

ISLA DISEMINADA

Justo Planas, Reynaldo Lastre,
Alex Werner & Jorge Alvis (eds.)

ISLA DISEMINADA

Ensayos sobre Cuba



De la presente edición, 2022:

- © Justo Planas
- © Reynaldo Lastre
- © Alex Werner
- © Jorge Alvis
- © Editorial Hypermedia

Editorial Hypermedia
www.editorialhypermedia.com
www.hypermediamagazine.com
hypermedia@editorialhypermedia.com

Edición: Royma Cañas y Ladislao Aguado
Imagen de portada: Rubén Lombida
Diseño de colección y portada: Herman Vega Vogeler
Corrección y maquetación: Editorial Hypermedia

ISBN: 978-1-948517-99-7

Quedan prohibidos, dentro de los límites establecidos en la ley y bajo los apercibimientos legalmente previstos, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, ya sea electrónico o mecánico, el tratamiento informático, el alquiler o cualquier otra forma de cesión de la obra sin la autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

NOTA DE LOS COORDINADORES

Esta obra consiste en una compilación tanto de ensayos (en el sentido hispanoamericano) como de *papers* (en la tradición académica anglosajona) escritos por doctorandos o jóvenes doctores de diferentes academias, zonas del mundo y nacionalidades. Los textos cubren diversas áreas de la cultura cubana, desde la literatura y la antropología hasta la música y la arquitectura; y se mueven a su vez por diferentes períodos de la historia nacional. Esta compilación se postuló como un espacio alternativo de publicación para autores en diversas etapas de su carrera. Por ende, se encuentran primeras articulaciones de investigación hasta resultados finales, incluso partes de tesis de doctorado.

El hecho de que la obra esté enteramente en español no es casual. Nuestro compromiso fue conectar horizontes del diálogo dentro de los estudios cubanos, diferentes en cuanto a tradición académica, región del mundo y lengua, para llevarlos al lector hispanohablante, y al cubano en particular. Varios de los ensayistas de esta obra tienen el inglés como primera lengua y, aunque los trabajos aparecen en español, nos preocupamos por que no perdieran parte de su anglicismo original.

Uno de los propósitos de la compilación era establecer redes de colaboración entre académicos que se encuentran trabajando en sus primeras obras y aquellos con una extensa carrera en los estudios sobre Cuba, dentro y fuera de la Isla. Pedimos a los autores que sugirieran especialistas cuyas opiniones podrían profundizar sus trabajos. En este sentido, más que una participación tradicional como par lector o doble ciego, nos interesaba más bien que las lecturas y comentarios de académicos establecidos enriquecieran las investigaciones, sugiriendo fuentes o nuevos ángulos de interpretación. Queríamos un diálogo de ideas. Como es de esperar, no fue una tarea sencilla. Sin embargo, nos sorprendió gratamente la generosidad de los revisores, dado que esta labor se desarrolló mientras la Covid-19 hacía estragos en el mundo, incluido el académico.

La idea de este libro surgió de la conferencia «Cuba después del 59» (1 de noviembre de 2019, The Graduate Center, CUNY), realizada en el marco de muchas otras que se dieron ese año en ocasión de las seis décadas de la Revolución cubana y el 500 aniversario de La Habana. La conferencia buscó que se respetaran las diferencias de ideas y que hubiese diálogo a través del desacuerdo. Es en ese mismo espíritu de diálogo que queríamos que se manifestara este libro. Aunque las diversas opiniones expresadas en la presente compilación no sean necesariamente las nuestras, consideramos de forma unánime que todas integran, en su diversidad, divergencia o abierto antagonismo, lo que hoy llamamos Cuba.

Extendemos nuestros agradecimientos a quienes contribuyeron como lectores e interlocutores de los textos de *Isla diseminada*: Jossianna Arroyo-Martínez, Anke Birkenmaier, Jorge Camacho, Ariel Camejo, Jerry Carlson, Odette Casamayor-Cisneros, Sonia Chao, Antonio Córdoba, Mabel Cuesta, Daylet Domínguez, Walfrido Dorta, Moira Fradinger, Elena González, Monika Kaup, Jacqueline Loss, Emily Maguire, Adriana Méndez Rodenas, Ernesto Menéndez-Conde, Julio Ramos, Carlos Riobó, Masha Salazkina, Anne-Marie Stock y Esther Whitfield.

Nuestro libro, además, cuenta con un prólogo de Odette Casamayor-Cisneros, con quien quedamos agradecidos por su apoyo para que este proyecto se volviera realidad.

Motivados desde el comienzo por la idea de una geografía desdibujada de los estudios cubanos, una compilación que diseminara las fronteras entre disciplinas, objetos de análisis y cronologías, decidimos también respetar esta aspiración en el orden de los ensayos. Si bien el índice sugiere un diálogo posible entre los trabajos, que nos resulta sugestivo, invitamos al lector a construir también su propio itinerario.

PRÓLOGO

Brisa, ensoñación y posibilidad, «tema escrito en lo invisible», describía así lo cubano José Lezama Lima (R. González, 1988:135); mientras, para su complemento y rival, Virgilio Piñera, era esta una isla cargada de la más agobiante indefinición, insoportable desasosiego. «Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar», anunciaba en los versos de *La isla en peso* (2000:38), vaticinando el advenimiento de las criaturas que, décadas más tarde, habrían de desesperar en absoluto desarraigo: aquella imagen conjurada por Reinaldo Arenas en las páginas de *El color del verano*, donde los habitantes de la isla terminaban por cortar sus amarras, lanzándola a la deriva para finalmente hundirse en las aguas, tal era el irreprimible caos que la dominaba. Pues Cuba, si tomamos prestada la definición que de ella hiciera en *im promptu* de filósofo aturdido, Códac, uno de los tres tristes tigres de Guillermo Cabrera Infante, no es más que «una isla de equívocos dichos por un tartamudo borracho que siempre significan lo mismo» (1994:136).

Y así es como ese gran caos que es Cuba acaba por dominar a muchos que se afanan en aplacar tal cúmulo de contradicciones insolubles. El empeño ordenador de una forma u otra termina por abortar; lo absurdo royéndolo todo. No hay cartografía definitiva y quienes se acercan a la Isla con ánimo de estudiarla han de adaptarse a su caos. Por eso —¡enhorabuena!— no se cierra nunca la esfera de los estudios cubanos. Siempre cambiando, tan inquietos como los monstruos saltando sobre la isla areniana o los tristes tigres deambulando por la Habana de Cabrera Infante, incesantes se renuevan los estudios sobre Cuba, demostrando con ello que gozan de muy buena salud.

Este volumen viene a demostrarlo, al traernos veintiún textos producidos por jóvenes estudiantes de doctorado o recientemente graduados de estudios superiores en universidades de América Latina, Estados Unidos y Europa, nacidos dentro y fuera de la Isla, de múltiples nacionalidades. Solo Cuba, como objeto de sus desvelos investigativos, es el elemento común que posibilita su confluencia en este libro.

