionar que las luces son un elemento meramente decorativo, capaz de impresionar, pues tienen el poder de sacarlo de sus pensamientos. Se afirma la idea de que las luces son una prefiguración de la mujer, porque esa luz de *tungsteno cenizo* le parece odiosa, como también lo es la personalidad de Dulce o Rosa Espina.

## 1.2 LUZ DIURNA

Ahora bien, algo particular ocurre una vez que acaba el encanto del primer encuentro. Poco a poco, la ciudad deja de ser el lugar idílico. La ciudad es el primer amor del narrador, pero está humanizada a tal punto que, una vez idealizado, cae irremediablemente porque, al igual que un ser humano, no puede ser impecable. La luz diurna es tratada de un modo distinto que la nocturna, pues aquella incluye la luz del sol tropical que no es conocido por su clemencia.

El sol, tan influyente en la arquitectura y en la conformación de la ciudad, no puede ser menos significativo para el protagonista. “Me paseé arriba y abajo, con un sol que quemaba los sesos y cuando ya me iba a volver a La Habana vi salir de una casa en la loma una muchacha [...] Por el camino, bajo el sol de la tarde que calentaba la cabeza tanto como el sol del mediodía cerca de casa de Carmina – evidentemente el mismo sol habanero...” (Cabrera, 2005, 182)

El idilio con La Habana tiene sus desventajas y el sol es una de ellas: no es un sol amable, que abrace su paso por la ciudad, sino un sol agresivo que *quema los sesos*, bajo el cual es imposible estar. El verdadero amor empieza con el conocimiento de defectos y virtudes del ser amado. Lo anterior es confirmado en el siguiente fragmento: “Caminé despacio de vuelta a la plaza y me senté entre los gorriones, habaneros viejos, y bajo el sol que ya se hacía intenso, el sol de la mañana convertido en mediodía por el verano, pero a mí me gustaba el sol, aun el sol de La Habana que a las diez de la mañana calienta como si fuera fuego y a las doce es un verdadero lanzallamas vertical.” (Cabrera, 2005, 187)

No es animadversión lo que siente el protagonista. El sol de La Habana no es para personas de constitución débil, pues soportarlo lleva años de práctica o disposición de ánimo, según sea el caso. El tratamiento grandilocuente que recibe este elemento de una ciudad costeña como La Habana es característica del barroco, pues se atiende a la exageración, es un sol que va *in crescendo* en peligrosidad, y cuando alcanza su cenit, ya es un arma mortal.

En esencia, La Habana es lugar perfecto en su propia imperfección y, recordado a lontananza, no puede ocurrir de otro modo; incluso los detalles más nimios aparecen expuestos en el texto: “Antes, por supuesto, había que atravesar la calle, esquivando el tránsito, La Habana era allí una ciudad de muchas máquinas y pocas luces.” (Cabrera, 2005, 200) En dos renglones, el autor delinea parte de lo que se vive en La Habana y sus habitantes, se transluce la aglomeración, la violencia del tránsito y la agresividad del sol.

La luz diurna de La Habana suele ser un tema cotidiano por la violencia del sol. Normalmente, el protagonista sale a desafiar ese sol completamente solo; sin embargo, también lo hace con Julieta y Margarita, la actriz que conoció en el teatro universitario, la primera porque es propiedad diurna y tiene el sol en la piel y la segunda porque es la única mujer con la que el narrador se aventura de día y de noche en La Habana, a pesar de esa violencia diurna, ella es la otra protagonista de la escena siguiente: “Pensé que una tarde de verano en La Habana no era el mejor tiempo para enfrentar, casi afrontar, el doble insulto del sol vertical y el cemento horizontal del Parque Maceo o la extendida cinta de asfalto

del Malecón, y se lo dije [...] En la esquina de San Lázaro y Hospital, esquina doblemente odiada, encontramos un taxi envuelto en el doble vértigo de la velocidad y la luz.” (Cabrera, 2005, 446)

El calor intenso es algo con lo que tienen que vivir los habaneros y es una amenaza constante en la decisión de salir a la calle y recibir ese doble insulto horizontal y vertical, en el cual podemos observar otra antítesis, tan utilizada en el barroco. La naturaleza habanera es ya una afrenta y, en ese sentido, podemos inferir una personalización de ella. A su vez, hay otra contraposición entre la perpendicularidad *sol* y *cemento* y el movimiento que tendrá el taxi cuyo vértigo es doble y en el que también se incluye la luz. Asimismo, se entiende la antítesis de la luz natural y la artificial representados por el sol y el faro del auto, respectivamente.

Por otra parte, a lo largo de las páginas, la constancia de descubrimientos y redescubrimientos nos habla de un tema más universal: la nostalgia. El momento pasado traído a la superficie de la memoria por medio de la evocación; sin embargo, un recuerdo nunca es exacto. Es entonces cuando la literatura viene a su auxilio para llenar los vacíos con oropel: “[...] todo el día, sin almorzar y al salir a las seis de la tarde, con tanta física tuve una reacción química, como una iluminación, lo que para un creyente sería una experiencia mística, en la que la explanada del castillo, la añeja calle añeja y la plaza colonial vibraban con una luz extraña que no tenía nada que ver con el crepúsculo, no una luz exterior sino una luz que salía de mis ojos, destacando el paisaje urbano antiguo con una luz nueva.” (Cabrera, 2005, 206)

Este párrafo es paradigmático en cuanto a la relación individuo-ciudad, pues vincula al individuo mismo con sus necesidades, sus pensamientos, su proceso intelectual; pero, éste último actúa como intermediario entre el narrador y su espacio, pues la mente informa la necesidad de darle un nombre a la realidad para que ésta pueda ser entendida; el nombre elegido es el de “experiencia mística”, la cual, por definición, es la unión del hombre con una entidad superior, en este caso, la esencia misma de la ciudad captada por *la luz que salía de mis ojos*. En consecuencia, el paisaje urbano antiguo adquiere un valor nuevo en sí.

Cabe mencionar que, si bien la luz sale de sus ojos, la luz nueva ya es parte de la ciudad, de tal suerte que se lleva a cabo un paralelismo que termina por cerrar un círculo comunicativo.

Otro aspecto que llama la atención es la posposición de la naturaleza a favor de la ciudad, ya que aquella sólo es una luz secundaria que sirve para exaltar la urbe. Por otro lado, es destacable el juego lingüístico llevado a cabo por dos palabras tan similares auditiva y visualmente como *añeja* y *aneja*. La aliteración imprime un sello especial a la fantasía del momento, cuando el tiempo se detiene y no hay otra opción que fundirse en él.

La ciudad se idealiza a veces conforme a las vivencias que el protagonista atraviesa, a manera de parodia romántica, pues casi siempre estas situaciones no tienen un feliz término. La tarde es exactamente como Julieta, la mujer con la que está en ese momento y ella le transmite sus atributos al día: “La tarde se hace dorada en el recuerdo pero era que era realmente dorada, las casas en el atardecer cobrando color de cuadro de Bellini, al que prestaba contraste el cielo luminoso.” (Cabrera, 2005, 240)

Pocas veces Cabrera Infante reviste la ciudad con atributos de la naturaleza que sean favorables a esta última, pues invariablemente lo artificial sobresale de lo natural. Ello es más evidente con la referencia al pintor Giovanni Bellini, quien es famoso por el uso de colores cálidos y por sus temas religiosos así como su gusto por la representación de la luz solar en sus paisajes para resaltar el color de la tierra y el cielo. Por lo cual es evidente el papel trascendente que juega la luz en esta novela.

Los efectos lumínicos no se limitan a mencionar a pintores italianos. Cabrera Infante sabe crearlos por sí mismo. Ocurrió que en tiempos de Julieta “...la calle 31, que a esa hora, bajo ese sol, reverberaba, el polvo hecho arena reflectora, las aceras espejos tumbados.” (Cabrera, 2005, 275) Esto ocurrió cuando el narrador y Julieta iban rumbo a una posada. El camino, igual que el destino, fue gozoso y la cita anterior lo demuestra. Es destacable la posición en la que describe la incidencia de los rayos solares, o sea, en forma perpendicular al contrario de lo que suele ser común. La acción especular se lleva a cabo frente a

frente de manera vertical. Aquí la posición del sol está arriba, el espectador vertical y el suelo horizontal por lo cual la visión se lleva a cabo en tres ejes. Por otro lado la superficie reflectante no sólo está en el piso sino en el polvo convertido en *arena reflectora*. La luz reverbera en la escena, la crea y la transforma.

Pero una vez que llegan a la posada –el espacio de intimidad– la luz se vuelve una intromisión a lo que está por ocurrir, pues las cortinas del lugar “impedían la entrada de la luz de la tarde violenta” (p.275) como si la luz fuera una extensión de la violencia de la tarde. Hay que recordar que el narrador siempre ha calificado la oscuridad más amable para sus propósitos, esto es un reflejo de la naturaleza de habanera, donde el sol jamás será gentil con los cuerpos de sus habitantes.

La ciudad será una de las obsesiones a lo largo de la novela de Cabrera Infante y hace de ella el ejercicio parecido al realizado por Monet en la serie de pinturas de *La Catedral de Ruan* en la que la capta en distintos momentos del día para observar los efectos de la luz sobre ella. El escritor inmortaliza la ciudad en distintos momentos, con sus crepúsculos, con sus noches vertiginosas, bañada por el sol que juega un papel determinante en la vida habanera. El escritor utiliza la luz para situar al lector en la ciudad, para describirla como si quisiera agotarla a sabiendas que no lo hará, que encontrará entre sus recuerdos una forma más de ofrecerla a la imaginación del curioso que vea a través de las páginas de su novela.

La necesidad del autor por fijar la ciudad de la memoria en las páginas lo hace a través de sus caminos, recordando calles, imágenes, sensaciones y las inevitables comparaciones. La Habana Vieja y su contraparte cronológica El Vedado, ambos sitios dentro de la ciudad, son el centro de esta comparación de calles. La primera fue construida para proteger a sus habitantes del sol fulguroso de esta ciudad costera, por eso sus calles son estrechas para impedir en mayor medida el paso de los rayos solares.<sup>3</sup> “No fue como al principio una de las mañanas de frío en La Habana Vieja, con sus calles estrechas, sombrosas,

---

<sup>3</sup> Cf. Alejo Carpentier. “La ciudad de las columnas” *El amor en la ciudad*. Madrid. Alfaguara. 1996

sinuosas, sino la tarde calurosa de El Vedado, con sus rectas avenidas anchas, soleadas, demasiado expuestas al sol.” (Cabrera, 2005, 279)

En cambio, El Vedado fue construido más recientemente y lo que se buscaba era demostrar que La Habana podía ser una ciudad cosmopolita, por ello sus anchas avenidas dispuestas para dejar pasar los raudos autos que tanto fascinaron la imaginación del propio autor. En pocas líneas, el autor narra el cambio dado en la arquitectura de ambos lugares. Con esta contraposición, además de mostrar el ámbito geográfico, nos habla de un cambio de costumbres y de “necesidades”, confronta la tradición y la modernidad.

El narrador y su familia se mudan de Zulueta 408, y el nuevo departamento al que se cambian está en El Vedado, lo cual es un inesperado cambio en la suerte de la familia del protagonista, por ello, no duda en describirlo para situar el nuevo entorno tan distinto al de Zulueta 408 donde la aglomeración y la luz ceniza hacían esa vida insalubre. Este espacio es sumamente distinto al anterior pues incluso tienen teléfono propio, comienzan a vivir la comodidad de la privacidad y de la vida moderna. “[...] estaba en la cumbre de la colina del Alto Vedado y dominábamos todos los edificios de la zona y la vista del mar lejano, acariciados por la brisa marina en la mañana, golpeados por el sol directo por las tardes, poniente pero poderoso: nuestro cielo era nuestro infierno.” (Cabrera, 2005, 285)

La contraposición entre la naturaleza representada por el mar, la modernidad y el ya conocido paso del hombre por una tierra que parece que jamás fue virgen es representado por los edificios, pues desde el departamento del narrador se dominan con la vista ambos ámbitos, lo cual lo sitúa en un lugar privilegiado. Pero ese privilegio está acompañado también por el sol, del que ya había escrito antes que parecía más intenso en El Vedado por la amplitud de sus avenidas. No están los ventanales que describió Carpentier. No hay nada que mitigue el sol.

En las últimas dos líneas de la cita anterior, puede apreciarse toda la potencialidad del sol en la aliteración *poniente pero poderoso* que a su vez es una contraposición entre declive del sol pues su reinado limitado con el comienzo de las tardes y su capacidad de quemar a pesar de eso. Termina con un juego

lingüístico, un juego de contrarios cuya procedencia barroca es sumamente conocida: “nuestro cielo era nuestro infierno”. Esa capacidad de hallarse en dos situaciones que parecen irreconciliables es una de las posibilidades siempre presentes del barroco.

### 1.3 CIUDAD Y NATURALEZA

La Habana de Cabrera Infante es un lugar de contrastes cuyo arbitrio no se limita a sus propias fronteras sino que se expande para compararlo también con lo que está fuera de ellas. La contraposición tiene una función didáctica, ya que para comprender algo es útil compararlo con otro elemento para entenderlo mejor. Como la ciudad es el foco de la atención del escritor, lo compara con sus Némesis naturales, es decir, el pueblo y la naturaleza en la cual centraremos nuestro interés en este apartado con sus dos ejemplos más claros: el crepúsculo y el malecón.

Todavía allí se reflejaba el crepúsculo y desde el balcón se podía ver el tráfico habanero bajando la cuesta donde la Avenida de los Presidentes encuentra su monumento y comienza a bajar por entre los farallones del Castillo del Príncipe [...] Ya apenas se veía otra cosa que las luces rojas de los autos que iban cuesta abajo y los faros blancos que venían cuesta arriba. (Cabrera, 2005, 171)

El fragmento intenta capturar el instante y su sentimiento. Es el ejemplo de los grandes temas de la novela: La Habana y las mujeres. Como puede observarse, el crepúsculo juega un papel importante sobre los demás momentos del día, sin embargo, no logra superar a la noche, gran reina del tiempo, donde resplandecen las construcciones, los autos, los faros, en una palabra, la modernidad. Maravall escribe que, en el Barroco, las ciudades son el centro de vida del momento (Maravall, p. 267), lo cual también es aplicable aquí. Por lo tanto, la creación llama y hace brillar la ciudad, sus componentes y habitantes.

Asimismo, tenemos dos fuentes de luz claramente discernibles: la artificial provista por autos, dividida según la dirección de éstos en blancas y rojas, y la luz natural, dada por el crepúsculo. Este contraste es sumamente significativo porque



nos remite inmediatamente a una experiencia visual, la cual enmarca la ciudad y el espacio geográfico en que ésta se encuentra.

En esta sección, se da mayor preeminencia a la descripción de los aspectos contruidos por el hombre que al crepúsculo o, en su defecto, como ocurrirá en la escena con Beba -una hermosa morena inquilina del solar- el crepúsculo es modificado por algún adjetivo que llama nuestra atención. En efecto, es el intelecto y no la naturaleza misma el que posee mayor relevancia.

El tiempo crepuscular no siempre es un tiempo lumínico de tranquilidad y de reflexión. El crepúsculo es un tiempo natural, tiempo solar y algunas veces el sol representa violencia en la novela. Esto ocurre cuando estaba con Margarita del Campo -la actriz de la cual se enamorará perdidamente- y debe recorrer la calle para llegar a una posada. “Asimismo evité la violencia de la calle y me tocó en suerte no tener que enfrentarla al pasear por ella con una mujer, si bien es verdad, los paseos siempre tuvieron lugar por avenidas oscuras, poco transitadas, a oscuras [...] Afortunadamente no nos quedaba más que una cuadra que salvar a la media luz del crepúsculo.” (Cabrera, 2005, 404)

El sol funciona como un reflector que evidencia la violencia de la ciudad que se sitúa, no en el tiempo, sino en el habla misma. Esto se refiere a las bromas mordaces que podía recibir de los hombres que lo vieran pasear con una mujer tan hermosa como esa y de las que él alguna vez había participado, pero de las que ya no se sentía parte.

Los paseos con Margarita se llevan a cabo en la oscuridad confidente, por lo cual no tiene que enfrentar las bromas de los hombres, lo cual hubiera sido muy incómodo pues además se trata de una mujer sumamente bella. La media luz crepuscular se ve atenuada por la prisa de salvar esa media cuadra que es la diferencia entre la posada complaciente y la calle violenta.

El protagonista deja el tiempo crepuscular para sumergirse en el tiempo nocturno, el tiempo habanero por excelencia. El crepúsculo parece ser una preparación para este tiempo que había observado en su adolescencia pero, por ser apenas un muchacho, no había podido imbuirse totalmente de las luces nocturnas como lo hubiera deseado. Pero llegó la ocasión y quien lo lleva del

brazo es Dulce Espina. “Estábamos sentados Dulce [...] y yo en el muro mirando la noche marina, viendo cómo la luna llena se reflejaba en el océano liso, tranquilo, apenas con esbozos de olas, la luna brillando en un cielo sin nubes. Recordé la luna de Earl Derr Biggers luminosa sobre Honolulu, recordada de una de las primeras novelas policíacas que leí, luna más memorable en aquella historia de engaño, de misterio y de muerte que en la vida ahora.” (Cabrera, 2005, 318)

La racionalización de la ciudad es común en la literatura de Cabrera Infante. La imagen de la luna sobre el mar ha sido una de las favoritas de muchos escritores y pintores a lo largo de los años. Sin embargo, el artificio siempre estará por encima de lo natural, según dictan las características barrocas y las preferencias del artista. Lo cual se afirma cuando escribe “...me hubiera gustado que la luna fuera menos lívida.” (p. 320) La luna que realmente interesa no es la luna que está sobre el cielo, sino la luna de Biggers, escritor norteamericano, es la luna literaria, la luna pensada, embellecida y transformada. La naturaleza siempre tendrá imperfecciones que el humano debe arreglar, ya sea con la tecnología o, como lo hace él, con la palabra.

“El Barroco concibe en general la obra de arte no como algo aislado e independiente, sino enlazándose clara y sutilmente con el medio ambiente y, sobre todo, con el contemplador; inmersa en el espacio continuo, conforme con esa visión de lejanías a la que aspira la pintura, que se puede dar como la expresión materializada del sentimiento del paso del tiempo; es, como se ha dicho, el *tiempo solidificado*.” (Orozco p.85, 1970) El autor juega con las diferentes distancias tanto espaciales como temporales y las entrelaza con el medio ambiente para fijarlo, como una cámara fotográfica en la memoria. La cual depende también del espectador, en este caso lector, para que pueda llevarse a cabo.

“Pero la fosforescencia de La Habana no era una luz ajena que venía del sol o reflejada como la luna: era una luz propia que surgía de la ciudad, creada por ella, para bañarse y purificarse de la oscuridad que quedaba al otro lado del muro.” (Cabrera, 2005, 18) En este párrafo podemos observar algo sumamente interesante: la ciudad es un ente abstracto formado por una gran cantidad de

individuos desconocidos, un conjunto de edificios y calles, con la capacidad de crear y, por tanto, con vida propia. Es la apoteosis de la ciudad, es la ciudad que se destaca por sí misma, humanizada, prominente.

Por otro lado, La Habana es el saneamiento de lo que queda en el otro lado del Malecón, es decir, del mar que funciona como el representante de la naturaleza. Hay que purificarse de ella, sumergirse en las luces de la ciudad que son más puras que el agua misma, con la misma consistencia, es posible bañarse en ellas, como un bautizo de luz en contra de la oscuridad del otro lado del muro. Tal y como ocurría con la bañista de Jantzen y esta relación confirma la existencia de elementos iniciáticos en la novela.

La Habana es una ciudad idealizada cuyo clima pocas veces resulta adverso, a excepción de su incesante calor. Sin embargo, también eso cesa y los colores de la ciudad vibran para quienes la ven. Una y otra vez el narrador está marcado por la añoranza del lugar y de las personas idas, el lugar al que se vuelve una y otra vez por medio de la palabra y el acto de escribir, que se torna inagotable cuando se le derrama en tinta.

Pero ese domingo desmintió el aire suave de septiembre que aspira a ser octubre y llegar a los días de fira, cuando no hay huracanes, en que el cielo se hace combo, alto y de un azul intenso, sin nubes, y apenas hay calor, La Habana ardiente de septiembre suavizada por la Corriente del Golfo y con un aura distinta, ya no es más la zona tórrida del verano, ciudad de octubre que aprendí a conocer el primer otoño habanero en que exploraba el Malecón por ambos lados, recorriendo su verso urbano, examinado su anverso marino. (Cabrera, 2005, 475)

El tiempo se personifica y es capaz de desmentir al aire: uno abstracto, otro físico, pero igualmente incorpóreos ambos ansiosos de llegar a los días de feria, o *fira* en catalán, cuando hay fiesta, cuando la vida es idílica como la ciudad, cuando el clima es clemente y no hay huracanes y el cielo es azul. El tiempo con nombre, septiembre aspira a ser octubre. Pero al igual que el tiempo no puede ser lo que el otro es, el narrador ya no podrá ser ese joven que recorrió el Malecón.

La ciudad tiene un aura distinta, un aliento distinto. El narrador siempre regresa al pasado por el camino de la nostalgia para recordar cuando el protagonista aprendió a conocerla un otoño, en sus caminatas por el Malecón, donde marca una doble direccionalidad en el recorrido jugando con la idea de la palabra y la moneda.

Por un lado está el verso urbano y por el otro su anverso marino. La palabra y el raciocinio están del lado de la ciudad y su anverso, la otra cara de la moneda, está en el mar. Él recorre el verso urbano pero se mantiene fuera del anverso marino, lo examina. Jamás se sentirá identificado con el lado marino pues representa la naturaleza, lo urbano puede hacerse poesía, puede modificarse hasta el artificio.

## 2. EL PUEBLO Y LA HABANA

El contraste dado entre la dicotomía *naturaleza-urbe* también lo está en *pueblo-urbe* en cuanto a naturaleza lumínica se refiere. Al pueblo ha llegado la electricidad pero sin la profusión con la que se adorna la ciudad. El narrador siente una gran fascinación por las luces que atavían La Habana porque no son sólo para alumbrar y cumplir necesidades inmediatas, sino que representan un lujo al alcance del público en general.

Yo venía de un pueblo pobre y aunque la casa de mis abuelos quedaba en la Calle Real no había más que un bombillo de pocas bujías en cada esquina que apenas alumbraba el área alrededor del poste, haciendo más espesa la oscuridad de esquina a esquina. (Cabrera, 2005, 13)

Con el comienzo puede inferirse que la falta de energía eléctrica se relaciona con la pobreza. Por eso es tan importante la presencia de aquella en La Habana: el gusto por la suntuosidad es uno de los rasgos distintivos del barroco. El contraste entre la calle de mayor prestigio del pueblo y las calles de La Habana es abismal. No hay luces que obren sobre la ciudad *una pátina luminosa a las cosas más nimias, haciéndolas relevantes*; por el contrario, la poca luz que despiden los faroles hace más espesa la oscuridad entre ellos, lo cual dota a la escena de

lobreguez intensa que estará presente cada vez que se refiera al pueblo. Otro detalle interesante es que la luz alumbra sólo alrededor del poste, su potencia no va más allá de cierto rango, igual que el pueblo. Éste jamás tendrá el prestigio de la ciudad.