La intensa heterogeneidad de perspectivas sobre el caótico material de estudio que es Cuba en todos sus tiempos define entonces este proyecto, lanzado por Jorge Alvis, Reynaldo Lastre, Justo Planas y Alex Werner. Siendo ellos también estudiantes de doctorado, no puede más que celebrarse la fresca e irreverente mirada al seleccionar los ensayos, que escapan de la suerte a rígidas categorías académicas o jerarquías canónicas.

Agradezco a ellos la invitación a escribir este prólogo, que me ha dado la oportunidad de acercarme a la nueva ensayística sobre Cuba. El agradecimiento lleva además su carga emotiva, pues leer cada capítulo me hizo recordar mi propio camino académico: de La Habana a Connecticut y luego a Philadelphia, pasando por París. Allí, l'École des Hautes Études en Sciences Sociales y en el número 105 del Boulevard Raspail, el anfiteatro siempre atestado en que Jacques Derrida dictaba sus seminarios, adonde regresé mentalmente mientras escribía este prólogo. *Isla diseminada*, la han titulado sus coordinadores. Es imposible entonces no recordar al Derrida que en *La Dissémination* exponía los principios de la deconstrucción, la posibilidad de pensar dentro de la explosión misma de todo significado único, la fértil dispersión de una infinitud de significados. Bien elegido entonces este título. Porque si algo rezuma inmediatamente de *Isla diseminada* es su lejanía de los proyectos esencialistas de la nación. En conjunto, sus ensayos apuntan hacia la precariedad de los conceptos, la inmanencia y espectralidad en la vida y el pensamiento de los cubanos de hoy y de ayer, en Cuba y en cualquier otro lugar.

Isla diseminada nos arrastra en continuo y ensimismado vaivén de adentro hacia afuera y de afuera hacia adentro de la Isla, desde el más actual presente cubano a la colonia; en un muy atinado desorden donde nadie, ninguna institución, poder o escuela, línea de pensamiento o ideología consigue retener el significado último de la experiencia cubana.

Se estudia, por ejemplo, en algunos capítulos, un nuevo urbanismo, un nuevo arte, nuevos cines, arquitectura, música, narrativa o poesía; pero se mantiene a la par la mirada tendida hacia los momentos más tempranos de la nación.

Así, al estudio de los imaginarios articulados sobre la isla de Cuba en textos coloniales de los siglos xv y xvi, centrándose en el análisis de las «marcas sensoriales», dedica su ensayo Isdany Morales Sosa; mientras son los debates ideológicos en torno a la fundación y definición de la nación abordados por Roseli Rojo. En un sugerente análisis de *La Havane*, recopilación de cartas enviadas en 1844 por la condesa de Merlin a familiares, amigos y personalidades de la vida política en Francia, Rojo revela cómo la condesa expresó su repudio a la anexión a Estados Unidos —y la adopción

de un sistema democrático— a través del manifiesto rechazo al humo de los vapores, ferrocarriles y los ómnibus, para enfatizar el espíritu aristocrático prohispano en su preferencia por el velero y la volanta.

Por su parte, Justo Planas se lanza a indagar en el poco visitado terreno de la infancia y su interpretación como estado feliz, en relación con la composición de la narrativa nacionalista. Entendiéndose la construcción de la idea de la felicidad cubana como factor determinante posibilitador del amor patrio, experiencia espiritual coherente en torno la identificación nacional, Planas indaga en los «archivos de la infelicidad» cubana; rastreando las ideas que desde finales del siglo XVIII hicieron coincidir las nociones de felicidad, infancia y nación.

Al pensamiento fundacional añade lo mitológico Rubén Armando Lombida Balmaseda, en su capítulo dedicado a José Martí y la profecía del Gran Semí.

Estas preocupaciones en torno a la concepción de lo cubano se renuevan al entrar en el siglo XX, particularmente a través de la literatura, que en sus primeras décadas avanzaba ciertos proyectos de identidad nacional. Tropos provenientes de la era colonial son de tal suerte identificados por Alberto Sosa-Cabañas al examinar la representación de la inmigración haitiana en Cuba en obras de Alejo Carpentier, Lino Novás Calvo y Luis Felipe Rodríguez. Desde otra perspectiva, el trabajo interpretativo de la recitadora Eusebia Cosme es rescatado por Jadele McPherson, quien, como artista afrocubana, reconoce la inspiración que encuentra en el arte performático de Cosme. Además de la recitación poética, en su capítulo, McPherson analiza el espiritismo practicado por las mujeres negras cubanas en New York durante las décadas de 1930 y 1940. En la espiritualidad afrocaribeña encuentra una «filosofía viva» y «formas corpóreas de conocimiento».

A la producción cultural durante las primeras décadas tras el triunfo de la Revolución cubana son dedicados múltiples trabajos. Hamlet Fernández se concentra, por ejemplo, en el análisis de la peculiar representación de la violencia sociopolítica en las pinturas y grabados producidos por el pintor Umberto Peña entre 1966 y 1971. La producción audiovisual también durante esas décadas recibe la atención de varios investigadores. Nils Longueira Borrego ofrece un cuidadoso análisis de la rara vez discutida pieza de Nicolás Guillén Landrián, *Desde La Habana ;1969! Recordar*. Con agudeza, Longueira examina el cuestionamiento que con sutilidad estética en esta obra hace Landrián de la historiografía nacional promovida oficialmente. Similares son los tópicos sobre los que se extiende Raydel Araoz en su original estudio en torno a la religión y el culto a los héroes en los documentales producidos entre 1959 y 1971 —fechas no fortuitamente es-

cogidas, en tanto enmarcan el período entre el triunfo revolucionario y la celebración del I Congreso de Educación y Cultura—. Por su parte, Gabriel Arce Riocabo explora el cosmopolitismo y el cine cubano revolucionario; mientras Reynado Lastre examina desde una perspectiva que imbrica raza, género y locura los cortometrajes animados *Macrotí, un Noé cubano* y *El Capitán Tareco*, del realizador Tulio Raggi, donde encuentra una relación entre eventos apocalípticos y la Crisis de los Misiles.

Hacia los estragos que a partir de los años 80 provocara la epidemia del VIH y las falsas teorías entonces esparcidas en torno a su transmisión, van dirigidas las investigaciones de Huber Jaramillo Gil. Basándose en el análisis de la novela *Pájaros en la playa*, de Severo Sarduy, en este capítulo resulta central la representación que el autor hace del cuerpo, su degradación y final emancipación. También siguiendo una línea deconstructiva avanza el ensayo de Yasmín S. Portales-Machado, dedicado al análisis de la contranarrativa desplegada por la escritora Daína Chaviano en su novela de ciencia ficción, *Fábulas de una abuela extraterrestre*, frente a las bases heteropatriarcales que fundamentan el discurso nacionalista desde sus orígenes a la actualidad. Asimismo, son hipermasculinidad y racismo dos líneas de tensión fundamentales en la lectura que de la *Trilogía sucia de La Habana* hace Maikel Colón Pichardo. Importante reflexión esta que se extiende a otras expresiones culturales y conductas sociales de la Cuba contemporánea.

A las tribus urbanas asociadas al auge del rap cubano a partir de los años 90 dedica su capítulo Charlie D. Hankin; en tanto Eilyn Lombard se concentra en el análisis perspicaz del poeta Luis Eligio Pérez Meriño, una de las voces más destacadas del colectivo Omni Zona Franca, fundado en el reparto Alamar, en Habana del Este, también a finales de esa década, y en estrecha relación con el hip-hop desarrollado en esta área de la ciudad.

Y es La Habana protagonista en dos capítulos particularmente dirigidos al urbanismo, la arquitectura de la ciudad, así como algunas de sus más recientes recreaciones literarias. Son las nuevas propuestas creativas del grupo de arquitectos Inframundo, caracterizadas por la apuesta minimalista, abordadas por María A. Gutiérrez Bascón. De este colectivo resalta el rechazo a la espectacularidad prevaleciente en los proyectos arquitectónicos contemporáneos —regidos por la lógica comercial— en beneficio de cierta búsqueda de la desaparición: «el placer intelectual de no haber hecho nada», según expresan los jóvenes miembros de Inframundo. Por su parte, Katia Viera se pasea entre urbanismo y literatura en un texto que presenta a La Habana actual como enlace conectando, a un tiempo que se desconecta, con

el continente americano y las islas del Caribe. Utiliza fundamentalmente, para ilustrar esta difícil relación que involucra la isla, el mar, la tierra y la infraestructura urbana, la narrativa de Dazra Novak y Jorge Enrique Lage.

Se vuelve a otra obra de Jorge Enrique Lage, *Carbono 14. Una novela de culto*, cuando la junta Karla P. Aguilar V. a *La noria*, de Ahmel Echevarría, y a la película *Jirafas*, de Enrique Álvarez, para analizar lo que la autora llama «disidencia sexual» en la producción cultural cubana de la última década. Son también esos los años examinados por Ángel Pérez cuando dedica su estudio a la poesía femenina, enfocando su análisis en las poetisas Jamila Medina Ríos, Legna Rodríguez Iglesias y Lizabel Mónica.

Hay, incluso, un capítulo dedicado al «paquete semanal», cuyos criterios de selección y alcance son diseccionados por Mike Levine, particularmente su influencia en la promoción de la música popular.

La oferta es sin dudas diversa; la lectura, abrasiva. Así es que no pueden ser más que bienvenidos estos ensayos desafiantes de toda autoridad y control epistemológicos. Audaces, visceralmente interpelantes, las investigaciones reunidas en este libro no solo responden a la inevitable diseminación cubana; son expresión que alcanza al final aquella «intemperie del vasto espacio del mundo», avizorada, hace ya unos veinte años, por Iván de la Nuez como posible espacio para una vida cubana que lograrse prescindir del «idilio doméstico de la Isla, la Identidad, la Patria Absoluta y Mayúscula» (2001:107).

ODETTE CASAMAYOR CISNEROS

1

DISEÑOS CONCEPTUALES DESDE LA HABANA:
LA NUEVA ARQUITECTURA DE INFRAESTUDIO

(María A. Gutiérrez Bascón)

(Sevilla, 1985). Investigadora posdoctoral en el John Morton Center for North American Studies de la Universidad de Turku (Finlandia). Forma parte de un proyecto colectivo de investigación titulado «Cuba in Flux: Visualizing Urban Transformation in Havana». Recibió su doctorado en Estudios Hispánicos y Luso-Brasileños en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Chicago en 2018. Cuenta con una maestría en Enseñanza Bilingüe de la Universidad Pablo de Olavide (España) y con una licenciatura en Comunicación Audiovisual de la Universidad de Sevilla (España). Titulada «La Habana imaginada: Nostalgia, ruinas y utopía después de 1990», su tesis doctoral investigó los modos en los que la ciudad de La Habana ha sido imaginada desde la caída del bloque soviético, con particular énfasis en el cine documental, la literatura, la arquitectura y el urbanismo.

LA HABANA Y SUS VACÍOS

En mayo de 2015, en un derrumbe de los tantos que cualquier caminante pudiera encontrar al recorrer las calles de Centro Habana, se abre brevemente una suerte de museo temporal del vacío arquitectónico. Entre el polvo y los escombros de un lote yermo de la calle Neptuno (Fig. 1), los visitantes podían (no) ver, en grandes pancartas tamaño A1, algunos de los varios proyectos *no* realizados que los arquitectos cubanos han venido imaginando para Centro Habana en los últimos años. La peculiaridad de la muestra era que las pancartas estaban casi vacías: contenían tan solo el título, la ubicación y los autores de las obras, pero no sus materializaciones gráficas (Fig. 2). En otras palabras, los espectadores acudían a la improvisada galería a observar una ausencia.

Titulada *Aquí está el vacío*, la pieza fue ideada por los entonces estudiantes de arquitectura Anadis González (Matanzas, 1994) y Fernando Martirena (Santa Clara, 1992), en el marco de la XII Bienal de La Habana. En un interesante gesto deíctico, la obra intersecta dos vacíos. Por una parte, un vacío más literal, el edificio caído que da lugar al lote vacante donde se emplaza el «museo». Por otra, uno más figurado, el que atraviesa la arquitectura contemporánea en Cuba, que, a falta de materializaciones posibles, en muchas ocasiones sobrevive como mero ejercicio de la imaginación, o como *arquitectura de papel*. Si hay algo que comprueba el visitante del ruinoso «museo» es la irónica abundancia de proyectos —no realizados— para una ciudad llena de vacíos. «A través de las palabras, tú sabías que había algo que se estaba produciendo, que se estaba imaginando, que se estaba pensando, pero que no se estaba haciendo», dice Anadis González.¹

¹ Entrevista personal con Martirena y González, 2 de agosto de 2019. El resto de las citas directas referidas a ellos provienen de la misma conversación.



Fig. 1. Emplazamiento de Aquí está el vacío (cortesía de los artistas).

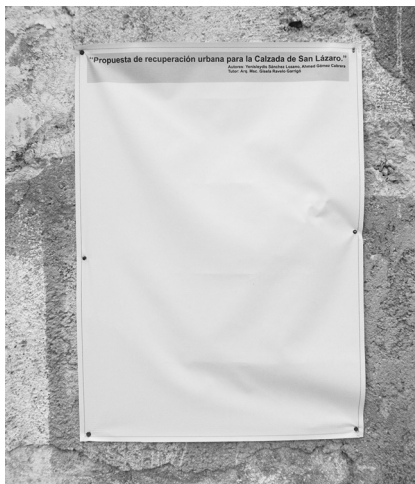


Fig. 2. Ejemplo de pancarta sin imagen Aquí está el vacío (cortesía de los artistas).