De día las anchas avenidas ofrecían una perspectiva ilimitada, el sol menos intenso que en el pueblo: allá rebotaba la luz contra la arcilla blanca de las calles, haciéndolas implacables, aquí estaba el asfalto, el pavimento negro para absorber el mismo sol, el resplandor atenuado además por la sombra de los altos edificios y el aire que soplaba del mar, producido por la cercana corriente del Golfo, refrescaba el verano tropical y luego crearía una ilusión de invierno imposible en el pueblo [...] (Cabrera, 2005, 13)

Alejo Carpentier escribe sobre La Habana en el ensayo “El amor a la ciudad”: “La vieja ciudad, [...] es la ciudad en sombras, hechas para la explotación de la sombras...” (Carpentier, 1996, 103) El ámbito urbano está hecho para resguardar a sus habitantes del sol tropical. Es una preocupación constante en el ambiente cotidiano de sus moradores. Por eso no es extraño que Cabrera Infante haya mencionado la mitigación de la luz y el calor solar en la ciudad para marcar una forma de superioridad de ésta sobre el pueblo.

Por otro lado el adjetivo *ilimitado* aplicado para referirse al espacio, nos ofrece desde el principio del párrafo una connotación negativa del pueblo. El clima, que podría pensarse implacable en ambos lados, sólo lo es en el pueblo, pues en la ciudad puede controlarse por medio del pavimento negro remarcado por el contraste de la arcilla blanca de aquél. Cabe destacar, además de los colores contrarios (blanco, negro) que el pavimento es un producto hecho por el hombre, en cambio, la arcilla está en el entorno. En pocas palabras, el ambiente creado artificialmente es mejor que el natural.

Ahora bien, además de ser un ámbito urbano y por ese hecho superar al pueblo, las condiciones geográficas de La Habana y su estado de ciudad costera son causa de un punto que se ha repetido a lo largo del texto: la ciudad tiene la capacidad de crear cualquier cosa, incluso una ilusión climática, ese invierno

imposible en cualquier otro lugar que no fuera la ciudad misma. La Habana es una ciudad barroca por derecho propio. Su situación climática es extrema y eso se hace extensivo a sus habitantes, según se percibe en el texto de Cabrera Infante.

Asimismo, es sintomática la falta de mención del nombre del pueblo. En ningún momento hay un nombre con el que podamos anclar el pueblo a la realidad. Se queda como un espacio sin tiempo, diferente a La Habana, cuya sola mención ya es descripción. El pueblo funciona simplemente de contraposición para dejarnos ver la ciudad en esplendor, resulta un medio didáctico, es luna de luz refleja.

El nombre propio se presenta como síntesis de una constelación de atributos, partes, relaciones y significados que informan al objeto nombrado. Es por eso que nombrar una ciudad es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia. (Pimentel, 2001, 32)

En su libro llamado *Barroco*, Severo Sarduy afirma que el barroco es “el arte de la argucia” (Sarduy, p. 17) y que intentará todo por convencer. ¿Qué mejor método dialéctico que la contraposición de dos entidades? Aquí, la ciudad lleva ventaja pues es la única con un anclaje en la realidad. La ciudad literaria es una evocación de la real pero no por ello deja de desprenderse de la realidad. Por ello es nombrada, pues eso le otorga existencia. Como lo expresa Fernando Aínsa “...el espacio ciudadano en la literatura, el ‘lugar’ del texto es, sobre todo, ‘otro sitio’ complemento del sitio real desde el cual es evocado.” (Aínsa, 2002, 166) Ese otro sitio es recreado una vez nombrado. En ese sentido, la ciudad tiene por su sola mención una carga semántica en la mente del lector, esa ciudad es La Habana y no otra, mientras que el pueblo es un lugar como lo podría ser cualquier otro, no tiene derecho a nombre porque no tiene un sitio en el pensamiento, su función es estrictamente satelital.

Si continuamos con la misma línea, todo nos lleva a un solo punto: la ciudad es el lugar ideal a diferencia del pueblo, pues en ella hay todo lo que se pueda

necesitar. Esto obedece a un principio básico, para resaltar la brillantez y belleza de algo sólo hay que ponerlo al lado de otro elemento más opaco.

La contraposición es un rasgo eminentemente barroco. Éste es un movimiento de claroscuros en los cuales si bien hay negro y blanco, también hay gris. Hay un punto medio entre la ciudad y el pueblo que aparecerá en el capítulo final de la novela: “La amazona”. Ocurre en Guanabancoa donde el protagonista acude a un ritual santero, religión practicada en Cuba. Pero antes de eso, rememora una boda con elementos retrospectivos pues el presente no es suficiente para describir un lugar o una situación. Siempre hay que recurrir al pasado para contraponerlo y fijarlo en el presente.

“Ya había estado en Guanabacoa antes, en varias ocasiones, y la más memorable fue una boda que se celebraba en una especie de galpón al que la luz del alumbrado público prestaba una iluminación irreal, dramática, como si el escenario perteneciera a alguna película que pasara en el Sur de los Estados Unidos y a la vez descrita antes por Faulkner [...] esperando ver surgir a Joe Christmas, mulato que pasaba por blanco, entre la luz y las sombras.” (Cabrera, 2005, 459) El galpón es un estado intermedio entre el interior y el exterior pues no tiene paredes y está iluminado por el alumbrado público que le prestaba una iluminación irreal, sólo comparable con la relación de dependencia que existe entre el cine y la literatura. Lo cual está señalado en la escena porque parece una película con locación en el sur de Estados Unidos y a su vez, hubiera sido escrita por Faulkner. En ello se explicita una doble narración, la visual y la intelectual que al fin y al cabo vierten de nuevo sus aguas en la literatura. Pero en la realidad narrativa se espera un personaje irreal de la película que a su vez no es lo que parece, es ficción dentro de la ficción. Es decir, se está en un lugar que no es interior ni exterior, que no es el pueblo pero tampoco es La Habana, parece una película pero no lo es y ese guión ficticio parece haber sido escrito por Faulkner, pero tampoco ocurre. En resumen, cualquier lugar fuera de La Habana es irreal o la única real es La Habana.

La Habana incrementa su realidad por medio de la irrealidad de Guanabacoa, es una Habana especular. Para poder entender La Habana es

necesario compararla, observar la luz de otro lugar para entender lo que realmente es. “Ahora, subiendo una cuesta que llevaba a la casa en que se celebraba el toque, a plena luz del día, Guanabacoa se revelaba muy cubana pero al mismo tiempo mantenía la sensación de irrealidad: era evidente que no estábamos en La Habana propia pero tampoco había regresado al pueblo: era una Cuba revelada por espejos.” (Cabrera, 2005, 459) La realidad se entiende comparándola con la irrealidad: En este juego de espejos donde para aprehender el objeto hay que ver el reflejo es un claro ejemplo del barroco.

### 3. ZULUETA 408

En la novela, La Habana es el principio y el fin, un sitio mitológico adonde el autor vuelve a pesar de su exilio. El primer punto de encuentro es Zulueta 408 o, como él la llama, “la casa de las transfiguraciones” donde las personas cambian su forma. Lo denominan *solar*, son casonas que en algún tiempo tuvieron prestigio, que ahora albergan a personas sin posibilidades económicas: hogares comunales, donde lo único propio es la ropa. Se comparte un espacio, un tiempo y hasta el baño.

El protagonista nos narra la disposición de Zulueta 408: “ Con un primer piso que era tenebroso porque estaba sumido en una oscuridad constante, los cuartos cerrados, [...] el segundo piso era donde habíamos vivido, que veía ahora [...] bañado en una claridad ceniza que venía de los cuartos abiertos, la luz filtrada por las cortinas que hacían de puertas, y al fondo y arriba estaba el tercer piso, al que se subía por una escalera de madera milenaria que era también de acceso a la azotea, donde todos los vecinos tendían su ropa al sol.” (Cabrera, 2005, 43)

Lo más interesante cuando escribe que era una claridad ceniza la que venía de los cuartos abiertos. En Zulueta 408 jamás podrá haber una luz limpia por la calidad moral de sus habitantes y eso se hace extensivo al espacio donde viven, como si impregnaran parte de su personalidad en las paredes.

La niñez tiene una fecha de expiración y él la representa con la escalera del solar que, a pesar de su nombre luminoso, no es otra cosa que una vivienda comunitaria donde sólo viven aquellos que no tienen para pagar algo mejor. Para



conectar los distintos niveles del solar hay una escalera cuya función observaremos a continuación:

Así mi verdadero primer recuerdo habanero es esta escalera lujosa que se hace oscura en el primer piso (tanto que no registro el primer piso, sólo la escalera que se tuerce una vez más después del descanso) para abrirse, luego de una voluta barroca, al segundo piso, a una luz diferente, filtrada, casi malva, y a un espectáculo inusitado. (Cabrera, 2005, 11)

Esta imagen está fija en su memoria como el primer contacto que tiene con su primer y más duradero amor: La Habana, la gran protagonista de su novela. La escalera representa un lugar común que nos remite al cambio de nivel, en este caso, a uno superior, a una transición, el arribo a su adolescencia. Hablando de este elemento, llama la atención que utilice el adjetivo *lujosa* pues a pesar de ser un lugar pobre, ese camino que lo lleva hacia otro piso todavía mantiene una pátina de lo que fue. Es importante observar que el primer piso podría leerse como su niñez, esa niñez que no le interesa y, por lo tanto, no la registra. De igual forma, esta escalera, que debemos suponer estrecha, se abre después de una voluta barroca.

Asimismo, la escena también nos recuerda el ascenso de la cueva platónica, donde finalmente los hombres ven la luz. Sin embargo esta no es una luz pura, es una luz filtrada por algo que la empaña: este es el inicio de La Habana como espacio de entretenimiento y del narrador como espectador. No se debe perder de vista la transición de sombra a luz tan barroca y el guiño de ojo de Cabrera al introducir la misma palabra “barroca” como adjetivo. Esta presentación funciona como introducción al lector para presenciar el espectáculo que está por venir.

“A la escalera del desván [...] se *sube* siempre. Tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila.” (Bachelard, 2000, 57) No es el desván, es el primer piso, pero Bachelard tiene razón. Se dirige a una primera soledad, la soledad del descubrimiento, aquélla en la que no se quedará mucho tiempo, porque habrá personajes que lo acompañarán en su crecimiento. Pero el primer

encuentro siempre hay que hacerlo solo. La ascensión a un estatus distinto cambia al ser porque no vuelve a ser el mismo, conoce un nivel más y por ello le es imposible bajar: por lo menos en la misma escena.

Por otro lado, resulta interesante profundizar en el tipo de luz que describe el narrador, pues crea una atmósfera enrarecida por los vitrales tan comunes en La Habana como bien lo expresa Alejo Carpentier en “La ciudad de las columnas”: “...para entablar un diálogo con el sol hay que brindarle los espejuelos adecuados” (Carpentier, 116). Cubrirse del sol es un asunto de vital importancia en esta ciudad tropical, en la cual esto no es un lujo, sino una necesidad. Sin embargo hace mención de un color singular, utiliza un color de la gama de los morados, el cual se asocia regularmente con la nostalgia o como él lo diría mejor: “uso la nostalgia como neuralgia del recuerdo” (Alvarez-Borland, 53). Sin embargo, esta no es la única escalera en la que podemos observar el lujo barroco con el agregado de la herencia española con los azulejos, pues tiene un paralelismo con la que sube en el hotel o “la posada” en la que pasan la noche después de salir del que fuera su casa por no poder pagarla.

Subimos la escalera ornamentada [del hotel] de azulejos, tan lustrosos que me dieron ganas de pasar la mano por su superficie brillante, hasta que mi madre de un manotazo me aconsejó que no lo hiciera. (Cabrera, 2005, 21)

En la primera escalera no hay una experiencia sensorial, no la intenta. Es de por sí un momento de transición lo suficientemente rico al cual no necesita agregársele nada más. En este caso, esta nueva transición mostrada a través de los azulejos lustrosos, muestra ese paso no dado que es impedido violentamente por su madre. Así, ambas escaleras son un vínculo conductor hacia una metamorfosis, en la que poco a poco pierde la inocencia escalón por escalón. En Zulueta 408 conocería esa galería de mujeres jamás poseídas y en el hotel escucharía su primer concierto erótico ofrecido por una de las parejas hospedadas. Cabrera Infante juega con el artificio de los sentidos. Estas dos escaleras son una iniciación: la primera de la vista, la segunda del oído.

Dejando de lado las escaleras, volvemos al solar y a su falta de intimidad. Carpentier expresa en “La ciudad de las columnas” que: “[...] la calle cubana es parlera, indiscreta, fisgona, la casa cubana multiplicó los medios de aislarse, de defender, en lo posible, la intimidad de sus moradores.” (Carpentier, 1996, 108) Lo mismo aplica para el solar, donde viven tantos desconocidos que es importante mantener ciertos límites entre uno y otro de tal suerte que haya un poco de intimidad en el caos de la colectividad inevitable.

La luz se incrementa a medida que se asciende en el edificio y la mención de la escalera conecta tres planos. Esta escalera, de *madera milenaria*, representa la trascendencia, lo largo del tiempo, es la que ha visto todo y a todos. La oscuridad del primer piso, podría representar la niñez de la que no se habla, que para el asunto de la novela no interesa demasiado, con las puertas siempre cerradas para conservar la intimidad de sus habitantes. El segundo piso puede simbolizar la adolescencia, donde hay mayor luz pero todavía es una luz filtrada, con sus cuartos abiertos para observar, pero aun están fuera de su alcance. El tercero es la adultez, donde se tiene pleno conocimiento sexual. No olvidemos que además de la ciudad, el otro gran asunto del libro es el camino de aprendizaje del protagonista. El narrador no sólo vive en Zulueta 408, se vuelve parte del edificio, nunca lo dejó completamente y prueba de ello es que escribe sobre él. En cierta forma, el narrador es Zulueta 408.

Bachelard escribe en cuanto a los sótanos de la casa de ensueño, la casa que construye el poeta, la casa literaria. Él argumenta que el sótano es útil pero es ante todo el *ser oscuro* de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. (Bachelard, 2000, 49) Zulueta no tiene sótano, en cambio tiene ese primer piso donde están esas criaturas oscuras cuya única razón de ser es la existencia. El lugar y sus habitantes están bajo el mismo influjo y ello Bachelard lo refuerza: “En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos [...] en el sótano las tinieblas subsisten de día y de noche.” (Bachelard, 2000, 50)

Asimismo es importante poner atención en el adjetivo impuesto a la claridad *ceniza* ya que es uno de los mecanismos barrocos más recurrentes, juntar

elementos contrarios, o sea, una antítesis. Por otro lado, el adjetivo da cuenta de algo que fue brillante, pero que ya no lo es, es decir, sólo residuos o, como dirían Góngora y Sor Juana "...es polvo, es sombra, es nada."

Eloy Santos determinó que yo necesitaba tomar baños de sol –lo que parece una tautología física en el trópico. Pero en el tenebroso solar de Zulueta 408 no entraba el sol, sólo la luz ceniza, ubicua, y nuestro cuarto, que no tenía ventanas al exterior ni balcón a la calle, era particularmente oscuro. (Cabrera, 2005, 82-83)

El narrador se enfermó y Eloy Santos, amigo de la familia y Hércules habanero, decide que lo mejor será tomar un baño de sol. Zulueta parece ser un espacio cerrado, ensimismado en su propio universo, en el que no se puede vivir, como un remolino que arrastra pero con el sentimiento de la necesidad de salir de él. A lo largo de la novela, no se perciben mayores influencias del mundo exterior en los moradores del edificio. Es por eso que, como aun no es independiente, el narrador debe salir para curarse de su enfermedad, de esa oscuridad que reina en el edificio donde habita.

La descripción del espacio es significativa. Si Zulueta es un ambiente cerrado en donde entra una luz ceniza y ubicua, el cuarto, donde está su verdadero hábitat y donde convive con sus seres más cercanos, es aun peor. Se sobreentiende una situación de encierro, de ahogo, donde su madre parece abarcarlo todo. El padre siempre permanece a la sombra de ésta y el hermano tiene pocas menciones y ninguna acción verdadera. Es un cuarto cerrado en donde la única presencia agente es la materna, así, no hay cabida para nada más que no sea ella y por lo tanto, el aprendizaje y las iniciaciones de naturaleza sexual a las que se enfoca el libro, deben quedarse en otro espacio que no sea el familiar.

El primer piso se destaca por no tener luz en absoluto. El edificio no sólo habla del protagonista, sino de los que están a su alrededor ya que parece alimentarse de lo que sienten y son cada uno de ellos. Por eso es revelador que el piso inferior parece estar invadido por la libertad y la clandestinidad que sólo

pueden lograrse sin el disturbio de la luz pues ahí ni siquiera llega la luz ceniza. De esta forma lo escribe el autor: “En el piso de abajo, el primer piso, ese lugar oscuro y remoto al que no alcanzaba siquiera la luz ceniza, siempre en penumbras, estaba todo habitado por homosexuales.” (p. 86)

El sitio donde decide emplazarlos nos da una idea muy clara de su pensamiento respecto a ellos. Están relegados. Al no ser la preferencia sexual del narrador, le presta más atención a donde viven las mujeres, o sea al segundo piso, el lugar de las cortinas listas para ser descorridas. En cambio, el primer piso no sólo es oscuro, sino también remoto, lejano, un lugar al que no es necesario ir porque no hay nada que ver en él. Recuerda a la descripción de los bosques de los cuentos infantiles, sobre los cuales siempre pesa una advertencia y sobre sus criaturas tan misteriosas como peligrosas. En este caso el protagonista no desobedece la advertencia.

El primer piso parece ser la bodega de lo marginado, las que no deben ser vistas o que no interesan a la lectura, es el piso que se recorre rápidamente y sin mirar y cuando se le voltea a ver es que ha ocurrido algo verdaderamente desagradable. Sobre los homosexuales, el protagonista muestra una clara aversión, incluso los considera violentos. El sentimiento que se permea en cuanto a los homosexuales es de distancia, como si estuviera describiendo sin realmente sentirlo. Prueba de ello es lo que ocurre con el organista y su pareja: un asesinato por celos.

Sin embargo hay que admitir que había algo en el edificio, en el aire del falansterio, que esparcía la luz ceniza, quizás a causa de la promiscuidad forzosa, tal vez el carácter cubano o lo que la canción llamaba el embrujo del trópico que predisponía a la pasión pública, al uso del sexo, a sus posibles variaciones (incluyendo el crimen) y lo hacían un *plexo solar*. [El subrayado es mío] (Cabrera, 2005, 95)

Hay algo externo al edificio que hace que la luz ceniza, imagen de la falta de valores de los habitantes del solar, se extienda. El autor da una razón: la causa es la promiscuidad forzosa. La promiscuidad en Zulueta 408 no es una opción, pues

está implícita en el contrato de arrendamiento o quizá sólo sea la máxima expresión de un fragmento del carácter cubano. Al mismo tiempo, se observa que de la luz ceniza nadie puede escapar, es como el gas, nada puede contenerlo, a excepción del exterior o la oscuridad total. En todo caso se trata de extremos, característicos del barroco.

El solar tiene algo de cueva primigenia, donde todos los instintos están permitidos, alentados a su máxima expresión, donde no hay mayores límites de moral y los habitantes están sumamente sexualizados. No importa la edad, ni el sexo y ninguno de ellos está a salvo del alcance de la luz ceniza. Y a aquellos que ésta no llega, están por debajo de la escala, en el primer piso, ese lugar tenebroso de los homosexuales.

Esta es la razón por la cual Zulueta 408 es un *plexo solar*, donde se acumulan todas las emociones y no hay ningún filtro que impida dejarlas salir. Es parte del embrujo del trópico y del clima de sangre caliente cuya marca está impresa en la piel de los habitantes del solar. La diferencia está entre quienes comprenden ese embrujo y los que se dejan llevar por él sin saberlo. Ese sortilegio predispone a la pasión púbrica, al dominio de la parte inferior del cuerpo sobre la superior.

Zulueta 408 no es sólo el lugar donde se vive, también es un símbolo. Representa todo aquello que tiene que ver con las pasiones incontroladas e incontrolables. Es el seno del trópico mismo, el principio del descubrimiento y la aventura sexual, donde se halla una parte del carácter cubano sin el tamiz de la cultura. Es el sexo por el sexo mismo. Zulueta es el sexo sin erotismo; sin delicadeza, sin velos, sólo cortinas que están más abiertas que cerradas.

El solar es una concentración de las emociones más primitivas de sus moradores. Es por eso que a nadie le sorprende el crimen del organista homosexual. El conglomerado de pasiones puede llegar al crimen si no hay nada que lo contenga.

Incluso la construcción del solar no goza de buena opinión por parte del narrador: "No veía esta construcción decididamente malvada porque tenía los ojos cerrados contra el sol cegador." (Cabrera, 2005, 83). En esta cita, Cabrera Infante

parece jugar con el adjetivo *malvada* pues, además de su primera acepción cuando lo califica como perverso, también remite al juego de palabras de la luz malva, aquella luz que fue una vez y se convirtió en ceniza con el paso del tiempo. Zulueta es un plexo solar de principio a fin, desde su arquitectura, hasta sus habitantes y viceversa.

Nada de eso pareció posible ese día, tanto que no lo he marcado en mis fechas memorables, pero fue notable, tal vez el más significativo de mi vida en el solar, la cuartería, el falansterio: la extraña luz ceniza que fue una vez malva se había hecho familiar, la atmósfera de pesadilla era el sueño cotidiano, los habitantes ajenos o peligrosos eran ahora amigos, el sexo se hizo amor y a su vez sexo de nuevo, pero la salida fue como una salvación. (Cabrera, 2005, 122)

La visita en el solar de Gloria Antolítia y su media hermana es un pretexto para resumir sus verdaderos sentimientos acerca del solar. La luz malva, luz de la nostalgia, la del primer encuentro, la que con el paso del tiempo se tornó ceniza ya no es extraña, sino familiar, parte del ambiente, indisoluble e irreductible. Ese es el día más significativo del solar porque es su toma de conciencia de lo ocurrido a su alrededor. Todo el tiempo que se mantuvo ahí era un receptor de imágenes, de sentimientos y sensaciones. Este párrafo es significativo porque retoma todo eso hasta llegar a una conclusión de Zulueta 408.

Es evidente la utilización de contraposiciones cuya naturaleza barroca es innegable tales como luz ceniza-luz malva, extraña-familiar, pesadilla-sueño, las cuales llevan hacia un solo punto: Zulueta 408 es la casa de las transformaciones, o mejor dicho, de las transfiguraciones. Estas transformaciones van encaminadas hacia el objetivo general de la novela, o sea, el crecimiento del narrador.

La línea “el sexo se hizo amor y a su vez sexo de nuevo”, a diferencia del resto de las comparaciones, tiene un movimiento cíclico. Es un movimiento de comprensión y de madurez: en el solar jamás podrá encontrar amor, ese es un espejismo de juventud, lo único que puede encontrar es sexo.

Esta parte es esencial porque denota un punto que había mencionado anteriormente: “la salida fue como una salvación”. Como si la atmósfera del solar actuara por contagio y la sobreexposición a la luz ceniza carcomiera a lo largo del tiempo, lo mejor es salir de ese ambiente para comenzar a vivir realmente. A lo largo de la novela no deja de vivir la sexualidad, pero la vive con conciencia, es decir, el sexo con erotismo. Anunciar la salida como salvación es la aceptación de esa ruptura con el lugar del sexo primitivo.

La atmósfera de pesadilla era un sueño cotidiano, escribe Cabrera Infante. La atmósfera es algo que se respira, es el aire que cualquier inquilino del edificio debe inhalar y el aire debe transitar por su cuerpo, ese aire del que ninguno puede escapar. Es una introducción al plano onírico que paradójicamente forma parte de la realidad pues es cotidiano y también se sobreentiende que es compartido por los personajes que ahí habitan.