El historiador de la arquitectura Roberto Segre sugirió en alguna ocasión, de hecho, que el emblema arquitectónico más representativo de La Habana después de 1960 no fue un edificio o un monumento, sino un gran vacío: el espacio raso de la Plaza de la Revolución (2006:142).² Aunque la afirmación de Segre pudiera resultar un tanto hiperbólica, es cierto que una relativa parálisis constructiva aquejó a la Revolución desde sus inicios, al menos en lo que a La Habana se refiere. Receloso de la metrópolis que simbolizaba la corrupción y la especulación asociadas al período capitalista, el nuevo gobierno revolucionario pronto «abandonó» la capital para desarrollar el interior del país. Así, en la agenda socialista, el desarrollo del campo adquirió precedencia; por ejemplo, de las 100 000 viviendas que el gobierno cubano construyó entre 1959 y 1961, tan solo 6 000 se localizaron en La Habana (Scarpaci, 2000:724). El foco constructivo se desplazó, entonces, hacia espacios rurales y ciudades de provincia.

Más allá de este descentramiento de La Habana en la actividad constructiva, a partir de la década de los años 60 se producen otra serie de cambios fundamentales que trastocan el panorama arquitectónico, alterando desde

² La Plaza de la Revolución fue concebida con el nombre de Plaza Cívica por el plan Forestier, el primer plan director de la ciudad, elaborado entre 1925 y 1930. Los edificios gubernamentales de estilo monumental que se encuentran hoy en el vasto espacio que conforma la Plaza fueron erigidos en los años 50, antes del triunfo de la Revolución.

las formas de diseño y los métodos de construcción hasta la práctica de la profesión del arquitecto y su lugar en la sociedad. La nueva década es testigo de la introducción progresiva de elementos prefabricados en la construcción. Asociada a la idea de industrialización y desarrollo, la prefabricación de bajo costo es la vía constructiva que se propone para subsanar con celeridad las demandas del país, especialmente a partir de lo discutido en el VII Congreso de la Asociación Internacional de Arquitectos, celebrado en La Habana en 1963.³ La Isla se puebla de conjuntos de viviendas, escuelas y hospitales realizados con distintos sistemas prefabricados que, aunque ofrecen rápida solución a los problemas más acuciantes del momento, terminaron conduciendo a una cierta uniformidad, rigidez tipológica y pobreza expresiva (Zardoya, 2018:22). El uso inapropiado de la prefabricación en los centros históricos provocó, asimismo, fuertes disonancias con el tejido urbano tradicional (id.; Deupi, 2018:87). Por otra parte, la práctica privada de la arquitectura quedó prohibida de modo oficial en 1963, cuando también se cerró el Colegio de Arquitectos (Loomis, 2011:115). Los arquitectos se asociaron, a partir de ese momento, en grupos de proyectos, en su mayoría supeditados al control centralizado del Ministerio de Obras Públicas, reconvertido en Ministerio de la Construcción en 1963 (Zardoya, 2018:11). Las oportunidades para el diseño creativo se redujeron y solo un grupo selecto de renombre, como Antonio Quintana o Fernando Salinas, podrían llevar a cabo una obra propia (Deupi, 2018:86).⁴ Los arquitectos pasaron a ser considerados, más que artistas, técnicos que engrosarían las filas de equipos compuestos por ingenieros y otros profesionales de la construcción (Loomis, 2011:115).⁵ Según la concepción del momento, «los nuevos profesionales

³ María Victoria Zardoya matiza que en la década de 1960 conviven las nuevas soluciones prefabricadas con las técnicas tradicionales de construcción (2018:18). No será hasta los años 70 cuando la prefabricación se expanda de manera definitiva y masiva (ibíd.:22). Los sistemas prefabricados no marcan de manera uniforme, pues, todas las décadas de la arquitectura revolucionaria. Zardoya indica, además, que los años 80 anuncian el inicio del cuestionamiento de estos sistemas (ibíd.:25).

⁴ Esta idea de la restricción a la creatividad individual de los arquitectos en el nuevo período revolucionario fue cuestionada por Roberto Segre. Según él, los arquitectos consiguen imponerse a los obstáculos burocráticos y centralistas del Estado: «pese a las complejas dificultades que afrontó el país desde 1959, no se doblegó la creatividad y originalidad de los profesionales quienes, luchando a contracorriente del pragmatismo hegemónico de los organismos centrales del Estado, [...] mant[uvieron] viva la tradición y la identidad cultural de la arquitectura —estrechamente vinculados a la vanguardia artística» (2007:25).

⁵ La reconversión de los arquitectos en profesionales técnicos se lleva también a cabo a través del reordenamiento de la enseñanza universitaria de la arquitectura, que queda

revolucionarios debían estar despojados de intereses personales» (Zardoya, 2018:18). Así, el esfuerzo colectivo cobra preeminencia, a partir de entonces, sobre la autoría individual de las obras.

Aún hoy, la práctica privada de la arquitectura sigue sin estar formalmente reconocida en Cuba. Entre las actividades por cuenta propia que el gobierno cubano permite no se encuentra aún la de arquitecto. Hasta hace poco más de una década, únicamente algunos arquitectos escogidos, como José Antonio Choy, pudieron sortear los obstáculos que limitan la práctica arquitectónica, que sigue restringida por principio a un ámbito estatal que no ofrece un excesivo margen para la experimentación funcional o estética. No obstante, a pesar del estrecho marco legal existente, la última década ha traído consigo la aparición de un buen número de estudios independientes de arquitectura, los cuales han decidido abrir sus puertas y operar, en muchos casos, con licencias de decoración o de albañilería, a falta de un permiso específico para la profesión. Concentrados en su mayoría en La Habana, los nuevos estudios están reavivando la práctica del diseño arquitectónico y cambiando, también, la faz de la ciudad. En este nuevo panorama, Infraestudio se sitúa entre las propuestas más audaces.

INFRAESTUDIO: UN ESTUDIO SINGULAR A ORILLAS DEL RÍO ALMENDARES

En 2016, poco después de su participación en la XII Bienal de La Habana con su intervención en torno a los vacíos que jalonan la producción arquitectónica en la isla, Anadis González y Fernando Martirena fundan un estudio de arquitectura propio: Infraestudio.⁶ Emplazado en un antiguo astillero a orillas del río Almendares, convive con el proyecto del artista plástico Wilfredo Prieto, quien recuperó el inmueble industrial en desuso y lo transformó en su estudio bajo el nombre de Taller Chullima. Con Wilfredo Prieto, los jóvenes arquitectos comparten una apuesta por la radicalidad artística. «La relación con Wilfredo ha sido increíble», dice Fernando, «sobre

vinculada a los estudios de ingeniería con la creación del ISPJAE en 1964. La Facultad de Arquitectura pasa a formar parte, como departamento, de la Facultad de Construcciones del nuevo Instituto, afianzándose así, como explica Zardoya, «la visión de ver a la arquitectura más en alianza con la tecnología que con el mundo cultural» (2018:25). La creación, en 1982, de la UNAICC como nueva asociación gremial opera, de igual forma, ligando la arquitectura a la práctica constructiva antes que a la artística o cultural.