La Habana se nos dibuja como una ciudad pagana pues bautiza con luces como ocurre con la bañista de Jantzen, tiene a Eloy Santos, Hércules habanero y por si fuera poco es capaz de premiar y castigar con su luz. Ya que ésta puede convertirse en una droga suave o un lanzallamas que derrite los sesos. Según Stephanie Merrim, La Habana está construida como una ciudad pagana o como una ciudad griega, morada de mujeres diosas. Pero lo primero es situar al lector en su geografía. Zulueta se asemeja a la cueva platónica de donde es necesario que salga el narrador para continuar con su educación en el campo del sexo y del amor. Esta ciudad tiene a su (anti) Platón o sea, el propio narrador (Merrim, 1982, 404) quien en lugar de guiarse únicamente por el pensamiento sin dejar que el cuerpo interfiera con sus acciones y decisiones, hace exactamente lo contrario. El antiplatonismo del autor reside en la unión del amor carnal con el espiritual sin desestimar ninguno o a veces, anteponiendo el primero.

La Habana como ciudad pagana parece ser confirmada por el escritor involuntariamente en su obra póstuma *Cuerpos divinos*, empezada antes que la novela que es motivo de nuestra investigación y finalizada después: “(es curioso lo romana que era mi Habana, mis amigos llevando nombres romanos a menudo)” (Cabrera, 2010, 460) Los habitantes de La Habana no siguen un lineamiento



sexual según estamos acostumbrados en el canon occidental judeo-cristiano. Las mujeres no llegan vírgenes al matrimonio, tampoco se reproducen y las prostitutas no son seres malvados, sino mujeres llenas de vitalidad y alegría.

#### 4. EL BAYÚ

El libro parece tener una arquitectura de casa cuyo acceso a una habitación está determinado por otro de la misma especie. Pero, una vez en la habitación hay puertas subyacentes que no llevan a otro lugar que no sea la habitación principal. Así ocurre con los elementos iniciáticos en esta novela de aprendizaje. El sexo es el tema central de las primeras veces, visto desde distintas ópticas, y el otro es la ciudad siempre sorprendente, jamás conocida totalmente.

La primera ocasión que el protagonista visita un burdel o, habaneramente dicho, un bayú, está cansado de las insinuaciones del sexo visto a la distancia y quiere adentrarse en ese mundo visto a través de cortinas. La manera que encuentra para llevar a cabo su propósito, es recurrir a profesionales que no pidan nada más que monedas. Pero su pretensión falla porque la mujer no le gusta y no puede pagar otra más.

Abrió la puerta para permitirnos entrar y hubo un contraste como de cine entre la oscuridad de la calle y la iluminación dentro del bayú, su bullicio, su jolgorio: el exuberante regocijo de la vida alegre. (Cabrera, 2005, 228)

El proceso de iniciación se observa con la puerta que se abre y el verbo “permitirnos”, que significa dar el consentimiento para dejarlos entrar, igual que Mina lo hace con Drácula: libre albedrío. Después se forma un triángulo de lugares, dos presentes, uno referente: la calle, el bayú y el cine. El cine parece ser la punta superior del triángulo por ser el primero y el que da toda la referencialidad para la interpretación del lector. Una vez más, se capta el contraste entre la calle oscura y el bayú iluminado. La disposición es exactamente igual que la de un teatro cuyas butacas están a oscuras y el escenario iluminado. Pero la puerta y su consecuente entrada es ya un rompimiento con el estatus de espectador, esa

puerta es el anuncio de que el eterno espectador ha pasado a otro plano y se convertirá en actor de su propia escena.

[...] yo no tenía oídos más que para el rumboso rumor de las mujeres que iban y venían con un fondo de mambo que llegaba desde la victrola multicolor en medio del salón, presidiendo luminosa y sonora el círculo de la putería. (Cabrera, 2005, 230)

Pocas veces la atención del narrador se concentra en estímulos auditivos, pero cuando lo hace, resultan ser pasajes importantes. En este caso es una euforia muy parecida al primer encuentro de la ciudad cuando no sabe hacia dónde mirar en ese torrente de luces. Aquí están inmersos los sentidos a los que más apela el autor: el oído y, por supuesto, la vista.

La escena está construida en dos niveles auditivos según la atención que otorga el protagonista a cada uno de los emisores. En el primer lugar está el rumboso rumor de las mujeres, aliteración barroca, que nos recuerda al concierto erótico escuchado con sus padres en la posada. La diferencia es que aquí está en libertad no sólo de escuchar, sino también de mirar. El siguiente nivel auditivo lo otorga el fondo de mambo. La diferencia entre esta escena y la vorágine lumínica urbana radica en que aquí existe un punto de fuga que faltaba en la primera, la victrola. Y por si quedara alguna duda de su función, Cabrera Infante escribe que aquélla estaba en medio del salón *presidiendo luminosa y sonora el círculo de la putería*. Si Toulouse Lautrec hubiera sido cubano, este sería el suceso que habría pintado.

La victrola reúne elementos característicos del Barroco, es un aparato en el que es evidente la modernidad, se entiende que es parte del espectáculo, es un artificio en sí misma. Está hecha para la fiesta, no forma parte de un ambiente cotidiano y siempre está hecha de colores brillantes. Por estas razones, es el punto de encuentro de la putería. Este lugar es un espacio inusual, una especie de carnaval como lo describiría Bajtín, donde todo está permitido y las costumbres, relajadas.

## 5. CIUDAD Y MUJERES

La ciudad y las mujeres son tratadas como temas aparte, sin nada más en común que estar escritos en las mismas páginas. Pero la luz afecta a ambos como afectan al protagonista en una retroalimentación singular. Sin embargo, llega un punto en que una y otras se funden en el pensamiento hasta convertirse en literatura del recuerdo. Así, después de haber dejado el protagonista a su mujer en el hospital para dar a luz a su primogénita, va a la revista *Carteles* donde da aviso a su jefe de la situación. Una vez hecho esto, regresa al hospital Maternidad Privada de El Vedado y escribe:

Por el camino encontré el cielo nublado, siempre estoy en las nubes, con grandes nubarrones oscuros [...] concentrados sobre el mar, que había perdido su azul perenne mechado con el costurón morado de la Corriente del Golfo. Pero no presté más atención a estas señales de humo que a una noche de luna. Paisajes para Debussy, sonidos en el balcón de Julieta, visiones en el muro de agua Dulce, a la que ya no llamaba Rosa, hastiado de las mujeres como flores. (Cabrera, 2005, 479)

En este fragmento, resume su vida en la ciudad con relación a las mujeres. Va por el camino, al cual puede interpretarse como su propia vida, y se encuentra con el cielo nublado, tal como lo está su pensamiento, lo cual es reforzado con la afirmación *siempre estoy en las nubes*, pero estas nubes son oscuras.

De pronto desciende del plano de los pensamientos para dirigirse al mar, que representa su parte carnal, mientras que el cielo es su parte racional. El mar ha perdido su azul, pues ya no es ese joven que se asombró ante las luces habaneras, sino que ahora ese mar está lleno de costurones, heridas llegadas del exterior, como si fuera la Corriente del Golfo, esa corriente cálida que es tan beneficiosa por la energía que lleva, pero que es un visitante que deja huella a su paso.

Sin embargo, no presta más atención a las *señales de humo* como tampoco lo hace a *las noches de luna*. Las señales de humo vienen de esos pensamientos que por el momento están inconexos, pero tampoco presta atención a las noches

de luna, que son las mujeres que lo han acompañado a lo largo de todo ese *camino*. Son paisajes para un compositor romántico que le recuerda a Debussy, sonidos para el balcón de esa Julieta shakesperiana que no murió por su amor, visiones en el Malecón de Dulce que ya no es Rosa, pues ya no le duele su Espina y también está harto de ese mujer que no se nombra, implícita, que también es una flor Margarita o Violeta, según el olor que se prefiera.

Cabe destacar la unión de sentidos y elementos así como su orden de aparición. En primer lugar, la vida, el camino que anda el hombre hasta que llega el final de sus días. Después el cielo, la razón, esa parte superior que no está clara pues está ocupada por negros nubarrones. Sigue el cuerpo, que es el mar, igual de inconstante, variable, cambiado ya por la Corriente del Golfo que ha dejado su azul que parecía perenne para tornarlo en costurones dejados por la fuerza del sexo. Continúa su inventario con el arte, representado por Debussy, el cual deja en el balcón de Julieta lo cual puede representar el oído, uno de los sentidos que marcan su vida en la novela.

Todo ello son visiones, espejismos en el muro de agua de Rosa, ese cuerpo duro e intangible, de la mujer lobo que jamás llegó a ser una mujer porque le faltaba la inteligencia. Y, finalmente, la naturaleza simple y sencilla que no necesita ser nombrada porque huele a ella, Margarita, las mujeres como flores. Tantas y tan volubles que es mejor seguir su camino hacia su propia mujer, hacia su hija por nacer. Por eso ignora las señales de humo tanto como las noches de luna, ignora sus pensamientos y las mujeres que los habitan para dirigir su cuerpo real a la familia que lo espera. Una vez que encuentra a su mujer en medio de los gritos del parto, escribe:

... regresé al portal donde con la misma inevitabilidad del orden natural, había dejado de llover. Ahora ocurría un crepúsculo por ausencia, sin los grandes fuegos rojos que siempre tienden a ser copias de la imagen del infierno, sino con un predominio verdoso, la tarde filtrándose por entre nubes secas, una atmósfera apacible, húmeda, toda bañada en luz verde, como si estuviéramos dentro de una pecera. (p. 481)

Sin embargo, después de haber cumplido con el deber de estar ahí cuando la pequeña nació, dejó a su mujer “todavía gorda pero evidentemente desinflada” (p. 481) en el cuarto del hospital y le dio otra de sus conocidas excusas para alejarse de ese lugar donde ya había saldado su deuda moral, del cual saldrá para emborracharse por la ausencia de Margarita. Entonces, se dirige al portal con *la inevitabilidad del orden natural*, es la frontera necesaria entre su vida familiar y la vida de soltero ficticio.

La cita anterior es la prefiguración de los ojos verdes de su hija reflejados en el cielo, pues el fulgor de rojizos ha desaparecido de él y ha tomado su lugar el predominio de verdosos apacibles. El cielo, como ya habíamos dicho antes, es su propia mente y los rojos, imagen del infierno, representan el calor y la pasión. Ahora toca el turno a ese verde apacible que se vuelve paternal. Sin embargo, hay una paradoja, pues ese verde también está en los ojos de Margarita, pues los tiene de igual color. La escena finaliza con una imagen de total restricción que está contrastada con la anterior del mar. Es una atmósfera de pecera. Se toma un momento para restringir su cuerpo, ese mar voluntarioso, para vivir la experiencia de ser padre. Sin embargo eso no dura mucho tiempo.

## II. EL CINE

Si tuviéramos que identificar los tres soportes de la narración por orden de aparición, estos serían: La Habana, las mujeres y el cine. Este último juega un papel trascendental en la historia de Cabrera Infante, pues funge como punto de encuentro entre sus pasiones y, al mismo tiempo, representa un espacio de placer para los sentidos: es el goce encontrado en la oscuridad.

El cine (tanto la película como el establecimiento) ocupan un lugar notable en *La Habana para un infante difunto*, especialmente en el capítulo titulado “Amor trompero”. En este sentido, el cine le permite lograr un espacio de claroscuros, de visiones a medias, aparentes, de las cuales a veces se decepciona porque aquí tiene la cualidad de engañar, el lugar es una extensión de la propia pantalla y el espectador del filme también puede caer en sus trampas visuales. Es un coto de caza para encontrar mujeres, donde lo más atrayente es que se enamora de ellas por alguna parte de su cuerpo, por lo que se puede ver; así, aunque en la pantalla no es posible tener una visión panorámica, limitada por los bordes, eso no impide disfrutar de la película.

En cuanto a las características del lugar, el cine es oscuro, su único punto de luz es la pantalla. En esto hay que atender que la luz del proyector es un punto donde converge la oscuridad y el placer. Además, la contraposición natural entre la oscuridad de la sala y la luz intermitente de la pantalla puede considerarse accidentalmente barroca; sin embargo, no es casualidad que este lugar termine por convertirse en escenario de muchas de las aventuras y desventuras del narrador porque es un ambiente que presenta la conjunción del espectáculo y la tecnología. Ese gusto, es plenamente barroco.

Cabe destacar que el cine tiene una estructura parecida a la que presenta la ciudad pues el narrador describe en ambos las diferencias de la luz interior y exterior, ambos describen a sus personajes como actores y también tienen un lugar específico donde se sitúan los personajes marginados. En este sentido, se aprecia una simetría entre ambos por lo cual es posible afirmar que hay una construcción especular.

Por otro lado, el cine es un lugar de transición en el conocimiento sexual por el que atraviesa el protagonista. Comienza a tener un mayor contacto con las mujeres pero todavía no puede llevarlo a cabo porque aun no está preparado para ello lo cual será reflejado en las páginas siguientes.

## 1. LUZ INTERIOR Y LUZ EXTERIOR

Igual que la ciudad, la luz del interior del cine no es igual que la exterior, ya sea natural o artificial. Los esquemas lumínicos tienen una diferenciación clara entre sí y al mismo tiempo sirven para darle relevancia al cine como lugar de punto de encuentro.

Pero están, primordialmente, los cines más que el cine, con la mortificación de la busca sexual sólida interrumpiendo el disfrute de las sombras en la pantalla. Había una técnica que consistía en acostumar los ojos a la oscuridad del interior del cine después de la luz cegadora de afuera, como primer paso. (Cabrera, 2005 128)

Esta es la explicación inaugural del cine como lugar erótico. No es el cine como arte el que le interesa al narrador, pues antepone la búsqueda de los cuerpos a las sombras intangibles de la pantalla. Es posible observar la antítesis entre los sustantivos *mortificación-disfrute* y *luz-sombra*. A este respecto, la luz “cegadora” de la ciudad no hace más que intensificar la contraposición y dirigir la imaginación del espectador a un lugar más tranquilizante con apelación a los sentidos.

*Hic et nunc*, parece escribir Cabrera Infante cuando nombra esos cines o las calles de La Habana. Una vez que se nombra un lugar, se le sitúa en el tiempo y se le fija en la memoria, es inmortalizarlo y preservarlo intacto para la posteridad. “El Majestic y su vecino Verdún, baratos, al revés del Alkazar o el Duplex, no tenían muy buena proyección y los reflejos de la pantalla no eran intensos, luz que agoniza.” (Cabrera, 2005, 159) Así, cuando nombra estos cines habla de una realidad en un presente que ya no es, pero, por medio de la palabra está permitido evocarlo y, por lo tanto, es una forma de indicativo que parece más un subjuntivo.

Sin embargo, a veces la oscuridad no nos permite ver con claridad lo que se tiene enfrente. En consecuencia, el narrador también tiene algunos desencuentros con “las bellas hechas busto” (Cabrera, 2005, 134). En este sentido, resulta sintomático que la descripción del lugar cambie según el resultado del lance o de los atributos físicos de las mujeres en las que posa su mirada:

El glamour existente en la sala semioscura (era el cine América con su cielorraso de falso planetario y había siempre una media luz añadida a las luces y sombras de la pantalla) desapareció cuando estuvimos en la calle, expuesta a la cruda luz eléctrica. (Cabrera, 2005, 136)

Clarooscuro, fastuosidad, belleza, glamour: todo se pierde cuando se regresa a la realidad y las luces no están preparadas para recibir la máscara de la imaginación. Bien lo había dicho San Juan de la Cruz “¡Oh noche amable más que el alborada!” (De la Cruz v. 22). Las noches blancas del cine son permisivas, pero también traicioneras. La transición a la realidad está dada por el adjetivo “cruda”, el cual otorga un matiz violento a la misma.

Al contrario de lo que se podría pensar, en la novela la oscuridad no tiene connotaciones negativas. No pocas veces las luces del exterior son calificadas desfavorablemente con relación al interior del espacio. “No sé cómo la vi, nictálope, con la muralla negra que era la oscuridad del cine al entrar de la violenta luz de afuera.” (Cabrera, 2005, 159) En este fragmento en particular, lo que podría ser un impedimento exalta las habilidades de la visión nocturna del narrador, aunque sean sólo por la suerte y, por lo tanto, lo emplaza en un campo de batalla cuyo fin es la conquista aunque, prácticamente, nunca será llevada a cabo.

## 2. TABLEAU VIVANT

El aire de espectáculo que se respira a lo largo de las páginas se hace extensivo a los personajes que, se supone, no tienen nada de actores. Pero se sigue con el paradigma barroco del “teatro de la vida” en el que las personas se convierten en actores, no importa el lugar en el que se encuentren, pues el mundo es un escenario y cada quien tiene su papel.



Además estaba la presencia de mi madre por un lado, aunque ella como siempre se veía inmersa en lo que pasaba en la película, mientras yo me sumergía en el cine, tanto en las sombras de la pantalla como en los sólidos del teatro. (Cabrera, 2005, 152)

Así, mientras la madre del protagonista se concentraba en la fantasía de la película, el narrador lo hacía también en la vida. Al contrario de su madre, él no sólo está inmerso, sino sumergido. Son su cuerpo y mente los que transitan por los caminos laberínticos de los asientos del cine y esto lo reafirma con la antítesis siguiente: las pantallas presentan sombras impalpables por naturaleza, mientras que el teatro le presenta cuerpos tangibles. En efecto, está dado un doble juego de la comparación entre el cine y el teatro, pero también de éste último con la vida real. Una vez más hace alusión a la vida como teatro y, por ende, a los seres humanos como actores (Maravall, 2000, 320), por lo que la vida se transmuta en un espectáculo en sí misma.

Esta idea de las personas como personajes se retoma pocas páginas después cuando, por azares del destino, una muchacha cede a sus intentos de seductor y ambos comienzan el juego amoroso, sin embargo, las circunstancias los convierten en actores y el público cinéfilo termina por ser el casual espectador:

[...] nos habíamos sentado junto a la entrada del servicio de señoras, la luz del letrero genérico cayendo directamente sobre nosotros, la claridad bañando nuestros cuerpos: más el mío, magro, que estaba sentado más cerca de la puerta prohibida. (p.160) [...] y yo preocupado no tanto con la higiene como con la luz que caía directamente sobre la zona hecha erógena de las lunetas. (p. 162) [...] nosotros dos, un espectáculo alterno, teatro arenga, tableau vivant, ayudados por la luz del letrero que dice [...] “Damas” ahí al lado. (Cabrera, 2005, 164)

La escena parodia una cita romántica con todos los elementos como una fuerte pasión en el instante mismo en que se encuentran, pero con la contradicción de que ellos ni siquiera se han visto bien; así, no es amor el sentimiento que une a los

personajes, sino un puro y simple instinto. El narrador utiliza un lugar común como la claridad que baña el cuerpo y que, al contrario de la consistencia líquida a la que alude en la bañista de Jantzen, no se trata de un bautizo de luz, sino de una presentación ante el público, pues no son luces de teatro las que los inundan, sino un humilde letrero de baño.

Por otro lado, los protagonistas no son hermosos jóvenes. El narrador siempre ha expresado que no es de apariencia muy agraciada. Por su parte, la hermosura de la bella nos queda perfectamente clara cuando, al final de la aventura, el narrador habla de su falta de ganas de verla de nuevo pues le parece demasiado joven.

[Para Cabrera Infante] la literatura tiene un sentido fundamentalmente lúdico, creación donde el autor juega a realizar una obra ya creada, donde se vuelve a imaginar y a escribir algo ya escrito. (Díaz Ruiz, 1992, 13)

Y podríamos agregar sin temor a equivocarnos que lo satiriza, sin embargo, esto no tiene connotaciones negativas. Es importante recordar que esta es una obra hecha de nostalgia para el recuerdo. Está dedicada a La Habana y a las personas en ella que nunca volvieron a su vida. Así, siempre es mejor cubrir el recuerdo con el velo de la sonrisa.

Lo que es verdaderamente destacable de los párrafos anteriores es que el placer no está hecho para la luz. Al contrario de la seguridad que representa estar resguardado en la oscuridad, bajo la luz el cuerpo está expuesto al escarnio. Sin embargo nada de esto es visto de una forma negativa. El artificio barroco está presente pero con la novedad de la intención lúdica.

### 3. FRAGMENTACIÓN CORPORAL

Llama al cine “el cuarto oscuro de las revelaciones” pues se le muestran mujeres que a veces, frente a la luz de la pantalla, se nos revelan distintas a lo que en realidad son. En este sitio, los cuerpos no se observan completos, los perfiles son lo preponderante en el cine; lo cual obedece a una lógica simple, al suponer que el espectador está “observando” la película y a la vez a sus compañeros de cine.

Yo había visto su perfil en el cine (era lo más que veía en el cine: un desfile de perfiles y me pareció como pero mono [...] y su melena corta parecía lo que luego se llamó peinado paje. No vi nada de su cuerpo pero creo que he dicho que los cuerpos no existían en el cine, sesiones espiritistas eróticas. En la calle la nariz recortada de perfil y el pelado paje se mostraron como un conjunto de facciones de niña ñoña (Cabrera, 2005, 136)

En cuanto a la fragmentación corporal, ésta es una característica de los medios visuales, ya que podemos observarla en la pintura, en la novela gráfica y, principalmente, en el cine. En general, en la imagen cinematográfica no podemos hablar de un todo ya que aun no es posible producirla en tercera dimensión y está constreñida a un lienzo plano. Los relieves se darán por la maestría del artista y la cooperación de espectador. Así, la fragmentación está cargada de significado, por ejemplo, cuando se hace un *close-up* es para atender a la expresión facial del actor y que el espectador no se distraiga con alguna otra cosa. El lugar y el hecho van de la mano. La fragmentación es un recurso tomado propiamente de la cinematografía y, por lo tanto, no es extraño que ocurra también en el ámbito ficcional de la novela.

La luz se emplea como la cámara cinematográfica. Sirve para focalizar la atención del lector en la escena que se lleva a cabo, los matices son dados por medio de adjetivos, predicados nominales, entre otros, cuya función es modificar la atmósfera según el interés del escritor y, de igual forma, le dan la oportunidad de jugar con estos tonos pues realiza un ejercicio lúdico cuando provoca que sus personajes y sus situaciones mejoren o empeoren, según la luz bajo la que miren. Al mismo tiempo, hay que destacar la utilización del claroscuro, pues las transiciones de luz a sombra y viceversa son muy comunes. Esto apunta a una utilización barroca de tal recurso.

Ahora dejé de hablarle para mirarla: ella me daba su perfil intermitente, apagado por un eclipse en la pantalla y a ratos iluminado por la luz reflejada en los blancos escasos de la película, que era evidentemente un melodrama en el que abundaban las sombras. (Cabrera, 2005, 140)

Mirar es la actividad preferida del narrador. Comunicarse con las mujeres no tiene sentido si puede construirlas o moldearlas con el mármol de la palabra. Lo primero que llama la atención es el verbo que decide usar para describir la escena, entre sus acepciones se encuentra *recibir* u *otorgar*. La mujer otorga su perfil para que el narrador lo reciba, pero no lo puede retener, es un perfil intermitente, ilusión fílmica encendida y apagada por la película, satélite de la silueta. Por otro lado, el juego erótico no es el único fin en el tránsito de la luz y la sombra, pues el escritor aprovecha para hacer una crítica cinematográfica.