⁶ El equipo está compuesto además por el arquitecto David Medina. Adria Valdés Peyrellade es, asimismo, colaboradora del Estudio y encargada de la producción de Ediciones Infraleves, proyecto editorial de Infraestudio.

todo a nivel intelectual; nosotros siempre le presentamos todos nuestros proyectos y él es súper crítico, porque él cree lo mismo que nosotros, que tienes que ser tan radical como puedas». La curadora de arte Gabriela Rey ha dicho, en referencia al carácter rupturista del joven colectivo, que «en La Habana hay estudios de arquitectura, hay mucho de lo mismo en todas partes y está Infraestudio» (2021:14).

Las propuestas de González y Martirena sobresalen con respecto a las de otros grupos, en efecto, en su despliegue de una poética conceptual y en su creación de afinidades con las vanguardias y neovanguardias artísticas: el propio nombre del estudio alude, a un tiempo, a Duchamp y a la arquitectura radical italiana de los años 60 y 70. El prefijo latino «infra» es movilizado en su acepción más habitual —«por debajo de»— y, a su vez, en relación al concepto «infrave» acuñado por Marcel Duchamp. Sobre la elección de su designación, Fernando explica: «Nos pusimos el nombre porque no teníamos ningún amparo legal, no teníamos ninguna experiencia y tampoco queríamos ser un estudio típico; queríamos hacer algo menos que un estudio, pero que al ser algo menos que un estudio te permitiera hacer otras cosas». Anadís confirma: «La idea de estudio de arquitectura nos parecía, y nos parece todavía, demasiado establecida». Para Fernando, el prefijo «infra» sintetiza el programa del colectivo, que tiene más que ver con una postura transformadora hacia la creación arquitectónica y con un repertorio de gestos artísticos, que con un estricto catálogo de formas: «Estábamos buscando un prefijo que pudiera cambiar todo lo que viniera después. Es decir, si el estudio tiene una actitud, entonces lo “infra” es algo que tú le puedes poner a todo. Un infra-teléfono, un infra-mouse... El mismo nombre define la *actitud* del grupo». La nómina posible de objetos que el colectivo se permitiría producir queda, así, dilatada —no solo edificios, entendidos como el «objeto natural» de la praxis arquitectónica, sino también libros de artista y acciones performáticas o, hipotéticamente, por qué no, objetos de uso cotidiano como un teléfono o un *mouse*— e hilada a través de una actitud particular.

Más allá de su significado usual, el prefijo «infra» resuena con el «infrave» duchampiano, que González y Martirena invocan como referencia.⁷

⁷ Amanda Tigner ha calificado la relación de los teóricos e historiadores de la arquitectura contemporánea con Marcel Duchamp como una apasionada historia de amor. Tigner explica que las ideas de Duchamp comenzaron a tener una gran influencia a partir de 1975, además de en teóricos e historiadores de la arquitectura, en los propios arquitectos, que han incorporado los conceptos duchampianos del azar, la metáfora, el infrave o lo efímero a su praxis arquitectónica. Como ejemplo, cita unas declaraciones de Frank

El concepto «infrave» es uno de los neologismos acuñados por Duchamp que, según el propio artista, resiste todo intento de definición. Para aproximarse al «infrave» solo pueden darse ejemplos: el calor de una silla de la que alguien acaba de levantarse, el intervalo entre la detonación de un arma y la aparición de la bala, la diferencia mínima que existe entre dos formas creadas con el mismo molde, el sonido que hacen los pantalones de terciopelo al caminar, o cuando la gente entra en el metro justo antes de que las puertas se cierren (Perloff, 2002:101).⁸ Basándose en los ejemplos provistos por Duchamp, el historiador Sheldon Nodelman intenta una aco-tación del término: «el límite incalculablemente fino que separa o une cua-lidades o sustancias opuestas y que constituye un espacio indeterminado de posibilidad» (2003:60). La historiadora Dawn Ades, por su parte, enfatiza la «condición de liminalidad» del concepto duchampiano. Podría decirse que Infraestudio intenta moverse justo en ese espacio de liminalidad, entendi-da como la posición en la que acontecen las transformaciones (Thomassen, 2009:18). Y es que aunque los jóvenes arquitectos trabajan en un contexto marcado por limitaciones de diversa índole, Infraestudio desea abrir, con su práctica «infra», un nuevo horizonte de lo posible, en un espacio intersticial entre lo viejo y lo nuevo, entre el mercado y el arte puro. Asimismo, el pre-fijo le es muy idóneo al nuevo estudio en tanto que González y Martirena cultivan en su arquitectura conceptos «infra», en un sentido duchampiano: el contraste entre el afuera y el adentro, la distancia mínima que media entre lo que no existe y aquello que se imagina, o la sensualidad de dos espacios que casi se tocan.

Otra de las resonancias que el nombre de la agrupación evoca es la de Superstudio, colectivo fundado en Florencia en 1966 por los arquitectos Adolfo Natalini y Cristiano Toraldo di Francia,⁹ y pieza clave del movi-miento de la arquitectura radical de los años 60 y 70. Entre los pronuncia-mientos más críticos de Superstudio se encuentra el discurso que Natalini

Gehry, en las que el arquitecto estadounidense reclama el azar como forma de diseñar, en contraposición a los rígidos principios formales que guiaban a los modernistas. Asimismo, Tigner se aproxima al edificio *Blur*, de los arquitectos Diller + Scofidio, como una materialización del infrave. Al estar hecho en parte de vapor, el edificio se sitúa en un umbral ambiguo entre lo material y lo inmaterial.

⁸ Estos ejemplos, entre otros, aparecen en 46 notas sobre lo «infrave», escritas en su mayoría a finales de los años 30 y aparecidas póstumamente en la edición bilingüe que Paul Matisse hace de las notas de Marcel Duchamp (Perloff, 2002:101).

⁹ A Natalini y Toraldo di Francia se le unieron cuatro arquitectos más: Roberto Magris, Alessandro Poli, Alessandro Magris y Gian Piero Frassinelli (Chiesa, 2010:310).

dio ante la Architectural Association de Londres en 1971, en el que el arquitecto italiano manifestaba la urgencia de abandonar la práctica de la arquitectura hasta que esta dejara de constituir una vía de reproducción de las formas burguesas de la propiedad y el consumo.¹⁰ Durante sus dieciséis años de existencia, Superstudio se negó, de hecho, a construir un solo edificio. En lugar de esto, el colectivo florentino produjo desde muebles hasta ilustraciones para revistas, pasando por polémicos ensayos e instalaciones multimedia para museos (Elfline, 2011:59), descentrando así la idea del edificio construido como resultado último de la arquitectura. Natalini situaba, de hecho, a la arquitectura en una relación de antagonismo con la construcción,¹¹ en un *ethos* muy diferente a aquel expresado en el lema «Revolución es construir», que marcaría a la arquitectura en Cuba por esos mismos años. En un proceso de desmaterialización gradual, Superstudio valoraría el potencial crítico de la arquitectura de papel (ibíd.:68).¹² Sus actividades de investigación teórica se prolongan hasta 1978 y, en 1982, esta suerte de contra-estudio se disuelve definitivamente (Chiesa, 2010:285).