Aquí en el cine, las bellas no tienen nombre, lo único que poseen son partes de su cuerpo, que el narrador decide dar a conocer, a veces no tienen color de piel, sólo su perfil, una media sonrisa, a veces la exaltación de un momento de ilusión óptica o mejoras que otorga el cine sin que ellas lo sepan. Ellas sólo aportan a ese momento su persona y el resto lo hace la imaginación del escritor. Del cine toma la técnica de la ilusión por medio de la luz y de la literatura toma la óptica de narrador por su espacio geográfico momentáneo. Mas los perfiles no son el único atractivo de la sala, aunque sean el principal. También llega a describir una espalda que parece estar delineada por la suposición, por los ojos del ideal:

No me dejó ver la película [...] pero recuerdo esta espalda que aún en la penumbra gris del cine tenía un color canela y una lisura de la piel a la vista que casi se veía su color en la oscuridad. [...] volvía a pasar el dedo de izquierda a derecha y subía un poco, no mucho, no fuera ella a sentir la sombra de mi mano. (Cabrera, 2005, 131)

La película siempre perderá su interés frente a una mujer o un fragmento de mujer, que abre paso a la imaginación y al deseo del narrador, quien nos transporta a una experiencia táctil y visual. La pérdida se puede observar desde el adjetivo “gris” aplicado a la penumbra, cuyo matiz y brevedad nos dan la idea de apresuramiento, por pasar inmediatamente a esa espalda gloriosa que puede ser tocada con una sombra. La sombra es la materialización del deseo, una extensión de la mano misma.

#### 4. EL BAÑO

En el inventario erótico montado por la batuta de Guillermo Cabrera Infante no podían faltar los homosexuales. Es sintomático que no haya demasiados ejemplos de ellos y cuando los hay, vienen acompañados de algo distintivo, negativo en general. La luz enrarecida de su entorno, paradójicamente oscura, no es exclusiva de Zulueta 408, pues tiene un paralelo en el cine, más propiamente dicho, en el baño de aquél.

Una vez más se demuestra que la iluminación, como lo haría todo hombre del espectáculo y en particular Cabrera Infante, también es una herramienta semántica. La escena tiene lugar en un baño donde un hombre le practica una felación a un niño de doce años aproximadamente. La sorpresa expresada por el narrador no viene del hecho en sí, sino de que el muchacho parece disfrutarlo.

El recinto fecal estaba alumbrado por un solo bombillo alto y la luz era irreal o tal vez lo que ocurría allí era irreal y la fuente de luz era el alumbrado normal. (Cabrera, 2005, 150)

Anteriormente, el baño era un espacio público. Con la era victoriana y su necesidad de esconder cualquier actividad fisiológica, éste se vuelve un espacio privado y restringido. Sin embargo, en el baño del cine, se añade una necesidad fisiológica para la cual el baño no está diseñado y un espacio sin prestigio es llamado *recinto*. Por lo tanto, el juego lingüístico antitético sigue su curso al anteponer un lugar con prestigio contra uno que, en definitiva, no lo tiene y desde el principio de la cita exhorta un estado de confusión.

El alumbrado aquí no tiene la espectacularidad que suele presentar el narrador. Esta confusión y la violencia de la imagen se hacen latentes ante la exteriorización explícita de la irrealidad de la iluminación. La irrealidad ante lo no natural de ese goce que sin embargo está ahí. La paradoja que presenta el narrador es la siguiente: ¿Qué es lo normal? ¿El exterior (la iluminación)? o ¿El hecho? Quizá por eso decide trasladar la irrealidad al hecho y no a la iluminación.

### III. MUJERES

Es importante observar en las mujeres que desfilan por la obra de Guillermo Cabrera Infante que pocas tienen nombre, muchas poseen rostro y casi todas poseen el cuerpo. Por lo tanto sólo estudiaré la incidencia de la luz en su descripción, en qué modo afecta ésta al análisis de su tratamiento estético.

#### 1. LUZ COMO ESPECTÁCULO

La idea de espectáculo ha estado presente durante toda la novela, como en las cortinas de Zulueta 408 que parecían telones, el cine como lugar de encuentro para observar tanto *las sombras de la pantalla como los sólidos del teatro* o la magnificencia de las luces de la ciudad, son algunos ejemplos. El espectáculo en esta novela es tácito, el autor no lo anuncia como en la introducción de *Tres tristes tigres* donde aparece un conductor de espectáculos quien presenta a los personajes de las páginas siguientes como si se tratara de una obra teatral. Es un técnico de escena por el cual conoce a Margarita del Campo o, si se prefiere su nombre artístico, Violeta del Valle. Si este hombre hubiese aparecido al principio de la novela no habría ninguna duda de la naturaleza de ésta. Sin embargo, a falta de presentador, sí hay un técnico de luces gracias al cual conoce a Margarita.

La noche de la función, alambrudo, aparecía más activo que el más principal de los actores, yendo de un reflector a otro y cuidando la luz de cada escena, protagonista en la oscuridad. [...] No sé si fue mi admiración de siempre por los electricistas (su luminotecnia estaba más cerca del mero electricista que del artista de la iluminación) o del magnetismo de su locura que nos relacionó. (Cabrera, 2005, 381)

Juan Mallet es el nombre del técnico de luces quien estaba a cargo de una función ofrecida por el Teatro Universitario de La Habana y su relación con él es la razón por la cual el narrador tiene acceso al teatro universitario que se convierte en su nuevo coto de caza, en su “gallinero” según lo dice en la misma página.

La atención se desvía del escenario y de los actores para centrarse en el luminotécnico quien va de un lado a otro, naturaleza de su trabajo, cuidando que

la luz sea la correcta para cada escena. Es peculiar que esta sea la primera vez que la luz está presente en un escenario como tal y sea utilizada para el espectáculo literal, no sólo denotativo.

Al mismo tiempo, el narrador manifiesta que siempre ha tenido admiración por los técnicos y quizá habría que añadir que por la electricidad y lo que esto conlleva; pues se entiende que es un signo de novedad, de modernidad y comodidad. Es en la ciudad donde se pueden encontrar las luces y eso explica tal admiración.

Juan Mallet cumple la misma función que el presentador de *Tres tristes tigres* pero para una sola mujer: Margarita del Campo. Ella por azares del destino adquiere a su propio técnico iluminador y él sin saberlo dirige sus luces hacia ella. Margarita está destinada a ser un espectáculo inolvidable para el narrador. Pero antes de llegar a esa grandiosa fiesta de los sentidos, el protagonista conoce a más mujeres de las que es necesario hablar antes de llegar a los dominios de Margarita.

### 1.1 LUZ REFLECTOR

Las mujeres siempre son una atracción digna de ser vista. Así lo entiende Cabrera Infante y hace a su protagonista observarlas en distintas situaciones durante la novela. Es entonces que la luz actúa como medio para mirar en ellas alguna característica especial, su mirada quizá se desvíe pero volverá a ellas, siempre a ellas.

Los reflectores sirven para que los espectadores puedan observar la escena llevada a cabo por los actores en el escenario, en este caso, los personajes de la novela invariablemente femeninos. Ellas son actrices del mundo, tal y como lo concebía la ideología barroca. Es por eso que tienen estos reflectores, que algunas veces las favorecen y otras no. Los reflectores son tres: la luz del sol, la luz de la luna y las luces artificiales.

Comencemos como comienza el día, con la luz solar. Una de las primeras mujeres en aparecer en escena es la Beba, dueña del primer beso que dará el protagonista en la novela y habitante del solar, quien le está gritando a su madre

que se irá con Pipo, forma habanera para referirse al padre, ese momento nuestro joven personaje no lo sabe aún y cree que se trata de un novio. Ella llama la atención del narrador casi sin desearlo, como todo lo que sucede en La Habana de Cabrera: por accidente, por invocación, por destino.

Pero esto me hizo notar a Beba, iluminada por el falso crepúsculo y la falsa noción: era una verdadera belleza trigueña, de ojos castaños un poco rasgados y una boca carnosa que revelaba a menudo, sin que sonriera, unos dientes grandes y blancos y parejos que ella solía venirse a lavar en la pila. (Cabrera, 2005, 73)

A Beba sólo la iluminaban cosas falsas, es decir, el crepúsculo y la noción del novio inventado. Con ésta última, el escritor juega con la idea inmediata de la falsa idea acerca de Pipo, quien es confundido con un novio pero también con otra noción que va más allá: la de Beba como persona. La describe físicamente, pero cuando llega a su personalidad se verá totalmente desencantado. Bajo la luz del crepúsculo, como las luces del teatro, todo luce distinto, mejor. Esto será una constante en la novela, el narrador siempre termina enamorándose de personajes, no de personas. Algunos de ellos tan vacíos como cascarones y otros tan ricos que no puede sobrellevarlos. Lo único verdadero de la imagen es su belleza, falso es lo que la rodea y falsa la percepción que obtuvo de ella.

Esto también puede observarse en la constante comparación de las mujeres que conoce con actrices. Kenneth Hall lo afirma en su texto *The function of cinema in the Works of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*:

He [el narrador] frequently compares the girls or women he has known at different stages in his life to actresses. The women known by the hero are, however, not pale versions of movie figures, since they often have their own memorable qualities which are added to the mythifying auras of the actresses to whom they are compared. (Hall, 1986, 223)

Beba es uno de los primeros acercamientos reales del narrador con una mujer. Logra besarla. Pero como todos los encuentros del principio de la novela, este



también es un espejismo que durará poco. Las mujeres poseídas por la carne son menos que las poseídas por el recuerdo y sin embargo, son éstas últimas las que aparecen más idealizadas como la mujer del hotel Pasaje, a quien logra ver por azares del destino pues el Hércules habanero, Eloy Santos, lo envía a tomar baños de sol para que el protagonista se recupere de una enfermedad que lo aqueja:

Pero después de estar horas staccato [...] me di vuelta y me acerqué aburrido al borde de la azotea en busca de distracción visual en medio del monótono resplandor vibrátil. El sol ardía sobre mi espalda mientras miraba para el hotel Pasaje y sus habitaciones con las ventanas abiertas a los balcones colgando sobre la arcada. Cuando acostumbré mi vista a la luz de magnesio magnificado vi que los cuartos del frente estaban todos vacíos [...] (Cabrera, 2005, 83)

Es sintomático que, después de un encuentro tan azorado con La Habana, el narrador tenga que verla desde arriba, desde un ambiente más reposado y seguro: la azotea del solar. Como si después de tanta emoción tuviera que verla tranquilamente para hacer un nuevo descubrimiento, su primera experiencia como voyerista que, más tarde, repetirá. Se observan componentes típicos del neobarroco: la ciudad aprehendida por medio de un nombre, el hotel Pasaje; la grandilocuencia vista a través del manejo lumínico y el juego fonético en el mismo. Todo ello es una preparación para una escena importante, una constante en la novela: la de las mujeres no poseídas por el cuerpo, pero sí por la mirada y el recuerdo.

Gastón Bachelard escribe que se puede oponer la irracionalidad del sótano con la del desván, en este caso azotea, pues éste siempre dirá su razón de ser. (Bachelard, 2000, 48) En la parte alta no hay miedos, sólo la espera bajo un sol cegador. El neobarroco es el arte de los rompimientos. Se comienza con una estaticidad casi intolerable aunque paradójicamente el único síntoma de movimiento es el *monótono resplandor vibrátil*. En este párrafo hay una multiplicidad de elementos sensoriales: la vista del resplandor aunado con una

sinestesia, la sensación de ardor provocada por el sol y a la vez la imaginación del cuerpo maltrecho en reposo.

Todo ello apunta al suspenso ya expuesto por Maravall. Es la retracción del mar antes de la ola: ese es un recurso del barroco. Esa tranquilidad es un medio para atraer la atención del lector, tal calma es sospechosa, pues no conforme con la calma por sí sola, la baña de una luz de magnesio, ese metal multifacético utilizado en metalurgia y medicina caracterizado por ser brillante y al que Cabrera Infante le añade un adjetivo que lo hace superlativo, como buen barroco: magnificencia que, además de su sentido semántico, posee una refuerza desde la fonética al formar una aliteración. Magnesio magnificado de un Cabrera Infante aliterante.

El reflector no sirve únicamente para resaltar los mejores atributos de las actrices a los que están dirigidos, sino también puede cohibirlas, minimizarlas, aplacar furias. Como cuando, después de no regresar a casa por estar con Dulce Espina, el narrador se encuentra con su madre quien está inmersa en una vorágine de enojo y preocupación y comienza a reclamarle, pero su reclamo tiene un fin:

No sé si fue la demasiada luz o los muchos viandantes indiscretos o que mi madre había consumido toda su energía para la invectiva, pero se calló de pronto, que se detuvo como si hubiera tenido cuerda hasta entonces y arrancó a caminar [...] (Cabrera, 2005, 314-315)

Pero a la luz y ante la mirada de los curiosos se calma al grado que no sabe qué fue lo que la calmó, si esa luz o la mirada. Ante la luz, todo puede ser visto, no hay secretos y, por lo tanto, las personas están más expuestas a ser juzgadas. La oscuridad es más amable porque para juzgar es necesario ver. En este caso fue una luz beneficiosa porque se libró de los regaños de su madre, pero visto bajo otras circunstancias, la luz escasa tiene más fortuna que la luz diurna.

Ahora toca el turno a la luz lunar, a la luz de Dulce Espina a quien le pertenece por excelencia. Con ella comienza su noche habanera. Las acciones

más importantes para motivos de mi investigación, se llevan a cabo en la posada, donde Dulce se viste de luz lunar.

Dulce salió disparada de la cama y se fue hacia la ventana. La abrió y por ella entró la luna, todavía llena, *like the moon that cursed Larry Talbot*. Vi a Dulce iluminada, lechosa, sus senos en ese momento enormes ubres comparados con su cuerpo menudo, con sus caderas breves y sus piernas delgadas. [...] Estuvo ella allá, entre la luz de la luna y el olor de la madre selva en el patio, su madre selva, un rato, minutos que entonces me parecieron siglos. (Cabrera, 2005, 337)

Esta escena sucede después de lograr tener relaciones sexuales con la ex *ballerina virgen* (ahora el ex se puede aplicar a ambos sustantivos) ella sale de la cama sin más explicaciones y se dirige directo a la ventana del cuarto de hotel donde se hallan. Ella se convertirá en un *esfínter sin secreto*, (Cabrera, 2005, 339) haciendo alusión al cuento de Oscar Wilde “La esfinge sin secreto”. Continuamente el narrador se mofa de Dulce por su cuerpo, su personalidad, su gusto por la literatura sobre la cual no parece pensar mucho en realidad. En este caso compara la luz de la luna que baña a Dulce con la que maldijo a Larry Talbot, el protagonista de la película *The wolf man*.

Dulce aparece iluminada por esa luz lechosa, la luz ya vista en la ciudad y que está en cercanía semántica de los animales con los que relaciona a Dulce: ovejas y lobos. Así, establece una antítesis descriptiva con la cual refleja también la personalidad de la propia Dulce. El narrador afirma que sus senos son enormes ubres, podríamos decir que la lechosidad viene de sus senos-ubres, que es leche Dulce.

Ella es la mujer a la que más animaliza Cabrera Infante. Ese infantilismo exasperante provoca que se burle de ella. Incluso escribe que “Así era de leal amistosa Dulce, el mejor amigo del hombre después del Ready.” (Cabrera, 2005, 345) Lo destacable del asunto es que resulta casi siempre comparada con animales de granja, los cuales son conocidos por su falta de inteligencia y de los

que se obtiene provecho. Cuando se refiere a su cuerpo la compara con lobos, pues es velluda y sus vellos pican, igual que lo harían las espinas de su apellido.

Ella está entre la luz de la luna y la madre selva del patio, su madre selva. A través de la anterior referencia a la película y la supuesta maternidad ejercida por la selva con el sentido de su gusto por novelas como *La vorágine* de José Eustasio Rivera se perfila su animalización. La aleja del contexto amoroso, del cuarto de posada y la sitúa en un lugar salvaje donde ella parece estar más a su gusto. Sólo regresa para decirle algo que de tan grotesco resulta inverosímil.

Dulce explica al narrador porqué no ha sangrado después del encuentro amoroso, situación que se supone debía ocurrir, pues ella afirma ser virgen. Así, ella culpa al *balé* de la *distensión de sus membranas* incluso en este momento no deja de burlarse de ella y escribe: "...Dulce era una practicante de ballet y de la literatura y extendía tanto su vocabulario como las piernas". (Cabrerá, 2005, 338) Según Dulce, cuando se percató lo que hacía el ballet, era demasiado tarde, su himen había sufrido los estragos de su gusto por el arte.

Para colmo ella se me había quedado mirando muy de cerca, bizqueando sus ojos a la luz de la luna reflejada en el piso pulido, su cara de oveja convertida en un carnero degollado –sin sangre-, esperando que le hablara. (Cabrerá, 2005, 339)

Cabrerá Infante construye un polígono con luz y miradas que es característico de la grandilocuencia barroca: ella lo mira a él y a su vez ella refleja la luz de luna que también se refleja en el piso. A su vez el piso es el complemento de lo pedestre que es ella y por si hubiera alguna duda, en un par de líneas la caricaturiza pues la compara con una oveja convertida en un carnero degollado *sin sangre*.

Veía sus muslos lívidos a la luz de la luna cubiertos por pelos y su vientre plano y lechoso, que hacían agradable contraste con sus enormes senos blancos, también velludo, como el de un hombre. (Cabrerá, 2005, 342)

Lo que más admira el narrador es el cuerpo de Dulce. Pero ya habíamos dicho que los cuerpos son intercambiables. Él está enamorado del acto sexual por sí

mismo, no importa quién lo acompañe en la jornada. Por eso es capaz sentirse atraído por alguien como Dulce Espina, a quien le faltan todas las características de la mujer ideal, pues hasta se compara con un hombre. Dulce es un centauro ovejuno.

Si hacemos una recopilación de los animales con los cuales describe a Dulce tenemos que su cabeza es la de una oveja, sus senos son ubres y todo su cuerpo es velludo como un lobo y es fiel como un perro (si atendemos al lugar común de que el perro es el mejor amigo del hombre); en suma Dulce no es una mujer sino una caricatura.

Por otro lado, esa luz de luna que siempre acompaña a Dulce tiene un aspecto que se relaciona directamente con Dulce misma. La luz lunar es una luz reflejada del sol, por lo tanto, no tiene luz propia. No tiene la luz intelectual ni tampoco la física que tenía Julieta. Dulce es el lado oscuro de la luna. Incluso tiene fases, en las cuales es muy amistosa, otras en las que es una niña malcriada, o una mujer ofendida siempre por naderías.

Finalmente, llega la luz artificial, es la más profusa y la que más importancia tiene pues con ella llega el espectáculo verdadero. Regularmente, las mujeres no están conscientes de los reflectores bajo los que son observadas, pues es un ojo indiscreto que las observa y cualquier luz las deja a merced de ese ojo escrutador de belleza o de imperfecciones. Cuando vivía en el alto Vedado, el protagonista de la obra tuvo la oportunidad de observar a las mujeres en su estado natural, en la intimidad de sus casas con los mismos ojos que veía Degas a sus bailarinas pero con distintos fines. Entre ellas, estaba una muchacha llamada Helena, habitante del edificio Palace quien es protagonista de este *tableau*:

La observé durante noches enteras, iluminada como con luz de gas, sentada en su *fauteuil* favorecido o caminando arriba y abajo de la sala [...] y muchas veces me fui hasta la entrada del Palace cuando veía que su luz de gas se apagaba, pensando encontrarla al azar forzado. (Cabrera, 2005, 293)

La disposición del edificio representa un escenario en el que la luneta es el propio balcón del departamento del Vedado y desde ahí domina los distintos escenarios uno encima del otro. *Tableau vivant* como él mismo alguna vez lo nombró. Son escaparates en los que las mujeres pierden su intimidad sin saberlo siquiera porque alguien, espectador empedernido, tiene catalejos para crear un entretenimiento de lo privado.

Este tipo de luces son reflectores inadvertidos. En la cita anterior, la posición, la luz, todo parece obedecer a un guión cinematográfico —lo cual no es extraño dado la trayectoria del escritor— llevado a cabo frente a una cámara. La luz precaria intensifica la sensación de suavidad y de intimidad violada. Al mismo tiempo nos recuerda la constante de la novela: las mujeres son cuerpos que desfilan ante su mirada y en ningún otro lugar de la novela se observa este fenómeno de manera tan marcada.

Esto se hace más evidente en la manera en que una de ellas apaga las luces. La protagonista de esta escena es Helena, aquella quien tiene un cinturón de castidad inspirado en Goya y se hizo ciertos ajustes antes de irse a dormir una vez acabados: “Después de estas operaciones de ajuste apagó otra vez la luz y de nuevo se fue a la cama, supongo, a dormir de seguro.” (Cabrera, 2005, 297)

Lo más interesante de este capítulo es que vuelve a su estado de mirón primigenio, cuando no tiene la posibilidad de consumir el objeto de sus acechanzas. Esto prueba que el escritor invariablemente vuelve a sus orígenes, vuelve a La Habana de su adolescencia y a las costumbres de los días idos. Pero no se puede vivir en el pasado aunque se esfuerce, por lo tanto, esos días de “mirón miope” deben terminar abruptamente con la visión de Helena y su cinturón de castidad diseñado por Goya, lo cual le causa tal horror que decide dejar los anteojos, o binoculares, y quedarse únicamente con sus humildes gafas.

Por último, la mujer quien es la nota principal en la sinfonía de féminas que desfilan por la novela, a quien los reflectores llegan por fin para iluminarla en todo su esplendor, con todas sus virtudes y defectos, más las primeras que los segundos, llega Margarita del Campo o Violeta del Valle. La actriz venezolana de un solo seno, la primera mujer del protagonista, su amazona habanera.

Después de correr las cortinas [...] fui hasta la puerta del baño para verla no desvestirse sino reflejarse pálida en el espejo, la luz fría dando a su carne cálida una calidad distante al proceder ella a quitarse la pintura, antes escarlata, ahora morada, de los labios con papel higiénico. (Cabrera, 2005, 405)

Margarita está en un mundo apartado del protagonista, cuyo único habitante es ella misma. Cuando él ingresa al baño sin permiso propicia una intromisión a su espacio personal, espacio que todavía le está vedado. Es un hombre viendo a una ninfa en el bosque. Es una fantasía, un reflejo. El espejo es una imagen propia del barroco pues se pensaba que había mundo al revés. Hay un sentimiento de inestabilidad, de mutabilidad (Maravall, 2000, 316) tal y como ocurre con Margarita. Ella es un ser impredecible. Pero es el reflejo lo que ve de ella, no a ella misma. Esa será una constante durante su relación.

Hay una antítesis de temperaturas entre la frialdad de la luz del espejo y la calidez de la carne de Margarita. La luz interviene en el cambio de la situación pues le otorga a la mujer una calidad distante mientras se quita el lápiz labial. La acción tiene un toque de sensualidad pues ella se quita el maquillaje para volver a lo natural y eso realza su propia belleza. Si volvemos a la frialdad de la luz y el cambio inusitado de color de labios, esto obedece también a la luz fría pues el color era uno cálido, un rojo y “ahora” se vuelve morado, el cual es un color frío.

Margarita parece escapársele de las manos, durante algún tiempo ni siquiera conoce su nombre y sólo sabe que se llama Violeta del Valle. El narrador descubre el nombre de su amada únicamente cuando ella se lo revela. Esto la pone en una situación de poder pues ella otorga ese conocimiento y él la sigue a donde quiera que vaya sin importar lo que haga. La escena siguiente es una prefiguración de lo que ocurrirá en su relación:

Me hice a un lado cuando ella salió del baño y la seguí –y la perdí: al apagar la luz quedamos expuestos (mejor sería decir, sin revelar: devueltos a la calidad de negativos que tenemos antes de nacer) a la oscuridad total del cuarto, que era tan enemiga como el frío del club. (Cabrera, 2005, 405)

Él le cede el paso y va tras Margarita, con lo cual se entiende que el lugar principal en la relación lo tiene ella, como ocurre con Dulce Espina, ella es la dueña del *jardín de las delicias*. La vista es un sentido fundamental en la obra de Cabrera Infante, es la forma primera de posesión erótica, pues por medio de la vista las mujeres entran a la memoria. Es la manera que aprendió de niño y a lo largo de la novela jamás deja de practicar. Cuando se sumergen en la oscuridad él pierde el cuerpo que desea poseer para la memoria, aunque no lo haga para el tacto. Compara la oscuridad con el frío del club y los pone en el mismo valor: ambos son enemigos, una de la vista y otro del tacto, pues lo más importante para llegar a sus fines es que el cuerpo se mantenga en la comodidad del calor.