Es curioso que ambas evocaciones —Duchamp y Superstudio—, más allá de trazar genealogías artísticas que rebasan una estricta tradición nacional, tienen que ver con gestos de fuga. Marcel Duchamp encarna este éxodo, literalmente, con su declarada retirada del arte a partir de 1923 para

¹⁰ Dice Natalini: «Si el diseño es un mero incentivo al consumo, entonces debemos rechazar el diseño; si la arquitectura es únicamente la codificación de un modelo burgués de la propiedad y la sociedad, entonces debemos rechazar la arquitectura; si la arquitectura y el planeamiento urbano son simplemente la formalización de las injustas divisiones sociales existentes, entonces debemos rechazar el planeamiento urbano y sus ciudades... hasta que todas las actividades del diseño estén dirigidas a resolver las necesidades primarias. Hasta entonces, el diseño debe desaparecer. Podemos vivir sin la arquitectura» (Elfline, 2011:59).

¹¹ «Para nosotros, la arquitectura es siempre lo opuesto a la construcción» (ibíd.:60).

¹² Una de las reflexiones críticas más conocidas del colectivo florentino, vehiculada a través de esta arquitectura de papel, la constituye el llamado «Monumento Continuo», una suerte de megaestructura blanca, lineal, monótona, que aparece de manera invasiva en diferentes partes del globo, al menos, según lo imaginan una serie de ilustraciones y *collages* publicados por Superstudio en diversas revistas a partir de 1969. El «Monumento Continuo» toma las megaestructuras —tan en boga en una parte de la arquitectura radical de posguerra como el remedio a los problemas urbanos (por ejemplo, en Yona Friedman o en los metabolistas japoneses)— como blanco de su crítica, al tiempo que ofrece una crítica a la visión tecnocrática del arquitecto y a las soluciones urbanas impuestas desde arriba (ibíd.:64-66). Como explica Ross K. Elfline, a través de un despliegue hiperbólico y absurdo de la monumentalidad pura —materializada en este «Monumento Continuo»—, Superstudio parodia la propia búsqueda de la perfección y la pureza por parte del Movimiento Moderno (ibíd.:66).

dedicarse al ajedrez con casi total exclusividad. Esta ruptura con el mundo del arte se mantendría durante el resto de su vida, a excepción de intervenciones esporádicas (Kilroy, 2018:52). El punto de fuga en Duchamp es, también, aquel que lo distancia del «arte retiniano», es decir, el arte que apela exclusivamente al ojo a través de formas estéticas tradicionales. Por el contrario, Duchamp le da prioridad al placer intelectual que provoca un arte puesto al servicio de la mente, liberado de las constricciones de la belleza, el gusto, la armonía o la mímesis (Molderings, 2010:130). Por su parte, la huida de Supestudio se escenifica como un abandono de la práctica tradicional de la arquitectura entendida como construcción. La propia disolución del estudio en 1982 es, asimismo, congruente con esta poética y política de la fuga.

Algo de esta tentativa por la fuga recorre la práctica arquitectónica de Infraestudio. Aunque el colectivo cubano no impugna la dimensión constructiva de la arquitectura del modo radical en que Superstudio llegaría a hacerlo —muy al contrario, el joven equipo cuenta ya con varias obras en construcción—, González y Martirena sí han opuesto una cierta resistencia a las fuerzas productivas que impone el mercado o, al menos, no las han colocado como centro de gravedad de su actividad. Como todo estudio privado de arquitectura, son hasta cierto punto dependientes del mercado¹³ pero, en su breve andadura como estudio, han rechazado múltiples ofertas. «Hemos dicho que no a muchas cosas, a muchísimas cosas», enfatiza Fernando, y aclara:

De lo que nos hemos dado cuenta es de que estamos convencidos de lo que queremos... Nosotros hemos tomado un camino más relacionado con lo discursivo, con el arte. Tenemos mucha obra conceptual. No tenemos una pieza que significa algo, sino que tenemos una obra total hecha de fragmentos. Entonces, cada edificio te ayuda a entender otro; incluso cada obra de arte te ayuda a entender cada edificio, y cuando lo ves en conjunto

¹³ Fernando Martirena sitúa, de hecho, el nacimiento de los nuevos estudios de arquitectura en un contexto de apertura hacia la iniciativa privada a partir de la llegada al poder de Raúl Castro en 2008. Más allá del amparo legal que de manera más o menos decidida se dé al cuentapropismo, considera que ha habido un cambio cultural con respecto a las actividades del sector no estatal: «[antes de la llegada de Raúl Castro] ya había cuentapropismo, pero era mal visto [...] Con los lineamientos de Raúl [...] [se] quita el miedo a la gente a tener un negocio privado y a ser mal visto». La ampliación del sector no estatal de la economía y de sus negocios (hostales, restaurantes, galerías, gimnasios, etc.) demanda que profesionales del diseño y la arquitectura acometan este tipo de proyectos. «Y ahí —explica Martirena— es donde comienzan los estudios privados».

es que entiendes que hay un discurso total, y eso es lo que nos interesa. Entonces, si empiezas a venderte, pierdes el discurso.

Si lo más importante para Infraestudio es hacer una obra propia que esté articulada por una coherencia conceptual, la distancia que media entre la praxis del joven colectivo y la priorización nacional de la vertiente constructiva de la arquitectura, encapsulada históricamente en el lema «Revolución es construir» —que sigue presidiendo como inscripción, hasta el día de hoy, el edificio que alberga el Ministerio de la Construcción—, es evidente. Fernando Martirena identifica la desaparición de la arquitectura como práctica artística en Cuba, en particular, con la figura de Rodolfo Livingston, arquitecto argentino fundador del método de diseño que da soporte al programa del Arquitecto de la Comunidad, introducido en la Isla en los años 90.¹⁴ Este tipo de aproximación, dice Martirena, «generó que se perdió la idea de autor y se perdió la idea de arquitectura». Reconoce, no obstante, aspectos positivos de la vivienda construida por esfuerzo propio y con elementos prefabricados: «la vivienda social en Cuba es cómoda, es grande, es casi de clase media; lo que ocurre es que la repetición acaba con las otras cosas que podría tener».