Ahora bien, es interesante destacar el manejo de cámara fotográfica que realiza Cabrera Infante para tratar la escena. Toma la vista como una equivalencia de conocimiento, un negativo es algo que no se puede ver y no tiene todas las cualidades que le otorgaría la luz y el color. Es una especie de vuelta a la inocencia. Cuando Adán y Eva tienen el conocimiento de su condición, tapan sus genitales con hojas de parra porque sienten vergüenza. Antes de ese estado, eran negativos en la mente, pues carecían del conocimiento de sus cuerpos. En resumen, el erotismo comienza por la vista y del conocimiento de lo vedado.

Asimismo, se puede reconocer una gradación en la luz entre Julieta, Dulce y Margarita. Con Julieta la luz es dorada, en todo su esplendor, por lo que puede verla totalmente. Con Dulce la oscuridad no es tan espesa, la ve a la luz de la luna. Y por último Margarita es la oscuridad total, pero con ella encontrará un placer mayor.

Se bajó por su lado de la cama en la oscuridad que había aumentado con la noche afuera, y en esa tiniebla su figura invisible se movió descalza para recoger su ropa y entrar al baño a arreglarse per speculum in enigmata, donde cerró la puerta, ruido de cerradura, antes de encender la luz. (Cabrera, 2005, 411)



Cuando ella deja el lecho, se recupera a sí misma del tiempo suspendido que comparte con el narrador y se recobra, toma su ropa y se dirige al baño. Ella no sólo se encierra en el baño sino también en sí misma, la oscuridad acentúa este aspecto. Margarita únicamente le da su visión al reflejo del espejo y enciende las luces que permiten que se realice lo anterior, cuando está completamente sola y bajo llave.

Margarita contiene en sí la dualidad que es una característica del barroco. Su cuerpo es dual, por un lado es hermosa y por el otro está quemada. El propio nombre es como verla en el espejo: la cara que muestra al mundo es la de Violeta del Valle y la que decide mostrar al protagonista es Margarita del Campo. Por otro lado, su forma de ganarse la vida es la actuación, con lo cual se entiende que tiene dos verdades, la real y la ficción. Su personalidad también es contradictoria pues, por un lado, posee un carácter fiero, es una pantera silenciosa que araña y deja mordiscos de amor y por el otro es capaz de escribir notas como “El tiempo y la distancia me han hecho comprender que te he perdido”, lo cual marca un grado de cursilería que se vio en pocas mujeres. En pocas palabras, Margarita es una contradicción en sí misma, es Margarita a través del espejo.

Estábamos bajo la luz de la entrada del edificio y entonces no se veía mucha gente bajo la luz besándose en la calle en La Habana, donde era un delito contra la moral, violación del orden público y atentado contra las buenas costumbres. Otra cosa sería apenas tres años más tarde: muchas cosas cambiarían para entonces pero no las iba a cambiar Margarita ahora con un solo beso: ahí estaba la luz, ahí estaba la moral al uso. Pero para Margarita un beso era una despedida apropiada. (Cabrera, 2005, 421)

La luz tiene una función de reflector pues los ilumina únicamente a ellos y el resto del ambiente está a oscuras. La escena tiene un paralelismo con la ocurrida en el cine bajo las luces del tablero genérico del baño. En ambos casos es inapropiada la leve actividad erótica. Sin embargo, eso no los detiene para convertirse a sí mismos en un espectáculo. A pesar de que intenta no tratar temas políticos algunas veces, como en este caso, se trasluce la actitud batistiana del momento y

da un salto temporal hacia el futuro y regresa al presente narrativo. Es un breve desvío en la atención que vuelve inmediatamente sobre Margarita, es a ella a quien le parece apropiado el beso. Eso nos recuerda lo ocurrido con la criadita del cine con quien se besa bajo el letrero de “Sanitarios” convirtiéndose en un espectáculo. Una constante en la novela es lo que se hace con conciencia y lo que carece de ella. Aquél acto resulta vergonzoso porque fue fortuito, sin el intelecto que lo hermoseara. Éste, por otro lado, se observa la conciencia del acto porque a Margarita un beso le parece una *despedida apropiada*. Es decir, ya está pensado y medido dentro de su código de valores.

En contadas ocasiones los reflectores se dirigen al narrador. Prefiere asumir el papel de observador pero algunas veces las situaciones lo orillan a cambiar los roles y observarse a sí mismo para hacer un retrato del recuerdo que sólo puede realizarse ante un espejo, lugar de refugio y reflexión (en ambas connotaciones) sobre los placeres pasados.

Casi en puntillas me metí en el baño, cerré la puerta con llave y encendí la luz para abirme la camisa. Allí sobre el pecho, a un costado de los hombros y casi en el cuello estaban las improntas del delirio. [...] apagué la luz a tientas y salí del baño, no sin antes abrir la puerta. [...] (Cabrera, 2005, 439)

Esta escena es un paralelo de los hábitos de Margarita, la diferencia radica en que en lugar de ser el narrador quien espera a Margarita, es su mujer quien lo espera a él. Su mujer igualmente ajena a los secretos que encierra el cuarto de baño que se convierte en un espacio aislado, no únicamente para las necesidades del cuerpo, sino también para las del alma. Llegó ahí para tener el placer de la observación de las marcas de amor hechas por Margarita y su visión lo transporta de nuevo al momento. La luz en esta ocasión es un medio para observar el recuerdo.

Después de haber tenido el maratónico encuentro en la posada, cuando Margarita monta su espectáculo lumínico con el motivo de la gran revelación del cráter de su seno, la luz natural interviene en la escena: “El sol fuerte de la tarde

había logrado colarse por alguna rendija o hacer de puertas y ventanas un velo tenue porque había claridad en el cuarto [...]” (Cabrera, 2005, 464) El sol vespertino, que en otras ocasiones ha sido avasallante, ahora es un velo tenue colado por las ventanas como un paralelo sutil del chorro de luz que ha salido del baño en pos de la figura de Margarita. Este sol es la continuación del placer que han sentido los amantes después de entregarse. Es parecido al verso del poema *La noche oscura* de San Juan de la Cruz donde, después de haberse unido el alma con el amado, el solaz se convierte únicamente en yacer junto a él. La naturaleza plácida interviene en el momento, la luz habanera o el aire de la almena. La atención se desvía de los protagonistas de la escena para posarse en el espacio en el que se encuentran. Es un descanso en toda la extensión de la palabra.

El aire de la almena,  
cuando yo sus cabellos esparcía  
con su mano serena  
en mi cuello hería,  
y todos los sentidos suspendía.

(De la Cruz, v.31 -35)

“Dejando mi cuidado / entre azucenas olvidado.” (De la Cruz, v. 39) Y también sus cuidados se quedan en el velo de sol. Es un breve desvío de la cámara para lo que está por venir. Es un valle en la tensión después de estar lleno de crestas en la visión, en la iluminación. Ese descanso también es indicado por el abandono del lecho del protagonista quien va a recibir sus cubalibres después de haber tenido cinco coitos y deja la puerta abierta del cuarto:

Por inadvertencia, descuido o fatiga (o tal vez por las tres cosas juntas) la puerta no cerró bien y se abrió cuando ya regresaba a la cama y entró en el cuarto un chorro de luz, orientada la habitación hacia el oeste como fue construida. La cama reflejó la luz y vi a Margarita toda desnuda, [...] Fue entonces que noté que ella no hacía nada para ocultar su seno (ya el otro, que había visto iluminado y dramático, se ladeaba un poco pero todavía

conservaba su forma espléndida) y lo pude ver decididamente. (Cabrera, 2005, 464)

La luz orientada hacia el oeste implica una iluminación crepuscular en este momento, pero el chorro de luz se sobreentiende como artificial. Es decir, el foco se vuelve sol y el exterior interactúa con el interior con lo cual repite el patrón que hemos visto con gran constancia en la novela, lo artificial tiene una posición preponderante frente a lo natural. La luz parecida al agua pues puede envolver todo el cuerpo: ambos tienen connotaciones de pureza y revelación. Margarita se deja ver, ya no es esa ninfa de los bosques a la que está prohibido observar, sino una mujer que comparte su cuerpo con su amigo íntimo. Es un instante epifánico, el momento de la mirada unida con el objeto del deseo.

Sonámbula caminó hasta el baño, prendiendo la lámpara con la puerta abierta, dejando que la implacable luz bañara su cuerpo como una ducha seca, revelando su anatomía que me sabía ahora de memoria de los sentidos, como un vesálico, conocedor de las partes no pudendas pero sí prohibidas. (Cabrera, 2005, 467)

Ella camina sonámbula, lo cual significa que se encuentra en un estado onírico, en el limero entre el sueño y la vigilia que refiere a *la petite morte* que acaba de tener siete veces, número cabalístico. El baño ya no es el sitio de los secretos, la puerta permanece abierta para la vista y la luz líquida baña su cuerpo igual que lo hizo la bañista de Jantzen. Recibe bautizo de luz, elemento iniciático paralelo al que ha recibido el protagonista en ocasiones anteriores. Pero esta iniciación no es en solitario, ella es una sacerdotisa que lo inicia a él en los placeres del sexo entrevisto. Por eso él es un vesálico que conoce las partes de la sacerdotisa, vuelta templo, cuyas partes eran prohibidas. Margarita lo inicia en el conocimiento lumínico, en el cine hecho para el goce erótico.

Finalmente conseguí vestirme cuando ella ya salía del baño, desnuda, dejando la puerta abierta, su cuerpo de carnes coritas [...] visibles a contraluz, ahora sin temor a que yo la viese desnuda, que la conociese tan

íntimamente como podía conocer un hombre a una mujer. (Cabrera, 2005, 468)

La fusión erótica está completa. Ella se deja ver bajo los reflectores de la posada y le regala a él la visión de sus carnes coritas, una aliteración que hace referencia al cuerpo y al color de su piel, una descripción breve y precisa. Margarita le otorga toda la intimidad que puede ofrecerle una mujer a un hombre, le entrega no solamente el tacto de su cuerpo, sino la visión que debe de pasar por el tamiz de la mente. Ahora, es interesante el concepto de intimidad que tiene el narrador, no es la entrega del cuerpo mismo lo que la hace, sino dejarse ver, en un amplio sentido de la palabra. La entrega de la visión de la desnudez implica también la entrega del alma, de ahí viene la intimidad.

El final de la escena está descrito como final de obra teatral o de película. La luz marca los inicios pero también los finales. Pues ella es un aviso para el espectador, quien debe poner atención a lo que ilumina y, en el barroco, también a lo que oculta. En este caso, después del coito maratónico, viene la última mirada para el registro amoroso de la memoria.

Antes de irnos, de apagar la luz, de recorrer con la vista toda el área de amor para ver si habíamos olvidado algo (el ectoplasma del sexo: esperma y esmegma), volví a mirar el reloj y vi que eran las nueve de la noche – habíamos estado en la posada casi siete horas. (Cabrera, 2005, 468)

Es interesante que la primera acción no sea apagar la luz, sino recuperar el sentido del tiempo de ese estado suspendido que es estar en la posada con Margarita. Es una manera de volver a la realidad. Ello demuestra que lo primero es recuperarse a sí mismo y su lugar en el mundo. Después, observa el lugar para *ver si no han dejado algo*, pero lo único que pudiera dejar es el ectoplasma del sexo, la manifestación de lo que ha ocurrido ahí, como si fuera posible inmortalizarlo con otra forma que no fuese la palabra.

La luz también funciona como reflector para él mismo, aunque ocurre en contadas ocasiones. Para el narrador, verse a sí mismo no es tan importante

como verse a través de los demás; finalmente, siempre escribe sobre y desde sí mismo, que es lo que cualquier escritor conoce, pues no hay otro punto de partida.

El narrador va a casa de Margarita y se encuentra con su hermana Tatiana, quien es Sebastiana, en realidad no conoce su nombre como tampoco conoce el de Margarita. Está totalmente ebrio y la hermana lo invita a pasar y lo consuela. Sin embargo, del consuelo pasa al coito. Él la considera otra versión de Margarita.

...y me miré la mano en un movimiento reflejo: a la luz del farol inequívoco pude ver, pálida, la cicatriz entre mi piel y pensé que yo había sido acuchillado retroactivo en aras de su hermana: fue la propia Margarita, bella y alevosa, armada amada, mi amazona, quien me clavó el puñal. (Cabrera, 2005, 489)

Él también está fragmentado como las mujeres que ha presentado. Esa fragmentación es reflejo de la propia, pues jamás se llegará a conocer totalmente, sólo conocerá partes de él. La parte que ahora conoce es la que dejó marcada Margarita. Él se ve bajo la luz del *farol inequívoco* que ahora está más allá de la realidad, es un punto de encuentro que alumbra la señal del pasado y el presente, las líneas del tiempo que se borran pero dejan señales físicas para pagar la ofensa presente. La hermana se vuelve un templo, un signo religioso al que se le debe pagar tributo, una prefiguración del epílogo. Fue Margarita-Miguel el ángel vengador postrero, con todas sus aliteraciones y los besos fonéticos no dados, el final de la novela. Ella, la mujer poderosa, armada amazona que trasciende el tiempo que supo antes que él mismo que se acostaría con su hermana, lo rasguñó como marca indeleble, uña símil del cuchillo que atravesó a su cuñado años antes.

## 1.2 LUZ COMO CÁMARA CINEMATOGRAFICA

La luz literaria de Cabrera Infante funciona como cámara de cine, capta el movimiento de las mujeres, algún fragmento de su cuerpo, su rostro, el espacio en el que se encuentran, lo fija por medio de las palabras, pero su percepción jamás será exacta pues esa cámara es la memoria y nadie confía en la exactitud del pensamiento, pues siempre se le agregan o quitan recuerdos a ese trozo de

tiempo. La mayor exponente de la luz como cámara cinematográfica es, sin duda, Margarita del Campo.

La capté porque no soy una cámara sino una cámara de cine: de haber sido una cámara la habría capturado, fijado para siempre. Ahora la había captado, la tenía móvil pero en foco entre columna y columna de la arcada: se veía, vista de noche, con el alumbrado frente al Centro Asturiano iluminada parcialmente, mostrada de noche por primera vez, más bella que nunca, ahora visible, ahora no visible, de nuevo visible. (Cabrera, 2005, 383)

Cuando pone el relieve las diferencias entre la cámara fotográfica y la cinematográfica intenta expresar la diferencia del tiempo en la memoria. Una fotografía es el momento congelado “capturado” para siempre en ese punto fijo del tiempo. Una cámara cinematográfica capta el movimiento pero a la vez no capta nada porque todo en esa progresión cambia. En resumen, el cine es la imposibilidad de asir un recuerdo aunque se quiera inmortalizarlo.

Margarita del Campo se vuelve objeto de su mirada y la capta a través de las columnas del centro asturiano como si su mirada fuera un obturador y aquéllas lo ayudan a mantenerse en foco. Al cosificarse, el narrador aumenta la sensación de movilidad de la mujer y, al mismo tiempo, incrementa su importancia narrativa. Por otro lado, equipara la naturaleza narrativa del cine con la literatura pues toma elementos de aquél para enriquecerla. Observada desde la noche, parece descubierta de nuevo, con una nueva luz que le presta la electricidad y la magia de la descripción cinematográfica. Margarita es una actriz dentro y fuera del escenario.

Nelson Ardis explica el efecto de cámara cinematográfica de la siguiente forma: “Given that cinematic techniques are completely integrated into the narrator’s *modus operandi*, the inner dialogue can easily be viewed as the coordinated efforts of the camera eye and the camera operator who guides the lens and shifts from present to past and from points in the past to future” (Ardis, 1983, 94)

La importancia que le otorga el escritor Guillermo Cabrera Infante es evidente cuando expresa su opinión en la entrevista realizada por Carlos Alfieri con relación con el cine “En definitiva, la influencia del cine en la literatura también ha sido muy grande, y tenía que ser así, porque el cine es el gran narrador.” (Alfieri, 1997, 94) por eso no es de extrañar que tome el cine como recurso para su narración. Asimismo esto sirve para reforzar la idea de movimiento, un uso para el transcurso y a la vez enmarca la fugacidad del tiempo “La figura del movimiento nos refuerza la conciencia de que contemplamos algo que pasa, nos sugiere el antes y el después” (Orozco, 1970, 58)

Como ha ocurrido otras veces, la luz de la ciudad es una prefiguración de la relación que tendrá el protagonista con la mujer que ilumina. Con Julieta las luces eran doradas, con Dulce las luces eran lechosas y con Margarita la iluminación es parcial, como ella misma. Es vista de noche, en la iluminada oscuridad promisoría y vista cuadro por cuadro, con la misma intermitencia del cine, como aquella muchacha le ofreció su perfil intermitente. Una mujer sin nombre. Pero Margarita no sólo tenía un nombre, sino dos y es la flor más importante del jardín.

## 2. LUZ DESCRIPTIVA

La forma más común de la utilización de la luz es como descripción espacial para fijar el escenario en el que se encuentra el personaje. Sin embargo, también está la descripción física en la cual la luz es utilizada con mucha frecuencia por Cabrera Infante para que el lector pueda imaginarse a esas mujeres que él produce con la distancia de la memoria y el artificio de la creación. Ya vimos el paisaje que domina la escena de la mujer del hotel Pasaje. Ahora veremos a la mujer misma, la rubia platinada que se tuesta bajo el sol de la Habana.

De pronto, en la esquina del edificio, lejana y sin embargo bien visible, había, como en los otros cuartos, una cama central pero ésta era un lecho: sobre las sábanas estaba acostada una mujer –completamente desnuda. Yacía bocabajo, con uno de los brazos bajo su cabeza rubia, el otro extendido a lo largo de las piernas abiertas formando casi una Y. Su cuerpo era pequeño y prieto y perfecto. No supe si se hacía más oscuro por el



contraste con las sábanas o por su cabeza incongruentemente blanca, pero ella se veía casi de color yodado. (Cabrera, 2005, 83)

Es un párrafo lleno de contraposiciones que hacen gala del lenguaje barroco. Primero comienza con la ubicación de la mujer en el edificio con dos complementos circunstanciales que contrastan entre sí y a la vez actúan de preliminares para la visión (no se le puede llamar de otra forma) que ocurre a continuación. Sobre las sábanas está acostada una mujer, esa mujer está hecha pintura desde el tratamiento, el lecho con las sábanas que se infieren claras y su cuerpo moreno sobre ellas. La posición es totalmente novedosa, así se unen tradición y modernidad.

Goya habría pintado la escena, Giogione o Caravaggio llamándola *La maja desnuda* o quizá *Ariadna* o cualquier otro nombre. Desde aquí se observa uno de los grandes elementos del neobarroco: la parodia de la cual Cabrera Infante se enorgullece al afirmar “parodio pero no odio”. Goya y su influencia insinuada aparecerán más adelante con Julieta, plenamente afirmada y verbalizada. Ello apunta a que la literatura de Cabrera Infante tiene importantes elementos sensoriales, especialmente la vista, que juega un papel preponderante y si hay una constante visible es que, antes de ser escritor y crítico de cine, él fue siempre espectador.

La riqueza de la imagen viene acompañada de la suntuosidad lingüística escenificada por la aliteración. Una de ellas es aquella hecha con sonidos oclusivos y compuestos “pequeño y prieto y perfecto” lo cual aumentan la sensación de una la imagen de un cuerpo compacto, perfecto y brillante; la otra es la formada por la letra “y” que en pocas palabras describe a la mujer. Es una “y” su cuerpo, su verbo (yacer) y su color (yodado). Del mismo modo, no es casualidad que haya elegido justamente esta letra que, por su forma, tiene por sí sola connotaciones eróticas por su semejanza con los genitales femeninos.

Remata con un contraste de color entre el cuerpo de la mujer y lo que la rodea, tal y como haría cualquier pintor del Barroco. Muchas veces donde se posa la mayor cantidad de luz no es otra cosa sino un pretexto para que la vista se dirija

a la oscuridad y, en este caso, es en la oscuridad donde encontramos el placer de la vista.

Inmediatamente después hay una antítesis, pues el cuerpo era oscuro y, sin embargo, puede brillar: “Todo su cuerpo brillaba como si estuviera untado de vaselina o mejor de mantequilla y las carnes se veían todas prietas y apretadas.” (Cabrera, 2005, 84) Una vez más puede observarse que la luz se usa como instrumento erótico para realzar al objeto aprehendido por la vista. Están presentes tres elementos barrocos en este par de líneas: antítesis, aliteración y uso de la luz.

Hay una particularidad en este desfile de mujeres presentado por el escritor que puede tomarse desde dos ángulos. El primero es que ciertas mujeres son prefiguraciones de otras o lo contrario, que unas mujeres son parodia de las anteriores, las de Guillermo Cabrera Infante son mujeres que posan, que fingen que están ahí para ser admiradas como algo no humano, por lo tanto es imposible tener una relación verdadera con alguna de ellas. Pero no puede ocurrir otra cosa cuando se enamora de personajes.

La utilización de la luz para describir las bellezas de las mujeres es un recurso ampliamente utilizado por muchos escritores; Cabrera Infante no es la excepción. Las aliteraciones son frecuentes cuando de descripciones de mujeres se trata. Un claro ejemplo es utilizado para describir a la hermana de la lectora de Baudelaire llamada Virginia: “Me dijo su nombre que era diferente al suyo, así más simple, y así supe que era hermana de la belleza retraída, renuente y radiante.” (Cabrera, 2005, 192) Así, es entendible que lo utilice una y otra vez a lo largo del libro porque si bien el goce se encuentra en la oscuridad, se necesita luz para ver la promesa de placer.

Otra de estas bellezas furtivas es la anteriormente mencionada Helena, habitante del Palace junto con sus padres, hija única y, por lo tanto, propietaria del balcón donde llegaba mejor el fresco. De ella escribe que era “una belleza deslumbrante” y que llevaba el cabello “radiantemente suelto” (Cabrera, 2005, 294), ambos lugares comunes para describir la belleza femenina. En el libro *Cuerpos divinos* recuerda que algún crítico mencionó que se parecía en sus

descripciones a las de Corín Tellado "...y tengo que reconocerlo. Debo a esta maestra mi poca o mucha habilidad para describir mujeres: no sé otra manera de perpetuar las ninfas que usar un lenguaje que ya Homero encontraba gastado." (Cabrera, 2010, 413)

Su característica distintiva era el cabello, símbolo de la sensualidad desde tiempos inmemoriales cuya sedosidad fue velada a los ojos de los hombres en la imagen de las vírgenes por ser sus ondas demasiado sensuales. Helena es reconocida por sus cabellos "...su cabellera [...] brilló a la luz de la sala y el reconocimiento fue instantáneo: había dado con la casa de Helena: allí fue Troya" (Cabrera, 2005, 294)

Otra mujer profusamente descrita es Julia Estévez o Julieta, como él siempre la llamará. Julieta es el deseo hecho mujer. Como siempre, hace alusiones a la literatura, aunque dice que la literatura no es asunto de la novela, aquélla siempre se desliza entre las páginas, implícita o explícitamente.

En este caso, la Julieta de Shakespeare entregó su virginidad a un solo hombre no es la misma que la Julieta de Cabrera Infante, muchacha de sexualidad exacerbada. Ella representa una muestra de las pocas en el libro que tiene un nombre, un cuerpo, un rostro y un interés que podría llamarse afectado la literatura. "[Julieta] se veía dorada como la manzana de oro: golden delicius." (Cabrera, 2005, 241) Y como buena manzana dorada también es motivo de discordia entre los hombres que la rodean, especialmente con Vicente, su marido.

Julieta se presenta como un ser dorado, una diosa entre las mujeres, pero no era una mujer, era una muchacha, la muchacha más linda del mundo. Sin embargo, ella era ya una mujer, según lo consideraría la sociedad, puesto que estaba casada y en un futuro, divorciada. Para el protagonista nada de eso contaba, pues le adhiere a Julieta el epíteto de "la muchacha más linda del mundo" que nunca habrá de abandonarla en lo que a él concierne.

Me abrió la puerta la propia Julieta, más linda que nunca, bronceada, oro bruñido su pelo y su cuerpo, con su sonrisa más abierta y luminosa que antes, usando un delantal, ceñido por debajo de sus senos que abultaban bajo la blusa. (Cabrera, 2005, 261)

Cuando Julieta abre la puerta nos remite a la escena del bayú. Es la misma puerta abierta a una experiencia sexual, donde el protagonista perderá su verdadera virginidad y se enfrentará a la consumación del deseo que ha sentido por Julieta desde que la conoció. Pero el lugar ya no es lo importante, la focalización está en el personaje, en su cuerpo y en la descripción del mismo. La brillantez atribuida a la mujer no es un recurso nuevo, pues ha sido utilizado ampliamente en distintos textos a lo largo de la literatura.

Sin embargo el contexto es lo novedoso: Julieta no es dorada por sus virtudes morales, lo es por su cuerpo, por el deseo que exuda, simplemente por ser toda sexo. Además, hay un elemento más en la personalidad de Julieta que la convierte en personaje neobarroco: su gusto por la literatura, por la cultura. Ella no es simplemente un personaje primitivo cuya impulso sexual puede más que su psique, es por su psique que explota ese impulso. El artificio está por encima de la naturaleza.

La contraparte de Julieta Estévez es Dulce Espina, a quien después llamará Rosa Espino. Son personalidades totalmente diferentes, aunque ambas interesadas en la literatura, Rosa sólo lo estaba en la latinoamericana y descubría falsos plagios o paralelismos inusitados, mientras que la otra quería vivir experiencias estéticas hasta en los detalles más nimios de la vida. Julieta representa la apoteosis del artificio al querer escuchar *El mar* de Debussy durante el acto sexual, pero no como acompañamiento, sino como condición. Ambas son mujeres caprichosas mas sus caprichos tienen una naturaleza totalmente distinta.

Asimismo, Julieta tiene una sexualidad plena, sin ningún tipo de complejos. La otra, por el contrario, inventa que perdió la virginidad por un movimiento de ballet, además, llevarla a la posada fue una experiencia desagradable debido a su personalidad pueril y sus negativas súbitas. Julieta tenía en gran estima el buen gusto incluso en sus artes amatorias, pues siempre utilizaba un lenguaje escogido no importa en qué situación estuviese. Dulce no tenía ese tipo de inconvenientes, no le interesaba verse ridícula, lo único que le importaba era mantener el control de la situación.

Todo ello se resume en dos utilizaciones de la luz, tan disímiles como didácticas: Julieta siempre es comparada con el sol y Dulce con la luna. Julieta tiene luz propia, brilla donde quiera que vaya. La luz de Dulce invariablemente es reflejada. Incluso en el cuerpo son distintas. Julieta parece moldeada y Dulce tiene unos senos enormes y un vientre velludo como el de un hombre. Finalmente, la progresión de los cuerpos es peculiar: Julieta tiene senos pequeños y caderas grandes y Dulce tiene senos muy grandes y caderas pequeñas.

Hasta este punto de la novela, el narrador no se había interesado por describir los ojos de ninguna mujer utilizando algún adjetivo lumínico. Siempre se había centrado en otra parte de su anatomía. Con quien decide cambiar esto es con Margarita del Campo, con la cual modifica muchos de sus hábitos. Y es así como escribe: “Todos estábamos serios en ese momento: yo, ella y sus ojos que se veían luminosamente verdes.” (Cabrera, 2005, 433) Por un lado, utiliza un lugar común para describir los ojos de Margarita, pues personaliza sus ojos a través de una sinécdoque. Ello remite al escritor romántico Gustavo Adolfo Bécquer, cuya descripción de ojos verdes es recurrente en su obra.

La belleza siempre es realzada por el artificio. Cuando aprecia la belleza femenina algunas veces también critica su arreglo, es decir, la manera en la que ponen en práctica ese artificio. Las luces pueden realzar o arruinar la belleza de una mujer, pero siempre con la verdad que esto conlleva, pues en realidad las luces no mienten, sólo transforman lo que ya está como base.

En el taxi su belleza era acentuada, como en el cine las estrellas, por las luces y sombras de la calle San Lázaro, antes de ascender a la oscuridad de la Colina Universitaria [...] sus ojos se hicieron más intensamente verdes en el rincón oscuro del auto, [...] (Cabrera, 2005, 435 - 436)

Del mismo modo que la belleza de los crepúsculos decae ante la fastuosidad de las luces de la ciudad, así se realza la hermosura de Margarita con las mismas. Las estrellas son más bonitas por el simple hecho de estar en el cine y no en la vida real. La pantalla las coloca en ese pedestal inalcanzable del artificio y, por lo tanto, son lo más cercanas a la perfección.

“Dos desmadres tengo yo, la ciudad y la noche.” (p. 461) Y las mujeres que lo acompañan habría que añadir. Pero la ciudad es inmutable, las mujeres no. La ciudad es su más grande amor, las mujeres satélites ambulantes. Así, él acude a Margarita para hacer su conglomerado de mujeres, que hasta ella no habían sido más que muchachas, por eso escribe sobre ella:

Mucha Margarita. Mucha mujer. Muchas mujeres. Miro hacia atrás con ir a cuando yo era y ella se me convierte en una estatua de sol. El demasiado polvo formando otras parejas con la luz. Pero ella era única en la tarde, una sola sombra sonora en mi contar de los contares. (Cabrera, 2005, 461)

Para entender a Margarita hay que ir por los caminos sinuosos del barroco, la aliteración, las sinécdoques, la reverberación del lenguaje. Pero llega un punto en el que no habla de ella, sino de él. Era él en ese momento, va tras quien era él. Pero ya no puede pues el tiempo es irreversible. También va tras ella, pero se le convierte en estatua de sol, estatua de luz, inasible y cegadora. Podríamos buscar un equivalente a este tema en “Diario para un cuento” del escritor argentino Julio Cortázar:

... porque hoy, después de tantos años, no me queda ni Anabel ni la existencia de Anabel, ni mi existencia con relación a la suya, ni el puro objeto de Anabel, ni mi puro sujeto de entonces frente a Anabel en la pieza de la calle Reconquista, [...] (Cortázar, 1996, 491)

A ninguno de los dos les queda nada de aquella mujer en la que estaban interesados. Tampoco son aquéllos quienes estuvieron frente a ellas. No pueden recuperar ni al objeto ni al sujeto de la dialéctica del recuerdo. Este diálogo entre la palabra y el recuerdo donde éste siempre termina cediendo a la palabra apenas trozos de sí mismo, pero con garantía de irrevocabilidad. Margarita es una sombra sonora, una sinestesia, en su contar de los contares, una parodia del “Cantar de los cantares” bíblico.

La mujer que recordará con más fuerza, a la que más recurrirá en el fulgor de las reminiscencias es a ella, a Margarita. Es la mujer por la que se ha

emborrachado. *Su primera mujer*, dice él, pues las otras fueron muchachas. Después de estar lejos de ella por un tiempo, después de algunas copas también, comienza a recordarla: “Recordé la primera visión deslumbrante en el sótano teatral y la larga persecución por los años y por las calles de La Habana, y el encuentro, el desencuentro [...]” (Cabrera, 2005, 489)

La recuerda iluminada y parcial como una película. Ella es una visión deslumbrante. A diferencia de Julieta, que es radiante pero no deslumbra. Es un sol que puede ser visto a la cara, al contrario de Margarita, quien es otro tipo de sol, uno cegador por el cual se pueden perder las alas, Ícaro Infante, porque el recuerdo todavía le duele, todavía lo ata. La persecución incluye el tiempo y el espacio habanero, el encuentro y la pérdida. Su relación es el contraste barroco.

### 3. LUZ COMO PODER

Dentro de la obra, la luz o, su contraparte, la oscuridad pueden cumplir distintas funciones semánticas a las que no estamos acostumbrados en la vida real. Destacar u ocultar, hacer una cosa mediante la otra, son acciones que están permitidas para el autor en su estatus de creador de ese micro-universo cognitivo que es una obra literaria, cuyas intrincadas redes los críticos tratan de desenredar. La luz como forma de poder se manifiesta en la escena del bayú con la prostituta de burdel llamada Xiomara y, su antítesis, la prostituta negra itinerante. La primera tiene el control de la situación, pues ella decide cuando puede el protagonista ver su cuerpo y cuando no. La otra no, pues no se sabe quién apagó la luz.

Después de recorrer el breve corredor, que me parece más largo en la memoria, ella abrió una puerta a un cuarto oscuro, que al encender la luz ella se convirtió en una habitación con una cama vacía pero no muy bien tendida: alguien había estado acostado en ella y no se había molestado en tenderla correctamente: mi madre habría objetado a tal chapucería. (Cabrera, 2005, 230)

En cuanto a la función, este corredor es muy parecido a la que cumple la escalera. Un corredor es un lugar de acceso a otro sitio. Pero, a diferencia de la escalera, no

es a un plano superior, no hay un ascenso del individuo que lo recorre, sólo se está en un lugar diferente al anterior. Por otro lado, se hace evidente que la memoria puede hacer que las cosas y los lugares, las situaciones se distorsionen, pues le parece más largo de lo que realmente es. Pareciera que el autor sabe exactamente qué tan largo era el corredor que puede decir que tenía otra medida en su memoria.

La puerta del bayú tiene simetría con esta puerta: es otro descubrimiento. Ya no hay un ambiente festivo, sino algo diferente, más decepcionante, pobre, vacío, igual que la cama a medio tender, son los gajes de una cama pagada y compartida. Atrás quedó el *glamour* del espectáculo y ahora el protagonista está tras bambalinas, donde el fulgor de la victrola se ha perdido y sólo queda la realidad sin brillo. Lo más significativo es el reflexivo “se” que acompaña al verbo “convirtió” cuyo agente detonante es la luz que ella enciende. La prostituta de nombre Xiomara es ese cuarto vacío cuya cama no está tendida porque no es una cama en la que se *entregue el cuerpo* sino *la compra*.

Al protagonista lo delata su juventud cuando recuerda a su madre en una situación en la cual es innecesario mencionarla. En un par de líneas se vislumbra la influencia que ella tiene sobre él y la disciplina que ella intenta tener en casa. Lo gracioso es que su hijo está en un bayú y no en un campo militar. Es una muestra más del sentido lúdico del texto y, a la vez, muestra la pobreza de la experiencia que está a punto de tener, la cual no resultará enriquecedora bajo ninguna circunstancia.

De esta reflexión sobre las sábanas me sacó Xiomara, quien en cuanto entró al cuarto y como accionada por un resorte [...] se quitó el refajo y quedó completamente desnuda [...] pero su desnudez fue visible sólo por un segundo: al tiempo que se desnudaba apagó la luz. (Cabrera, 2005, 230 - 231)

Está claro que no hay ninguna actitud de seducción, es un contrato de compra-venta bajo palabra y pagado por adelantado. La seducción lleva tiempo y el tiempo es dinero. Ninguno de los dos puede ser desperdiciado. Ella se desviste porque se



supone que funciona así, se apresura porque alguien más ya la está esperando. Lo mecánico de la acción está en la comparación con el resorte. “Encendió la luz y abrió la puerta mientras yo me estaba vistiéndome todavía.” (Cabrera, 2005, 232) La prisa es inherente a una prostituta de burdel barato.

La luz es una forma de poder que la prostituta controla. Ella la enciende y la apaga. Eso tiene relación con el erotismo que significa ver desnudarse a una mujer, fundirse con esa visión. Pero el narrador nunca la poseerá porque no se tiene lo que se paga, sólo lo que se recibe con libre voluntad. Una vez que ella sale de su ambiente controlado, de su habitación ocurre un cambio: “Ahora, a la luz desnuda del pasillo, pude ver que ya no era tan joven, que distaba mucho de parecerse a la muchacha tumbada bocabajo, tostada, toda de yodo, del Pasaje, [...]” (Cabrera, 2005, 232) Así, cuando se termina la función, llega el momento es hora de ver a las personas bajo la luz real, igual que cuando sale del cine, ya no son lo que parecieron ser bajo la luz del espectáculo, que embellece e ilumina. Esa luz está “desnuda” porque no hay nada que la adorne ni tampoco adorna nada. Es la verdad cruda.

Como bien lo explicó Foucault en la *Historia de la sexualidad* “El poder nada “puede” sobre el sexo y los placeres, salvo decirles no; si algo produce, son ausencias o lagunas; elide elementos, introduce discontinuidades, separa lo que está unido, traza fronteras. Sus efectos adquieren la forma general del límite y la carencia.” (Foucault, 2005,101) Xiomara rehúsa al narrador la visión lo que no pagó y crea una carencia con el único poder que tiene: la negación.

Pero el narrador desiste en su intento de conocer el sexo, aunque sea de la forma más burda. Posteriormente, conoce a una prostituta negra, a la que por un momento creyó una muchacha normal. Sin embargo, a diferencia con Xiomara, ésta le agrada más. El ambiente en el que se lleva a cabo el acto es una posada que, a pesar de ser “pública”, está más limpia y la cama bien tendida. Es interesante que a diferencia de ésta, el narrador no se molestó en describir a Xiomara, no le interesa, ella se convierte en una cama vacía y mal tendida, es un objeto. Pero la descripción es una forma de reconocimiento, cuando de personas se trata:

[...] era evidente que su sonrisa encerraba o desvelaba un misterio y no eran sus dientes que mostraba y ocultaba, iluminando y oscureciendo alternativamente su cara bella. (Cabrera, 2005, 234)

Esta fragmentación la hemos visto ya en la pantalla del cine, con el perfil de la mujer que reveló una cara ñoña, según sus propias palabras. La intermitencia, el misterio, el suspenso, diría Maravall, todos ellos son característicos del Barroco. El misterio y no la cara de la prostituta es lo que llaman más la atención del narrador. El elemento barroco del contraste es evidente en las contraposiciones entre los verbos *encerrar* y *desvelar*, entre *luz* y *sombra*. Por otro lado, el poder que tiene la sonrisa no es despreciable, erige a la mujer a un plano superior, el misterio que encierra es el misterio del sexo.

[...] y esta vez sí pude ver cómo se desnudaba una mujer, [...] (no puedo recordar quién apagó la luz, o a lo mejor el hotelito era tan pobre que no tenía luz: pero no: esto es imposible: ella debió apagar la luz –¿o tal vez fui yo?, pero ciertamente no había luz) (Cabrera, 2005, 235)

El protagonista puede ver cómo se desnuda una mujer. El acto mismo es erótico y, aunque no está acordado en el precio, es una diferencia importante de la experiencia anterior. Las diferencias entre una escena y la otra son contraposiciones directas, incluso entre ambas prostitutas: Xiomara es vieja, ésta es joven, Xiomara tiene prisa, ésta no. Las diferencias entre ellas no se limitan únicamente al plano de conducta y personalidad. Son una antítesis física. Xiomara es rubia, aunque sea una rubia artificial y la otra es negra. Aquella está en un establecimiento, esta es “ruletera”, una nómada del sexo que va a donde paguen el cuarto de la posada, no tiene a otro parroquiano esperando afuera de la puerta. Así que el protagonista tiene la oportunidad de vivir la experiencia erótica de verla desnudarse. Ella marca el último de sus fracasos.

La luz como forma de poder se confirma con este pasaje. La distinción entre Xiomara y esta “Venus negra” como tiene a bien llamarla Cabrera Infante está en

que esta prostituta no piensa en controlar la situación. Sí, vende su cuerpo, pero diferencias en el desempeño profesional hay en todos los ámbitos.

Esa es la experiencia con prostitutas. Sin embargo, la luz en forma de poder no se limita a aquella ocasión. Se repite con Rosa Espino cuando por fin consigue llevarla a una posada. Con las prostitutas está claro lo tajante de la situación: una no se deja ver y apaga la luz porque el protagonista no ha pagado por ello y la otra permite ser vista porque no tiene una conciencia monetaria establecida como la otra. Rosa, por el contrario, alega ser “virgen” y estar por primera vez en un establecimiento de esa clase. Ella le “pide” apagar la luz:

Ahora, de noche, los profusos pasadizos parecían más estrechos y se veían más iluminados. [...] Abrí la puerta y encendí la luz. [...]

-Por favor, ¿no podrías apagar la luz?

-Por supuesto –le dije y apagué la luz. (Cabrera, 2005, 332 - 333)

Según Cabrera Infante, la arquitectura de las posadas suele tener, largos corredores como los del bayú, pues él supone que son más prácticos para los fines del amor. La estrechez que parece tener en este fragmento obedece a lo ya explicado de la memoria, pero también parecen una prefiguración del encuentro que tendrá con Dulce Espina. Todo el gozo de la experiencia que tuvo con Julieta tiene su contraparte con esta mujer que dice carecer de práctica con los hombres. La sensación de estrechez nos remite a sentirse atrapado y la iluminación no tiene la mejor connotación a lo largo de la novela pues es la oscuridad la que permite mayor placer.

El protagonista prende la luz porque se siente en control de la situación, pues ha logrado llevar a la dama a donde él deseaba después de algunas peripecias ocasionadas por ésta. Sin embargo, ella pide que la apague y él obedece. Ya no es un hecho llevado a cabo activamente, sino es la palabra la que tiene el poder y la consecuente acción. Ella, igual que la prostituta Xiomara, le niega el placer de verla desnudarse y con ello le envía el mensaje claro y previsible de que el poder sobre su cuerpo siempre lo tendrá ella y él no tendrá otra opción que obedecer sus designios de oveja.

... ella sabía que tenía la clave del sexo, o mejor, yo tenía la llave pero ella era la dueña de la puerta al jardín de las delicias y con sólo juntar las piernas podía controlar nuestra relación, llegando a acostarse conmigo pero literalmente cerrando su vagina con una contracción... (Cabrera, 2005, 342)

Dulce Espina tiene el control que le da el sexo. Se observa esta situación en el cuarto de la posada en la cual la decisión final es suya. Ella decide que la luz debe permanecer apagada y así sucede. La luz es una metáfora de su propio cuerpo: cierra las piernas, cierra los labios en una mueca grotesca que queda en una *boca sin bordes* (Cabrera, 2005, 342) y también cierra los ojos. Con ello, da una nueva visión al sexo: ella cierra ambas vías por donde puede penetrar su cuerpo y su mente. El hombre es quien penetra, pero es la mujer quien tiene el control de la penetración. Por lo tanto, Cabrera Infante le da a su personaje femenino mayor preeminencia que al masculino.

Cuando visita por primera vez un hotel con Margarita, ella también le pide que apague la luz pero hay una diferencia fundamental entre cada una de las peticiones dadas por las mujeres con las que pasa su tiempo en la posada. Xiomara apagó la luz por sí misma porque el ver su cuerpo no era parte de la transacción, Dulce se lo pidió de una manera infantil, del mismo modo que un niño habría pedido un pastel, lo pidió sin exigencia. Margarita es distinta: “-¿Quieres cerrar las cortinas? Detesto la luz.” (Cabrera, 2005, 404) Es prácticamente una orden, que evidentemente es obedecida por el narrador. Ella, como bien lo dice él, utiliza un verbo culto que en realidad no le pertenece porque no tiene la educación para hacerlo propio, pero lo dijo sin que sonara afectado, es la primera vez que le dan una razón para que no haya luz en la habitación. Aunque sea una razón arbitraria.

Y aun agregará: “—Perdona —dijo ella— que insista en que esté todo tan oscuro pero nunca he podido quedarme desnuda con luz.” (Cabrera, 2005, 406) Las mujeres ejercen un poder al negarse a ser observadas porque eso significa comenzar a entregarse. Todos los personajes femeninos parecen tenerlo muy claro. Margarita al negarse a ser observada, le entrega su cuerpo, pero no su

esencia: el disfrute, en este momento de la novela, se queda en un plano meramente corporal y no trasciende.

Margarita tiene tal control de sí misma que el narrador le cede el poder de la observación que suele llevar a cabo. Él es quien observa, pero jamás dentro de la novela, él es observado. Ella no lo pierde de vista, “No había dejado de mirarme a los ojos, la luz del baño entrando por la puerta abierta a caer directamente en la cama.” (Cabrera, 2005, 413) Ella lo observa como una criatura salvaje a su presa, ella está en la seguridad de la oscuridad y mantiene sus movimientos en secreto, mientras a él lo inunda la luz del baño. Hasta ahora el poder que habían ejercido las mujeres había sido únicamente sobre sus cuerpos y al narrador lo habían dejado de lado. Ahora se observa un poder ejercido activamente sobre el protagonista y él está en desventaja, desnudo mientras ella está vestida y, acostado, mientras ella está de pie.

El narrador busca una posesión meramente erótica, pero la utilización de la luz puede trascender ese plano para ir a uno superior, como lo muestra Ernesto Sábato en su novela *El túnel*. Los personajes principales son Juan Pablo Castel y María Iribarne. Es una narración retrospectiva donde desde la primera página sabemos que el protagonista mató a María Iribarne. La escena siguiente se lleva a cabo en La Recoleta.

Desesperado por el silencio y por la oscuridad que no me permitía adivinar sus pensamientos a través de sus ojos, encendí un fósforo. Ella dio vuelta rápidamente la cara, escondiéndola. Le tomé la cara con mi otra mano y la obligué a mirarme: estaba llorando silenciosamente. (Sábato, 2006, 103)

Juan Pablo Castel intenta apropiarse de los pensamientos de María por medio de la vista. Se siente desesperado de no saber si lo ama o no y la oscuridad es un impedimento para observarla. Son dos niveles de mutismo, la ceguera y el silencio que él trata de extinguir por medio de la llama de los fósforos. En este caso, la participación masculina es activa pero pierde efecto pues ella voltea la cara. Ella tiene poder sobre su cuerpo como las mujeres de Cabrera Infante y, como el protagonista de *La Habana*, Juan Pablo también fracasa en sus propósitos. El

narrador jamás tendrá la exclusividad sexual de alguna mujer, -con excepción de la suya- siempre se le irán de las manos, especialmente Margarita.

Hasta ahora las que están bajo el reflector han sido las mujeres o, en su defecto, el protagonista acompañado por una mujer. Sin embargo, con Margarita se han invertido los papeles. A ella no la posee con la mirada, como le ha ocurrido con otras mujeres, pero es la primera por la que siente unos celos enfermizos. En una ocasión la estuvo esperando al pie de su edificio en la calle Jovellar hasta que ella apareció cuando se bajó de un auto a las tres de la mañana. La calle estaba en completa oscuridad y en ella estaba el narrador.

[...] cuando en ese momento entró una máquina por la calle y siguió hasta la esquina de Jovellar, donde se detuvo, iluminando mi figura sombría alegremente. Pensé que alguien se había equivocado y tomado la calle ciega por una abierta, pero cuando los faros me dieron de lleno en la cara supe, sin música de cítara, que me concernía. (Cabrerá, 2005, 427)

El movimiento del coche contrasta con lo estático de la espera, la cual ha durado muchas horas. Una vez que se detiene realiza otro contraste, esta vez de luz y sombra. La luz de los faros del auto es la señal de que debe quedarse ahí. En general los autos son un buen recuerdo del entorno habanero y por eso la sorpresa es mayor. Por otro lado, la oscuridad no es únicamente ambiental, sino también se observa en su figura sombría y la antítesis resulta mayor con la luz pues añade el adjetivo “alegremente”. Una vez más, él es descubierto al igual que lo fue cuando Margarita lo ve desde el baño de la posada y ella está en la oscuridad. La escena se repite pues ella está dentro del carro y lo observa desde el automóvil sin ser vista. Aunque él *supo* que le concernía el asunto como si fuera un anuncio.