Ante todo, González y Martirena reivindican el deleite especulativo —en una reminiscencia duchampiana— por encima de la obligación material de construir. Anadis González explica: «Para nosotros, como audiencia de nuestra propia arquitectura, o de cualquier tipo de creación, el placer intelectual es lo que nos mueve». Ese goce artístico tiene que ver, más concretamente, con otro acto de fuga: proyectar un diseño mínimo que a veces interviene los espacios en una escala menor. Según Fernando Martirena, la de Infraestudio «no es una arquitectura contemporánea, en el sentido *flashy*, del *show*, sino es todo lo contrario; es una arquitectura que desaparece» y, en ello, «está el placer intelectual de no haber hecho nada». Los jóvenes sienten, no obstante, el peso material que acompaña a su ocupación, asumida como una profesión de acción. «Los arquitectos son personas que tienen que *hacer cosas*», asegura Anadis González. «Hasta que la gente no ve que tú eres capaz de construir edificios», corrobora Fernando Martirena, «no te toma en

¹⁴ El programa del Arquitecto de la Comunidad se crea en 1994 con el objetivo de ofrecer asesoramiento técnico a la población que tiene necesidad de construir o reparar viviendas. Esta autoconstrucción o construcción por esfuerzo propio es guiada por profesionales que siguen un método de diseño participativo, por el cual los propios usuarios de la vivienda participan en el diseño, la gestión, el financiamiento y la ejecución del proyecto (Muñoz, 2018:138).

cuenta». Es por ello que en sus primeras presentaciones públicas, los miembros de Infraestudio deciden enfatizar las obras en construcción con las que cuentan, por contraposición a su obra de carácter más performático o artístico. Esto tiene que ver, también, con otra imposición material relacionada con un contexto marcado por graves carencias y por un ineludible peso de lo político. Para Anadis González, en Cuba «hay un escepticismo hacia la realidad de las cosas» que se explica por el estatus de Cuba como «país en desarrollo» y por «una sobresaturación de ideología, de pensamiento, de no acción, que crea mucha desconfianza, mucha desazón, mucha baja energía en la gente». Es por esto, piensa González, que una propuesta que se aventura a proponer actos de fuga y de placer intelectual, en un contexto de fuerte intensificación política y déficit material, pudiera no ser siempre apreciada.¹⁵ Aun así, escapando a la lógica instrumental —de solución de problemas sociales a gran escala— a la que se pliega buena parte la creación arquitectónica de las últimas décadas en Cuba, pero también a la ostentación espectacular de ciertas formas de la arquitectura contemporánea fuera de la Isla, Infraestudio quiere «huirle al *show*», en palabras de Fernando Martirena; todo ello para caminar, como sugiere Anadis González, «hacia una arquitectura menor».¹⁶

¹⁵ «Entonces, por eso», afirma Anadis González, «[exponer] que tú estás haciendo [una obra que busca] un placer intelectual [...] mucha gente no te entiende, porque la base del comunismo es el materialismo y la base de la pobreza es también el materialismo».

¹⁶ De acuerdo con Deleuze y Guattari, una literatura menor —así como una cultura menor— estaría caracterizada por estar afectada por un alto nivel de desterritorialización, por el hecho de que en ella todo es político y por no estar anclada a cánones o grandes maestros (Laurieb y Khana, 2017:3). Laurieb y Khana también se refieren al espacio de experimentación que la cultura menor ofrece (id.), así como a sus posibilidades disruptivas (ibíd.:9). La obra de Infraestudio podría entenderse como arquitectura menor en tanto que construye genealogías heterodoxas que rompen con las tradiciones adscritas al territorio nacional o regional; en tanto que pretende alejarse de algunos de los cánones y maestros de la arquitectura nacional —por ejemplo, de la generación del 50—; y, también, en tanto que produce un cierto tipo de (a)politicidad —que es, en sí misma, una forma particular de política—, que pretende soslayar lo que pareciera un inescapable peso de lo político en Cuba. De la arquitectura de los años 50 en la Isla, dice Fernando Martirena, que «es supuestamente la mejor arquitectura, pero que está basada en el clima y la identidad, que son dos temas que a nosotros no nos interesan». En cuanto al posicionamiento político del arte, expresa un interés por los espacios de la apoliticidad: «Las ideas de derechas y de izquierdas muchas veces son circulares; hay una pieza de Wilfredo [Prieto] que a nosotros nos encanta, que se llama *Apolítico*... y habla sobre todo del apoliticismo, de cómo el arte puede ser muy apolítico y eso ni siquiera tiene que estar mal».

LÍNEA 508: UNA ARQUITECTURA MENOR EN EL VEDADO

El primer encargo de Infraestudio llega en 2016, apenas un año después de la participación de González y Martirena en la XII Bienal de La Habana. Se trata de un nuevo centro de arte contemporáneo que tendrá su sede en una antigua casona situada en la calle Línea no. 508, en el elegante barrio de El Vedado. Intacto desde su creación, el grandioso inmueble data de 1888 (Fig. 3). El lote que la casa ocupa es inmenso (1 600 m²), con 600 m² construidos. La gran dificultad estribaba en aproximarse a una casa que, según González y Martirena, «parece completa». En este sentido, la propia casa, en su majestuosidad, rivalizaba con lo que los arquitectos pudieran proyectar. «La competencia estaba muy dura. Era imposible ganarle a la casa, y era muy fácil quedar en ridículo y hacer una arquitectura a lo Bilbao; la casa, sin decir nada, se iba a burlar de ti toda la vida», dice Fernando Martirena.

González y Martirena se deciden, entonces, por hacer una arquitectura mínima, sin *show*, como ellos dirían. Los 200 m² adicionales que el centro de arte necesitaba —que incluyen habitaciones y espacio de estudio para un programa de residencias artísticas— serían incorporados en dos nuevos volúmenes construidos fuera de la casa, en el patio trasero (Fig. 4). La casa queda, así, intacta, exclusivamente dedicada a espacio expositivo. Los nuevos volúmenes al fondo del espacio exterior se encuentran, además, escondidos detrás de muros y vegetación. Nadie diría, al salir al jardín, que ahí hay un edificio nuevo que alberga habitaciones y estudios. «Mucha gente va a entender», aclara Fernando, «que eso es simplemente el muro que separa [este lote] del otro lote». Las puertecitas por las que se entra están hechas del mismo material que el muro y quedan, también, disimuladas, al igual que las puertas de infraestructura ocultas en galerías y museos. Por su parte, el diseño interior de los nuevos volúmenes pretende emular la elegancia de la casona. «Intentamos continuar esa idea de elegancia; no continuarla como tal, sino estar a la altura», comenta Anadis González. El estuco de los interiores en los nuevos espacios comparte, así, un mismo color, materialidad y ausencia total de adornos con el interior de la casona (Fig. 5).

Para González, establecer una aproximación arquitectónica, más que diseñar un edificio, es lo que tomó prioridad en este proyecto: «la idea de que está la casa, está el vacío, y [que es posible] redefinir el vacío y retrabajar los bordes de la casa era una estrategia antes que un edificio; y planear la estrategia de cómo intervenir la casa era suficiente». La táctica de intervención que concibe Infraestudio se ve atravesada por los temas que ya habían aparecido en su primera obra artística pública, *Aquí está el vacío*; fundamentalmente la



Fig. 3. Casona de Línea 508 antes de la intervención de Infraestudio. © Natalie Quer.