Cuando ella pregunta la razón de su estancia ahí, tan tarde y en la oscuridad se produce una escena cómica pues él niega estar escondido o esperándola con lo que exalta la ridiculez del momento pues se coloca en una posición que le permite a Margarita burlarse de él.

— No estaba escondido.

- Bueno, en las sombras –se reía-. Admite al menos que no eras muy visible.
- Nadie lo es en la oscuridad.
- ¿Ves como estabas en lo oscuro? (Cabrera, 2005, 430)

Ella ejerce el poder que le da el momento y se mofa de él, quien ridículamente niega que estuviera en la oscuridad. Ella es la portadora de la luz, como también se vio en el baño, pues ella la enciende y, en este caso, la luz venía con ella en el coche. Él se ve sorprendido *in fraganti delicto* lo cual a ella le parece gracioso. Los celos que él siente son porque en realidad no la posee. Falla cuando se ve emboscado para concederle la razón, que era lo último que le quedaba. La relación que tiene la pareja con la luz es evidente. La luz marca los distintos estados por los que atraviesa su relación. Eso es claro cuando en una ocasión de las tantas que le siguieron acudieron a una posada:

- Recuerda apagar la luz.
- [...] Encendí la luz, entramos y cerré la puerta.
- Yo me cambio en el baño –me dijo-, pero por favor no te olvides de apagar la luz.
- Descuida que cuando salgas habrá un reflector alumbrándote. miró, [sic] se sonrió, se rió y entró al cuarto de baño. Me desvestí con la luz prendida [...] y apagué la luz y enseguida me metí en la cama y me acosté esperando. Vi cómo la luz del baño se apagaba en las rendijas y oí abrirse la puerta pero no oí nada más (su paso era felino: una pantera negra en la oscuridad, sus ojos verdes ardiendo con fulgor en el bosque de la noche) [...] (Cabrera, 2005, 438)

En otro de sus encuentros en una posada, Margarita insiste en el mismo tema de la luz apagada. Pero el protagonista “desobedece” su petición en un pálido acto de rebeldía que acabará en cuanto ella salga del baño. Es un intento por observarla desvestirse, mostrar su intimidad pues cuando viene a él, ella ya está desnuda, igual que lo haría en una consulta médica donde lo importante es revisar el cuerpo

y no la unión, que implica verla deshacerse de las ropas que la cubren. A falta de este vínculo, él se desviste solo con la luz prendida a sabiendas que ella no estará ahí para observarlo ni viceversa.

Una vez más el asume la posición de espera en desventaja cuando yace en la cama. La espera es un factor determinante en la relación con Margarita. La espera a lo largo de los años para hablarle, la espera en sus citas, cuando la espía, la espera interminablemente, pues nunca llega a ella en realidad. Desde la oscuridad ella domina la situación con su paso de pantera. A diferencia de la animalización hecha a Dulce, donde la ridiculiza, a Margarita la animaliza de una manera positiva. Es una bestia al acecho de su presa cuyos ojos arden en la oscuridad y se encuentran en su elemento en el bosque de la noche.

El humor es pocas veces motivo de atención en la literatura latinoamericana. Para el autor resulta fundamental la burla, la ironía, el sarcasmo: juegos que parecen gustarle y entretenerle en demasía. En este caso vemos una ironía referente a la luz. Puede que ella no tuviera unos reflectores en la posada, pero definitivamente los tiene en la lectura. Otro punto interesante a nivel formal es que ninguna de las mujeres tiene tal cantidad de diálogos como Margarita del Campo. A pesar de que Julieta era una mujer culta y Rosa era sólo un esbozo, la única que tiene una voz propia es Margarita. Eso la distingue de entre la larga lista de mujeres que desfilan a lo largo de las páginas de la también larga novela de Cabrera Infante.

El cerrar cortinas y apagar luces se convierte en una ceremonia en cada encuentro con Margarita. Se entiende por ceremonia algo cotidiano, es un rito para la memoria y celebración del mito. Ese encuentro primigenio con Margarita y su cuerpo, lo cual se realiza por medio de este hábito. La oscuridad prepara al alma para lo que recibirá el cuerpo.

Una vez dentro de la posada se repitió la ceremonia del cierre de todas las cortinas contra el sol cegador de afuera y no encender la luz, otro sol para marchitar a Margarita.



Como siempre me desnudé y me metí en la cama en el cuarto a oscuras, con la raya de luz del baño solamente visible por debajo de la puerta. (Cabrera, 2005, 447)

El cierre al paso a la luz es la envoltura erótica, que no es para la vista de los extraños. Sin embargo, la presencia de la luz no está totalmente vedada porque todavía se ve una línea bajo la puerta del baño. Cabrera Infante juega con la idea de la existencia de dos soles, el verdadero y el de la luz eléctrica. Esta dicotomía ha estado presente en toda la novela la naturaleza versus el artificio. Inevitablemente ganará el artificio. Asimismo, hay un sentido lúdico en tomar el nombre de la mujer literalmente como una flor capaz de marchitarse por lo que debe estar oculta en el baño, donde hay una luz controlada por ella, mientras su amante espera listo para ella.

Además de tener el poder, Margarita mantiene al protagonista en suspenso. Le impide ver su cuerpo porque puede hacerlo, se lo niega, pero es el síntoma del retraso del placer que llegará posteriormente con más fuerza. El suspenso es una característica del barroco en la cual deja al espectador “suspendido”, colgado del hilo de la curiosidad y la expectativa. Es la manera que tiene Margarita de tener a su amante interesado y pendiente de ella. Entonces el poder que ejerce es físico y emocional.

#### 4. LUZ CON FUNCIÓN ERÓTICA

A lo largo de la novela hemos visto que la luz cumple distintas funciones que van más allá de la descripción, que también apuntan a ámbitos semánticos, lo cual obedece a un gusto por la grandilocuencia, los contrastes se pueden establecer entre luz y sombra y la exacerbación del lenguaje, características del barroco. De este modo, el gusto por la grandiosidad y el artificio lleva al erotismo que, aunque ocupa una gran parte de la atención del escritor.

Siento una enorme alegría por entre el placer que Julieta sabe darme con sus movimientos rítmicos, iguales a veces, otras encontrados, hundiéndose en mí para dejar que yo flote en ella, haciendo la cama muelle, ella

ingrvada o desafiando la gravedad con su cuerpo, volviendo al trampolín iluminado desde el agua luminosa como la banista grvada de Jansen, levitando [...] (Cabrera, 2005, 264)

Aquí podemos ver equiparadas dos iniciaciones: la urbana y la sexual. Describe el acto con elementos acuáticos sólo para darle un remate lumínico. El protagonista hace una creación del desempeño corporal de Julieta, la vuelve banista, la compara con la ciudad que tanto ama con la mujer que está amando. Al mismo tiempo, movimientos son exactamente los mismos que utiliza para entrar en éxtasis a la unión con algo más grande, para los místicos era Dios. Pero Cabrera Infante no es San Juan de la Cruz y propone la unión del hombre mismo con una visión hedonista sustentada en el sexo por placer.

“Y estamos atrapados en un mismo amarre, los dos uno solo, girando sobre nosotros mismos sin dar vueltas, pero rotando universales.” (Cabrera, 2005, 264) escribe Cabrera Infante. El sexo es visto como una fuerza universal, pero no reproductora, sino dadora de goce y placer. Es el motor que sirve para disfrutar la vida y se basta en sí misma. Sin embargo, aquí no hay un centro de gravedad que los atraiga, sino que giran sobre sí mismos en la quietud de su espacio, pero esta sensación es universal porque todos han pasado por ella. Es la elipse barroca descrita por Severo Sarduy en la cual hay dos centros, el hombre y la mujer, dentro de un mismo espacio. No tiene la perfección del círculo pero en cambio sitúa una realidad fragmentable. (Sarduy, *Barroco*, p. 58, 67) Esta forma de ver la vida es puramente barroca.

A lo largo de la novela, a pesar de las mujeres que cruzan por los ojos o la cama del protagonista, entre tanto sexo jams hay reproducción. Ninguna de las mujeres se embaraza y esto obedece a un principio simple: es el placer y no la reproducción el fin del acto sexual. A partir de este principio, se entiende porqué jams habla de encuentros sexuales con su esposa pues la meta social está dada. Ello lo explica Severo Sarduy en el artículo “El barroco y el neobarroco”:

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es

la conducción de un mensaje –el de los elementos reproductores en este caso- sino su desperdicio en función del placer. (Sarduy, *América...*p. 182)

Con nadie es más claro que con Julieta. Ella busca su placer y es el rasgo más definitorio del personaje. Al mismo tiempo, es un tanto egoísta porque no comparte ese placer con el otro; deja compartirlo en tanto ella lo goce. En este sentido, vemos algo muy revolucionario en el tratamiento de este personaje. No es la mujer fatal que lleva a los hombres a la perdición como la Elena de “Salamandra” de Efrén Rebolledo o la Helena de Troya. Ella es Julieta.

Pero Julieta no utiliza la luz con plena conciencia erótica. Sólo Margarita lo hizo y tuvo un efecto mayor porque siempre le había vedado a su amante la vista de su cuerpo con lo cual hace de ella misma un espectáculo para el narrador, que es un espectador profesional antiguo. Cuando llegan a la posada, una vez más a cerrar todas las cortinas y a apagar todas las luces, ocurre un cambio: ella le pide que se ponga los anteojos. La claridad del baño que hasta entonces había sido únicamente una línea bajo la puerta se desborda y aparece ella. El gran secreto de Margarita es carecer de un seno porque se había quemado cuando era niña. Por eso nunca se había quedado desnuda con las luces prendidas. Ella es en sí misma una contradicción, es hermosa sólo a la mitad, pero ese defecto la vuelve aún más bella.

Ella estaba parada junto a la puerta semicerrada del baño y un rayo de luz que penetraba por la rendija, que antes habría sido intruso para ella, era ahora cómplice: la luz iluminaba su cuerpo: no todo su cuerpo sino la mitad, la parte izquierda, mientras la derecha permanecía en penumbras aunque no podía distinguir nada de esa zona de carne eclipsada: era la carne iluminada lo que veía. (Cabrera, 2005, 448)

Ya hemos visto que las puertas juegan un papel fundamental en el haber erótico del autor, pues de ellas se puede salir o entrar. Margarita la utiliza como efecto lumínico. La puerta es un lindero donde ella está parada. El cuarto de baño había funcionado como lugar donde se guardan los secretos y estos se desbordan junto

con la luz “reveladora” como la ha llamado muchas veces el autor. Sin embargo esta revelación es a medias, es sólo el lado sano de Margarita. En el barroco puede ocurrir que lo que se ilumina no sea lo más importante, es lo que se esconde donde se encuentra el mayor interés.

Esta es una puerta más que se abre para el narrador, como la del bayú o la de Julieta. Pero ésta no es para entrar, sino a manera de revelación. Margarita utiliza la luz para mostrar lo que no había mostrado antes al protagonista y la luz de la soledad, la luz de los secretos encubiertos, vuelve a ser la luz de la verdad con un nuevo sentido erótico, es la luz cómplice tanto o más que la oscuridad misma. El contraste barroco luz-sombra no puede tener mayor exponente que éste con la connotación neobarroca del erotismo.

Margarita es un todo fragmentado por voluntad y por lo tanto, es artificio. Margarita es carne eclipsada, es un cuerpo celeste, pero al fin y al cabo, es carne. Margarita es la concreción de lo que se había comenzado a gestar con Julieta. Juntos, el narrador y Julieta, eran un microcosmos. Margarita lo es por sí misma.

La parte superior estaba dominada por una teta grande, redonda y perfecta a la que el rayo de luz destacaba su pezón, el mismo botón de carne que había sentido en mi boca y entre mis dedos como un timbre mudo. Me extasié contemplando su teta única sin llegar a lamentar que no tuviera pareja, haciendo visible la música de las semiesferas, explorando ese hemisferio que había recorrido a ciegas. Ahora veía su cuello libre que no era largo pero tampoco corto y sobre el que estaba muy bien puesta su cabeza. El cuello desnudo y la cara iluminada completaban ese cuadro carnal que ella había diseñado para mí: pintado con luz como Alton. (Cabrera, 2005, 448-449)

La parte superior trasciende al cuerpo de la mujer y se convierte en un modelo estelar donde el seno es el cuerpo celeste dominante, con una luz reflejada, con lo cual sería equivalente a la luna. Se relaciona con las semiesferas musicales mencionadas por Dante Alighieri en *La divina comedia* en el cielo. Lo cual no es raro, porque el barroco bebe de las fuentes del renacimiento. Para Cabrera Infante

la carne de mujer es el paraíso. Por otro lado se observa una sinestesia donde se unen los sentidos que tanto aprecia el narrador, la vista y el oído.

La luz que sale del baño funciona como reflector, pues destaca únicamente lo que Margarita quiere y el resto del cuerpo queda en penumbras. El narrador describe el cuerpo por partes como si él fuera una cámara cinematográfica y subirá o bajara el lente según se necesite. Cabe notar que no hay unidad de descripción del cuerpo, pues se limita a describir su torso, cuello y cabeza. Otra vez lo fragmenta y vuelve a su gusto anterior, *las bellas hechas busto* de nuevo.

El erotismo tiene su parte medular en el pensamiento. Desde él se debe entender y lo que resulta erótico en una cultura puede no serlo para otra porque no comparten los mismos códigos y no hablemos ya del gusto individual. El neobarroco tiene por característica el erotismo, según escribe Sarduy, pero el erotismo jamás será un juego exclusivo de la carne, sino un medio para llegar a ella y tiene su origen en la mente, tanto que se puede hacer la comparación con la obra de Alton.

El artificio es el elemento principal en el juego erótico, por eso el autor escribe: “Vino hacia la cama sin apagar la luz del baño, con perfecto control de la fuente luminosa, alumna adelantada de Juan Mallet en luminotecnia [...]” (Cabrera, 2005, 449) Ella desciende del plano estelar para bajar al terrenal y por fin llega a la cama pero sin perder contacto con la fuente lumínica que ella controla. Tal y como la controló desde las primeras veces que se acostó con el narrador o cuando se encontraba en el coche mientras él estaba a pie.

Pero Margarita tenía un aliento dulce, ahora perfumado por el ron del Cubalibre que bebió de un golpe, olvidando que no era un Margarita, besándome todavía con los labios húmedos del trago, ya mojados por mi saliva, por nuestras lenguas y su visión, ese cine (la televisión es demasiado plana con su iluminación cruda, el teatro tiene siempre una luz que permita ver las palabras: solamente el cine ofrece esos claroscuros, esa luminotecnia dramática, esa fusión de las luces con las sombras como forma narrativa, y lo que había concebido ella con la bombilla del baño, la rendija de la puerta y su cuerpo casi un *shot* en blanco y negro, una escena

sacada, si ella saberlo, del repertorio visual de Von Sternberg)... (Cabrera, 2005, 450 - 451)

En esta cita predominan los sentidos. Se comienza con el olfato del aliento perfumado de Margarita, el gusto del Cubalibre, el tacto del beso y cierra con la visión, pero no deja de incluir la mente, pues Margarita olvida que era una Margarita, olvidar incluye ya una racionalización del acto. Además, está el doble juego semántico de la mujer que olvida que su bebida no es un margarita o que Margarita se abandona al placer olvidando quién es. Las dobles connotaciones son plenamente barrocas.

La apreciación del espectáculo erótico montado por Margarita como un cine por medio de la comparación entre éste, la televisión y el teatro ya habla de una crítica a los medios visuales disponibles cuyo vehículo es la luz. La luz cruda de la televisión permite ver a las personas, la iluminación teatral tiene como función ver las palabras, sólo el cine tiene una iluminación que permite la fusión del ver como forma narrativa. Sólo en el cine existen claroscuros donde se permite ocultar y resaltar a un tiempo. Es el claroscuro barroco.

La diferencia de la luz con función erótica existente entre Julieta y Margarita es que aquélla atañe únicamente al cuerpo y ésta seduce a la mente, no sólo al tacto. Es la visión la puerta al placer, es en la oscuridad donde se concentra el mayor gozo, en su seno inexistente oculto por la luz que no lo alcanza, por eso “nada es tan erótico como el sexo entrevisto: ella me había enseñado su medio cuerpo y dejó que mi imaginación se excitara con la imagen prohibida de su otra cara de la luna” (Cabrera, 2005, 451)

La visión del otro lado de Margarita le está vedado y es la prohibición lo que enciende su imaginación. La mente tiene más poder sobre el cuerpo que el cuerpo mismo, por eso le parecen más significativos sus encuentros con Margarita que con Julieta, pues en ella, halla la condensación de los placeres que prometía la segunda con el cuerpo y ella lo hace con el resto de los sentidos. Asimismo, esta presente la fragmentación del cuerpo con una valoración emocional “llegué a amar

esa parte en sombras de su cuerpo [...]” (Cabrera, 2005, 451) Al protagonista le gusta lo que ve, pero prefiere imaginar lo que no ve.

## 5. LUZ PARA TRANSMITIR SENTIMIENTOS

A lo largo de la novela se ha observado que la luz posee multiplicidad de funciones, por lo cual no es raro que llegue a transmitir los sentimientos que los personajes callan pues, en la literatura, los silencios son tan significativos como las palabras mismas. Así, su familia se convierte en un personaje mudo. De este modo, aunque la madre es un ser con gran relevancia a lo largo del texto, no lo es para motivos de esta investigación.

Cuando la primera hija del narrador, su esposa y su madre se encuentran en la sala de la casa, ellas se ven enfrascadas en una plática trivial de pañales y talcos, mientras él recuerda las charlas intelectuales con sus amigos. Desde ahí puede observarse la distancia que pone entre él y su familia, pues ésta, a lo largo de la novela, ha sido relegada a simples menciones sin descripción.

Suena el teléfono, él corre a contestarlo ante la sorpresa de su mujer y su madre. Es Margarita al otro lado de la línea. Reconoce su voz y no sabe cómo ha conseguido el número. Él responde con un “Hola” a la súplica de Margarita que quería verlo, quien continua en una aliteración constante que, según él, ella bordeaba letras de distintos boleros. (Cabrera, 2005, 480)

Después de mi respuesta-saludo no había dicho nada más y observé, bajo la luz intensa, tensa de la sala, a mi madre sentada en el sofá verde oscuro y a mi mujer en un sillón, justo al lado del que yo había abandonado para contestar el teléfono. Se veían absurdamente irreales, como de cera vieja. (Cabrera, 2005, 487)

Por un lado está su familia y por otro está el teléfono que es el medio de comunicación con el mundo exterior. Aquí se observa una separación entre el personaje y su familia, las *observa* pero no se siente parte del núcleo. Asimismo, la disposición de la sala indica también una división entre los individuos. Está la mujer sentada en un sillón y la madre, quien ocupa el sofá.

La luz que ilumina todo el cuadro es tensa, igual que las luces de las que ha recibido decepciones en el pasado. Las luces revelan defectos, verdades crudas, realidades indeseables. La luz transmite la situación de tensión: la de las dos mujeres por verse abandonadas, la de él por intentar ocultar a la dueña de la voz, autora del momentáneo timbre telefónico y, por último, la tensión permanente de la división familiar que en realidad a él parece no interesarle demasiado, a tal punto que las cosifica.

Bajo esa luz tensa ellas se vuelven cera vieja, un material que se deshace con el fuego, ellas jamás entenderán el fuego que a él lo consume y con el que se ha quemado y calentado en tantas ocasiones. Tienen la potencialidad de hacerlo, pues por algo son cera, pero son *cera vieja*, cera que ha perdido ya la oportunidad de arder. En Zulueta 408 y en el baño del cine la luz es irreal, pero la irrealidad jamás se había aplicado a las personas. Ellas son irreales porque están marginadas.





#### IV. EL ESPECTÁCULO FINAL

El epílogo de la novela se titula “Función continua”. Este apartado tiene características lumínicas especiales que lo destacan del resto. Por un lado, da cuenta del movimiento pendular ya detectado en los tiempos narrativos, pues el narrador avanza y retrocede según el movimiento del recuerdo. En el sentido espacial, ocurre lo mismo, pues en el epílogo recurre al recuerdo de la mujer y del lugar. La mujer es Margarita y el lugar es el cine, espacio que fue su coto de caza en “Amor trompero” y del cual casi siempre salió con las manos vacías o llenas de decepción. Es importante que el escenario del epílogo sea un centro de espectáculos como lo es el cine, con sus claroscuros y sus matices lumínicos.

Debí comprar la entrada y meterme en el cine a la velocidad de la luz por la puerta vaivén bajo el letrero que advertía “Infantes no admitidos”, porque cuando la oscuridad de dentro, siempre en contraste con la claridad de afuera, fuera natural o artificial, me golpeó como una pared gaseosa pude ver, entre un destello de la pantalla (que abrió en ese momento una grieta en el muro negro) y el vacío de la oscuridad, vi su vestido blanco que se alzaba espectral para sentarse ella sin estrujar la falda, ni hacer un acordeón de las crinolinas que llevaba bajo el vestido, sayuelas sucesivas, esclava ella de la moda. [...] después cambié de asiento una vez más y vine a posarme a su lado, técnica que era experiencia adquirida en días y noches en el cine buscando el amor a oscuras como un iluminado. (Cabrera, 2005, 494)

Además de ser un lugar común, ir “a la velocidad de la luz” tiene una doble connotación. A lo largo de la novela la luz ha marcado muchas pautas narrativas y, por lo tanto, él también va al ritmo de la luz, que es el ritmo de la ciudad y la modernidad caracterizada por la rapidez. Por otro lado, a la velocidad de la luz van los súper héroes que él mismo ha declarado leer de niño.

Otra doble significación está en el letrero, pues tiene la doble connotación por su segundo apellido, ya que “Infantes no admitidos” puede referirse tanto a niños como a Cabrera Infante. Es el primer aviso para impedir su entrada que no

toma en cuenta. Al mismo tiempo recuerda el título de la obra, *La Habana para un infante difunto*, o quizá entra porque sabe que ese *infante* ya ha muerto.

La oscuridad se solidifica, adquiere cuerpo, es una pared gaseosa que lo golpea para impedirle la entrada, igual que lo hace el letrero, pero de cualquier forma accede. El contraste, tan característico del barroco, está presente entre la oscuridad interior y la luz exterior.

Hay un hueco entre el destello de la pantalla y la oscuridad del cine. En ese hueco se encuentra ella con un vestido blanco, lugar común de la pureza, pero este no es el caso, es el símbolo del poder de su prominencia en ese espacio, pues se destaca entre los destellos de la pantalla y la oscuridad de la sala. El vestido es la primera señal de su elevación a un plano diferente que no es el mortal, afianzado por el verbo que utiliza, pues el vestido se *alzaba espectral*. Ella es un espectro que se alza. La sinécdoque es uno de las figuras literarias más utilizadas en el barroco.

El protagonista cambia su asiento, la sigue y el autor lo describe como una antítesis, pues él busca el amor a oscuras como un iluminado. Esta es la segunda señal de que ella ha ascendido a otro nivel, pues los iluminados han encontrado el conocimiento de la divinidad y es a ella a quien sigue en su cambio de asientos en el cine. Se deja guiar por los ojos de la mente y no por los ojos que le ha dado la naturaleza. El artificio siempre está sobre lo natural. Otra prueba de su ascensión es que ella no se deja tocar como en otros tiempos.

“Vi mi mano reflejando la luz de la pantalla salir de entre sus senos y posarse sobre mi pantalón, escoltada en parte del viaje por su mano.” (Cabrera, 2005, 496) En las líneas anteriores podemos observar de nuevo la fragmentación de ambos personajes. Él observa su mano reflejando la pantalla, que bien podría ser la misma mano que Margarita marcó como signo de posesión y eterna fidelidad, no de cuerpo, pero sí de memoria. Esa mano invade la sexualidad de Margarita, representada por los senos, es una sexualidad ya vedada a la que él no tiene acceso. Es una sexualidad entre iguales pero él ya no es su igual.

... y sentí sus muslos fríos, no realmente fríos sino frescos, pulidos, tersos, suaves, blandos, que comenzaron, mientras mi mano reptaba autómatamente por

ellos, sin escapárseme como peces sorprendidos ya que eran carne avisada y comenzaron a hacerse tibios cálidos calientes ardiente quemante calcinante [...] (Cabrera, 2005, 498)

Ella ahora es una estatua, *mármol miel* (Cabrera, 2005, 499) descrita a medida que la mano autónoma del protagonista recorre los muslos de Margarita y describe su experiencia táctil que cambia a medida que sube de las rodillas a su sexo. El cambio de temperaturas tiene una gradación entre frío y caliente. Es el claroscuro de las temperaturas.

Su mirada está en el horizonte, ella no se digna a ver al mortal que la siguió y la está tocando, porque su cuerpo se ha convertido en *mármol miel*, todavía tiene su carne avisada, pero su mente está en otro lado. Sus ojos ven el crepúsculo falso de la pantalla. “Ni me miraba de reojo, su mirada fascinante en el crepúsculo (palabra obscena) de La Habana.” (Cabrera, 2005, 498)

Él intenta llamar su atención pero ella no lo atiende –los dioses jamás han atendido la súplica de los hombres– y él vuelve a tocarla. Cabrera Infante escribe: “y así me encontré blasfemando al maldecir el cine en el cine.” (Cabrera, 2005, 501) Margarita es un dios pagano, un dios capaz de castigar, un dios colérico cuya mirada todavía se puede ver en el claroscuro de la sala, como un recuerdo de Zeus en su templo o del Dios judío del viejo Testamento. “Pero al cabo del rato, y viendo que desde la pantalla no caía un rayo de luz que me cegaba, reuní suficiente ánimo para moverme y la toqué de nuevo.” (Cabrera, 2005, 501) Desde el principio de los tiempos, la conducta del hombre ha sido regulada por el miedo. Cabrera Infante alude a esa condición primigenia como prefiguración de lo que está por ocurrir.

Ahora, debemos atender a lo obvio. Si Margarita es una diosa, el cine es su templo y su crepúsculo es la pantalla. Toda ella es una construcción, como Zeus. Con ello se confirma lo dicho por Stephanie Merrim, quien afirmaba que La Habana era una ciudad pagana. Entonces Margarita es diosa de La Habana.

La divinización de Margarita hace referencia a una característica enunciada por Matamoro la cual explica que “[En el neobarroco] El lenguaje no se somete ni

a la naturaleza ni a la moral, que son los dos grandes paradigmas del orden, por el contrario, el neobarroco es contranatural y amoral.” (Matamoro, 1997, 19) Por lo cual también puede erigirse una diosa particular en el panteón cinematográfico personal del narrador. Y a su vez se recuerda una segunda característica del barroco regresa a una especie de paganismo.

Al divinizarla, él también accede a otro nivel. La separación entre los sexos se ha perdido y ya no hay límites. En el ámbito de la imaginación él experimenta un sentimiento de perfección divinizando a quien únicamente él puede divinizar. “Curiosamente, la experiencia de lo perfecto, de lo pleno, acabado y rotundo –del platónico “mundo de las ideas”- sería una experiencia que el ser humano no alcanza en el terreno de la rutina, de la vida práctica, productiva/consuntiva y procreadora, en el momento de la mera efectuación de lo estipulado por el código”. Para tener la vivencia de esa plenitud de la vida y el mundo de la vida [...] parecería necesitar de la experiencia de lo sagrado [...] Instalado hasta físicamente en ese otro escenario, el ser humano de la experiencia festiva y ceremonial alcanza el objeto en la pureza de su objetividad y deja de ser también en la pureza de su subjetividad” (Bolívar Echeverría, 1998, 191) Incluso eso puede ser observado en el lugar que ocupa el ascenso de Margarita a un ser espiritual, está fuera de toda cotidianidad.

Cuando ella no se deja tocar los senos, él comienza su expedición por los muslos que lo llevan hasta su vagina y en ella, el protagonista pierde su anillo de bodas y su reloj. Estas pertenencias son significativas, pues son las que lo atan al mundo exterior, pierde su lazo con el matrimonio y el sentido del tiempo. También pierde los yugos de su camisa, nombre muy sugerente, él se libera de esos yugos y se embarca en un viaje improvisado. Ella le ordena que lo busque pero que le permita ver la película, que eran los dibujos animados de Pluto. Finalmente, él se arrodilla para buscar sus pertenencias, toma una posición de penitencia y ella abre las piernas en toda su extensión.

Él se introduce en la vagina por completo. La vagina se convierte en un lugar, no sólo en una parte del cuerpo. Si al principio vimos un viso de vuelta al estado primigenio por medio del miedo, la entrada a la vagina es el regreso del

hombre al útero, pero ahora no puede tener la misma seguridad que poseyó cuando era un bebé no nato, pues es un hombre, es la vagina de la incertidumbre del sexo en la que ahora se pierde.

Es necesario alumbrar ese lugar inexplorado recién construido, la diosa le da una linterna, como mujer ya habíamos visto que tenía el poder de la luz exterior, pero ahora es una luz dada por ella misma. En el interior de la vagina, él dirige la linterna:

... dirigí la linterna hacia las paredes primero, que brillaron rosadas, coralinas o reflejando puntos de color escarlata. Hacia el fondo la luz se perdió en una curva morada. Alumbré la entrada pero el zapato [que también había perdido] no se veía por ningún lado. (Cabrera, 2005, 503)

La luz en este lugar implica conocimiento, por eso ella se la da. Es una luz de linterna, lo cual significa que es portátil, el conocimiento puede ser compartido, pero es individual. La vagina es el pleno conocimiento femenino, es el centro de toda esa fuerza sexual de la que ha tratado la novela pero penetrarla en coito no es conocerla, sino gozarla. Una vez que ingresa, es un iniciado en una cueva. Pero a diferencia de la cueva platónica, no va buscando la luz, sino que ya la tiene. También recordemos la otra cueva de la que ya había salido anteriormente: Zulueta 408, cuya iluminación era una *luz ceniza* a diferencia de esta otra cueva cuyos colores brillantes marcan una diferencia en la apreciación del lugar.

Las menciones son para darle situación al texto, pero el autor sólo describe lo que importa. De modo que así lo hace con el lugar donde se encuentra. La multiplicidad de brillo es característica del barroco pues marca diferencias entre sí y a su vez lo hace más orgánico, más real dentro de la ficción. Sin embargo es sólo un vistazo, el primer reconocimiento del lugar por eso se pierde la luz en una curva.

La pérdida del zapato también es significativa. El zapato es una forma de proteger al pie del piso inclemente, del asfalto, de la tierra. Una vez que se encuentra en la vagina, es necesario que tenga contacto con ella, que conozca su

tacto como ya conoce su olor. La vagina es el lugar que lo sostiene, ya no es el piso y por lo tanto refuerza la idea de que está inmerso en ella.

La vagina es un laberinto de proporciones desconocidas. Después de varias vueltas, de exploración del lugar, se percata de que no sólo ha perdido sus objetos personales sino también a sí mismo. Lo paradójico es que escribe: “¿Estaría perdido? ¡Imposible! El que se ha encontrado nunca se pierde.” (Cabrera, 2005, 504)

Di la vuelta mirando siempre al suelo húmedo, la vista fija en las roletas de luz que eran mi adelantado. [...] descubrí que estaba solo. O casi solo: tenía mi linterna por compañía: cuando uno está solo hasta la luz de una linterna es alma amiga. (Cabrera, 2005, 504)

El protagonista encuentra el libro en la vagina. Lo que se había prefigurado con Margarita convertida en el ángel Miguel el vengador, finalmente ocurre. Ahora ella es un ser mítico, es un lugar, es una diosa. Su transformación está completa. El libro es la imagen del conocimiento por excelencia, pero no puede ser comprendido sin el entendimiento, que está representado por la luz de la linterna. Por eso está en la vagina, ya que, para tener el conocimiento se necesita el medio conductor de la mente, entonces, la luz se torna mágica, pues ese medio conductor, es la forma de decodificar signos que ayudan a comprender el pasado. Margarita, cuando se vio perturbada por ese mortal molesto se le acerca enojada y transfigurada:

... era una hidra con todas estas cabezas vociferantes –megera, harpía, erinnia, Gorgona, Salomé, Mesalina, Agripina, bruja de Macbeth, Catalina de Médicis, Catalina Grandísima, Eva Perón, Ilse Koch y, finalmente, adelantada a su tiempo, Madame Mao –de mujeres múltiples inclinadas hacia mí terribles. (Cabrera, 2005, 502)

La multiplicidad de la diosa Margarita está dada en páginas anteriores, ella es un animal mítico, una hidra, ella es todas las mujeres de la historia, reales y ficticias, pasadas, presentes y futuras. Bajo estos antecedentes, es comprensible que deba

sumergirse en ella para comprender toda esa larga línea de mujeres, no sólo contemporáneas, sino a La Mujer, la esencial, la atemporal, la primigenia. La vuelta al sexo de la mujer, la cámara donde guarda todos los secretos de la maternidad y el goce.

La clave de este conocimiento está en un libro y el medio para entenderlo está en una linterna que de pronto es “mágica”. El meta-texto del libro está configurado a manera de bitácora, con fechas y descripciones del clima presentado en ese lugar extraño. El tiempo es la forma de situarse en el espacio, por eso es tan importante marcarlo en el libro, al igual que el protagonista vio su reloj cuando se retiró de la posada en la que acababa de estar con Margarita.

Domingo, 16 de agosto. Nada nuevo. Mismo tiempo. Vientos ligeramente frescos. Cuando desperté, mi primer pensamiento fue para observar la intensidad de la luz. Vivo en el temor de que la luz se atenúe y desaparezca del todo. (Cabrera, 2005, 505)

En la bitácora, el temor por perder la luz es comprensible pues, como el protagonista lo expresó antes, *la luz es la única compañía cuando se está solo*. En condiciones desconocidas, aferrarse a la luz es lo único que queda, es la única forma de conocimiento del lugar sin peligro, Observar la intensidad de la luz es una forma de mantener la esperanza de salir y, al mismo tiempo, es un reflejo de la vida. De su intensidad depende la vida, que no sabe si continuará en este lugar desconocido.

A la par que el autor anónimo de ese libro expresa su temor por la falta de luz, a su vez, el narrador experimenta la disminución de ésta: “Además las pilas debían de estar cediendo porque la luz era más débil ahora.” (Cabrera, 2005, 506) Lo ocurrido en el meta-texto tiene una influencia directa sobre la realidad narrativa.

La vagina, ahora convertida en cueva, comienza a temblar cada vez más fuerte y el narrador no sabe por qué. Este temblor tiene la función de recordarnos que se encuentra dentro de un organismo vivo.

Nunca había soltado la linterna, que era la luz, pero fue precisamente en ese momento en que perdí el libro. Empecé a girar en un torbellino sin



centro. *Stop!* Luego hubo como un choque en una falla, un estertor en la espelunca y caí libremente en un abismo horizontal. Aquí llegamos. (p. 509)

El protagonista pierde el libro, que es la historia, la manera de situarse en el tiempo. Sin embargo, no pierde la luz que es el conocimiento mismo. En una condición de peligro es mejor perder aquello que lo liga con este nuevo lugar, que el conocimiento mismo, pues éste abre fronteras. Lo mejor es asirse al conocimiento individual y no al colectivo cuando la situación lo amerita, pues el primero indica una apropiación del exterior. Por otro lado, se entiende que el libro le había dado todo lo que le podía dar. Todo estaba dicho.

La construcción de un nuevo espacio narrativo en el que jamás nadie ha estado después de su nacimiento, incluye también la destrucción de un paradigma, pues si bien la Biblia dice “Polvo eres y en polvo te convertirás” la vuelta al útero materno no es una opción. “El sincretismo [...] Es la recuperación reconstructiva del desengaño, ante la construcción de algo y la destrucción de ello. Por eso da realce a lo particular, pero sin prescindir de algo universal. En el tiempo barroco se atiende mucho a la vida personal, a la salvación individual, pero en el seno de algo universal, como es la comunidad, el bien común o como lo es el llamado universal de la salvación, de la gracia divina.” (Arriarán, 1999, 28) Las condiciones de las que habla Arriarán se cumplen en este epílogo. El cambio atiende a la vida personal del protagonista quien erige a una mujer como diosa y al mismo tiempo busca la salvación individual convirtiéndose en un iluminado.

Él gira en un torbellino sin centro. El movimiento giratorio nos recuerda a la experiencia que tuvo con Julieta y su unión mística con ella. Los dos fueron uno. Sin embargo, con ella llega a la separación inevitable implícita al acto sexual. Una vez que el acto termina, los individuos vuelven a ser dos entes separados. Sólo faltaba una palabra *Stop!* Vuelta a la realidad. Aquí no hay tal. La divinidad de esa fuerza femenina lo ha absorbido. *Stop!* Según el ritmo de su cuerpo monumento, de su cuerpo espelunca.

La espelunca es un equivalente a la platónica. Pero de ésta no se sale, sino se entra. Sin embargo, en ambas la luz es un elemento importante. La luz es la señal de la salvación pero con una diferencia: en la cueva platónica los hombres se encuentran con los ojos vendados y cada individuo va en busca de la luz. El protagonista ya tiene la luz. La cueva platónica mira hacia delante, para intentar hallar un futuro. La luz que tiene el protagonista mira hacia atrás, para tratar de encontrarse con una fuerza primitiva que se mueve entre los linderos de la inercia del sexo y el raciocinio que implica lo erótico.

La falta de centro del torbellino es una alusión a su naturaleza barroca. La fuerza que lo impulsa no viene de un punto en particular, pues es una causa que viene desde el principio de los tiempos, es sexo y pensamiento juntos pero, al mismo tiempo, de naturalezas completamente distintas. Ello se observa también en el movimiento, primero es giratorio, después un choque y por último una caída. Pero es una caída paradójica pues, en vez de caer hacia abajo, como dicta la ley de la gravedad, lo hace de manera horizontal, como únicamente se puede caer en la ley del sexo.



## V. CONCLUSIONES

La Habana se yergue como una ciudad pagana, cuyo cimiento es la cueva platónica de luz ceniza llamada Zulueta 408, donde se narra la imposibilidad del amor y la presencia del sexo sin erotismo, pues este espacio es habitado por personajes que sólo actúan bajo el influjo del plexo solar.

Después, la ciudad se reviste con la belleza del primer encuentro luminoso, ahí, el protagonista recibe su primer bautizo de luz con la bañista de Jantzen y vive los días del bayú. Estas experiencias de la casa de citas son una antesala a lo que ocurrirá en la gran espacio de la imaginación, el erotismo y la intelectualidad: el cine; de este modo, el bayú es un lugar transición entre Zulueta 408 y el cine. El bayú es similar a Zulueta 408 porque ahí reinan las pasiones sin intelecto, en cambio, el cine se erige como templo del erotismo porque le da la oportunidad al protagonista de imaginar lo que son y no son las mujeres a las que acecha. Por otro lado, el sentido de teatralidad y de espectáculo que son propios del cine hace más evidente su identificación con la naturaleza barroca.

Ahora bien, La Habana adquiere un sentido mítico cuando se presentan las prefiguraciones lumínicas que acompañan a los personajes con mayor relevancia en la historia. A Julieta Estévez la precede una luz solar, a Dulce Espino una luz lunar lechosa y, finalmente, la luz artificial de Margarita del Campo. Esta tríada configura el juego luminoso de La Habana a lo largo del día, sin embargo, la más importante es la luz artificial, la luz de Margarita.

Al convertirse en un espacio mítico, La Habana tiene ahora a Margarita como diosa tutelar y dos diosas menores: Dulce y Julieta. Sin embargo, como todo espacio, La Habana tiene sus leyes. Este cosmos se rige bajo la ley del sexo y, en particular, del erotismo, que es un desperdicio, según Sarduy, pues no tiene fines reproductivos, sino placenteros.

Así, la obra de Cabrera Infante deja de ser sólo una novela de aprendizaje y se dibuja como un relato de estratos míticos que conjuga el paganismo de las experiencias iniciáticas con el bautizo y convierte a Margarita en la representación vengadora del arcángel Miguel, antes de elevarla como una diosa que conjuga en

su existencia a todas las mujeres. Margarita es diosa de un paraíso perdido y regente total de un templo intelectual donde el protagonista peregrina como un iluminado hacia el último nivel de este universo, hacia el origen, el útero del comienzo, donde encuentra la luz en forma de linterna y, el conocimiento, en la forma de un libro.

La utilización de la luz en *La Habana para un infante difunto* es neobarroca, pues el narrador no sólo toma las luces necesarias para la iluminación de su escenografía, sino que la transforma hasta darle una multiplicidad de significados entre los cuales se destacan connotaciones de poder, psicológicas y eróticas. La luz es capaz de ejemplificar el gozo y el desagrado, la belleza de la luz artificial de la ciudad y la pobreza que hay en el pueblo reflejado en la ausencia de electricidad. Estas contradicciones son parte del espíritu barroco.

La atención del barroco a la vida personal, a la salvación individual en el seno de algo universal –como lo menciona Arriarán– es evidente en esta obra desde el momento en que el protagonista se convierte en un *iluminado*. De igual forma, el paganismo es evidente en la cultura barroco, pues como expresa D’Ors: “Pan, dios de los campos, dios de la natura, preside cualquier creación barroca auténtica.” (D’Ors, 2002, 82) Si bien la novela comienza en la cueva de Zulueta 408 termina en otra espelunca, es una vuelta al origen donde erige una diosa individual y se funde con ella con tintes casi místicos pero en un ámbito urbano. Cabrera Infante retoma una tradición y la transforma, crea la parodia de un Olimpo con valores eróticos.

## VI. BIBLIOGRAFÍA

### Bibliografía directa

CABRERA INFANTE, Guillermo. *La Habana para un infante difunto*. Barcelona. Seix barral. 1979/2005

- *Cuerpos divinos*. Barcelona. Círculo de lectores/Galaxia Gutemberg. 2010
- *Tres tristes tigres*. Barcelona. Seix Barral. 2006

### Bibliografía consultada

AÍNSA, Fernando, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. La Habana. Arte y literatura. 2002

ALFIERI, Carlos. "Guillermo Cabrera Infante: el regocijo de la palabra." *Cuadernos hispanoamericanos*. No. 560, 1997 p. 93 – 97

ÁLVAREZ-BORLAND, Isabel. "Entrevista". *Hispanamérica*. No. 31, 1982 (51 – 68)

ARDIS, L. Nelson. "Cinema and sex in the city: *La Habana para un infante difunto*." En *Cabrera Infante in the menippean tradition*. Newark. Juan de la Cuesta. 1983 p. 90-115

ARRIARÁN, Samuel. *Barroco y neobarroco en América Latina. Estudios sobre la otra modernidad*. México. Ítaca. 2007

- y Mauricio Beuchot. *Filosofía, neobarroco y multiculturalismo*. México Ítaca. 1999

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. México. Fondo de cultura económica. 1975/2000

- BEVERLEY, John. *Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco*. Venezuela. A. L. E. M. 1997
- BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infamia*. Madrid. Alianza. 2001
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. España. Cátedra. 1989
- CARPENTIER, Alejo. *El amor en la ciudad*. Madrid. Alfaguara. 1996
- *Razón de ser*. La Habana. Letras cubanas. 1980
- CARRILLA, Emilio. *Manierismo y barroco en las literaturas hispánicas*. Madrid. Gredos. 1983
- CASSIRER, Ernst. *Filosofía de las formas simbólicas II. El pensamiento mítico*. México. Fondo de cultura económica. 1972 / 1998
- CELORIO BLASCO, Gonzalo. *Ensayo de contraconquista*. México. Tusquets. 2001
- CHIAMPI, Irlemar. *Barroco y modernidad*. México. Fondo de cultura económica. 2000
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos/2*. México. Alfaguara. 1996
- DE LA CRUZ, San Juan. *Poesía completa y comentarios en prosa*. España. Planeta. 2000
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *El barroco literario*. Argentina. Columba. 1970

DÍAZ RUIZ, Ignacio. *Cabrera Infante y otros escritores latinoamericanos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1992

D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid. Tecnos-Alianza. 2002

DUNO-GOTTBERG, Luis. "(Neo)barroco cubano e identidad. El periplo de Alejo Carpentier a Severo Sarduy" en Petra Schum (ed.) *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*. Madrid. Vervuert - Iberoamericana. 1998 p. 307 – 320

ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México. Era/Universidad Nacional Autónoma de México. 1998

- (comp.) *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México. Universidad Nacional Autónoma de México / El equilibrista. 1994

FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. México. 1977 / 2005

GONZÁLEZ, Eloy y Bárbara Sanborn. "Un nuevo burlador: la fantasía erótica de *La Habana para un infante difunto* de Guillermo Cabrera Infante". *Explicación de textos literarios*. Vol. XIV, no. 1, 1985 – 1986, p. 85 - 90

HALL, Kenneth. *The function of cinema in the Works of Guillermo Cabrera Infante and Manuel Puig*. Tucson, Arizona. University of Arizona. 1986

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte I*. México. De bolsillo. 2007



KANEV, Venko. "La escritura ¿neobarroca?" en *Le néo-baroque cubain. Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine*. Paris. La Sorbonne Nouvelle. 1997

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. México. Fondo de cultura económica. 1993/2005

MALCUZYNSKI, Pierrette. "El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)" *Criterios*. La Habana. No. 32 1994 p. 131-170

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. España. Ariel. 1975/2000

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. *El barroco literario en Hispanoamérica. Ensayos de teoría crítica*. Colombia. Tercer mundo. 1991

MATAMORO, Blas. "El neobarroco: diferencias tientos y ensaladas." En *Le néo-baroque cubain. Centre de recherches interuniversitaire sur les champs culturels en Amérique Latine*. Paris. La Sorbonne Nouvelle. 1997

MÉNDEZ RODENAS, Adriana. *Severo Sarduy: El neobarroco de la transgresión*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. 1983.

MERRIM, Stephanie. "La Habana para un infante difunto y su teoría topográfica de las formas". *Revista iberoamericana*. Vol. XLVIII, no. 118-119, 1982 p. 403-413

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Manierismo y barroco*. Salamanca. Anaya. 1970

PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México. Siglo XXI/ Facultad de filosofía y letras Universidad Nacional Autónoma de México. 2001

RINCÓN, Carlos. “El universo neobarroco” en Bolívar Echeverría (comp.)  
*Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México. Universidad  
Nacional Autónoma de México/ El equilibrista. 1994

ROJAS, Rafael. *Un banquete canónico*. México. Fondo de cultura económica.  
2000

SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. España. Cátedra. 1977/2006

SARDUY, Severo. *Barroco*. Buenos Aires. Sudamericana. 1974

- “El barroco y el neobarroco” en César Fernández Moreno (coor.)  
*América Latina en su literatura*. México. Siglo XXI. Unesco. 1972 / 2000

SHOUSE, Corey. “Barroco, neobarroco y transculturación” en Petra Schumm (ed.)  
*Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del Barroco  
iberoamericano*. Madrid. Vervuert - Iberoamericana. 1998 p. 321 - 335

TAPIÉ, Víctor Lucien. *El barroco*. Argentina. Universitaria de Buenos Aires. 1972

VALVERDE, José María. *El barroco*. Barcelona. Montesinos. 1980 / 1981