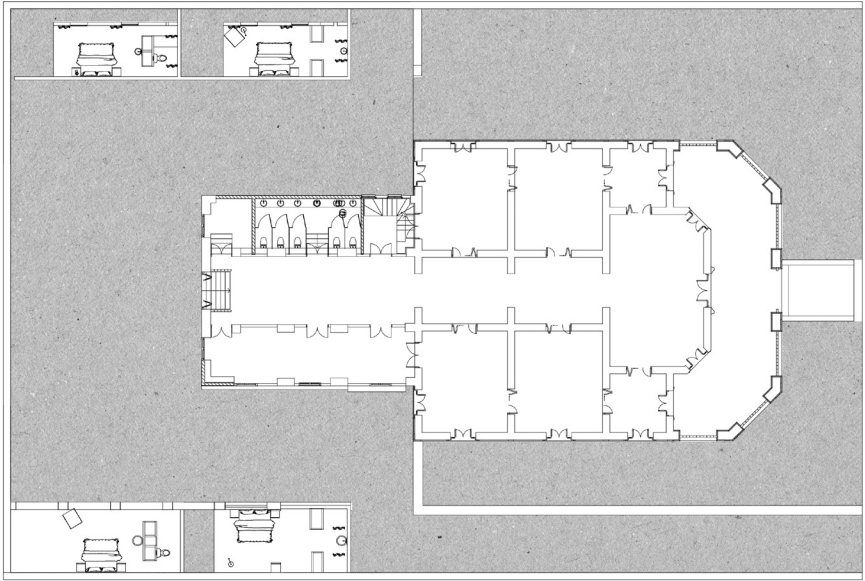


Fig. 4. Planta del proyecto de Infraestudio para Línea 508 (cortesía de los arquitectos).



Fig. 5. Interior de los nuevos volúmenes planificados por Infraestudio para el patio trasero de Línea 508 (cortesía de los arquitectos).

idea del vacío, del ocultamiento o borradura y de hacer gestos que pudieran parecer mínimos. Al respecto del proyecto para la casona de Línea 508, dice Martirena: «La idea de esconderse es una idea que nos gusta; es decir, [la idea de] mostrarse escondido». Finalmente, esta apuesta por hacer una arquitectura mínima, ocultada, para un primer proyecto, requiere de un cierto atrevimiento. «Para nosotros», expresa González, «es muy fácil tener esta posición ahora, pero en el momento en que tú vas a hacer algo y dices “lo que voy a hacer es no hacer”, te cuesta un poco romper esa inercia».

CASA B, CASA C, CASA GRUTA: NUEVAS IDEAS DE (IN)COMODIDAD PARA UNA ARQUITECTURA DOMÉSTICA

En 2017, Infraestudio proyecta una casa para el litoral al oeste de La Habana, cuyo nombre será, simplemente, B. El proyecto consistía en diseñar una vivienda de fin de semana para una pareja de la capital. La nueva casa debía sustituir a la que ya se encontraba en el lote y, por estrictas regulaciones, debía respetar los elementos tipológicos básicos de la anterior y los límites del área construida. Los arquitectos se encontraban, entonces, con la limitación de tener que hacer una residencia de un solo nivel con un techo a dos aguas. Teniendo en cuenta que las regulaciones a nivel subterráneo son inexistentes, González y Martirena incorporaron un piso subterráneo iluminado por un largo y estrecho patio. Las funciones públicas quedaron integradas a la planta a nivel del suelo y el cuarto principal fue colocado en una suerte de caja que «cuelga» del techo, constituyendo una especie de tercer piso (Fig. 6).¹⁷ Observada desde afuera, la casa sigue siendo, no obstante, de un solo piso con techo a dos aguas, respetando así las regulaciones constructivas (Fig. 7). Paradójicamente, dice Martinera al respecto: «no cambió nada de la [antigua] casa; sin embargo, cambió todo». Así, en Casa B, el cuarto principal se esconde en una caja no perceptible desde fuera. La casa puede, también, esconderse a sí misma con un cierre de tablas, que confieren a la edificación la impresión de estar hecha de un mismo material cuando no está habitada;¹⁸ cuando lo está, se abre por completo al paisaje, al retirarse el recubrimiento de madera.

¹⁷ La referencia para esto son las cabañas de Soroa, en Artemisa, que constituyen una tipología aborígen en las que el techo es a la vez la habitación, mientras que las funciones públicas suceden en la parte inferior, totalmente descubierta.

¹⁸ La inspiración para esto son los secaderos de tabaco, cubiertos completamente con palma.

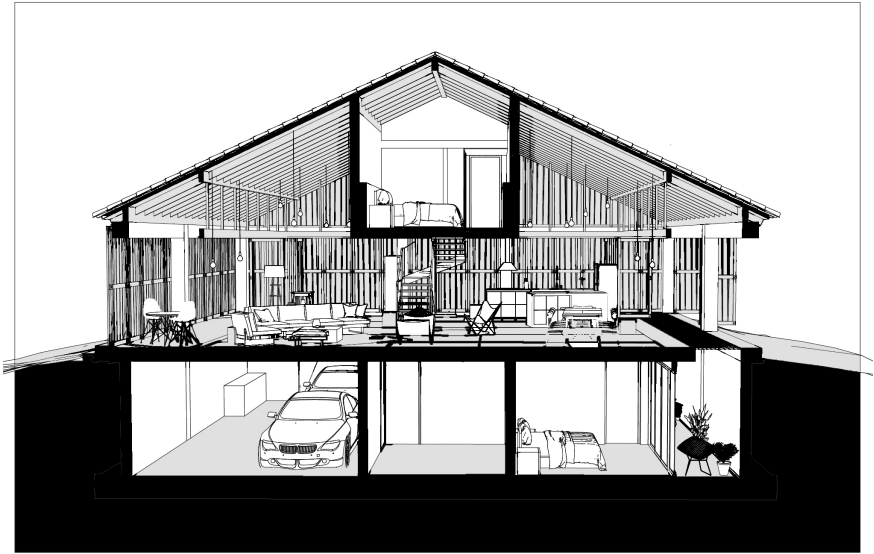


Fig. 6. Alzado de Casa B. Diseño de Infraestudio para una playa al oeste de La Habana (cortesía de los arquitectos).



Fig. 7. Casa B. © Infraestudio (2020).

Casa C, ubicada en el mismo terreno (Fig. 8), da continuidad a la misma estrategia del ocultamiento. Con una inusual forma de letra C, la casa se esconde detrás de un muro convexo de piedra, que pareciera la prolongación del muro que limita la parcela. El muro curvo es, en realidad, parte de la propia casa, que se abre en su forma cóncava —la opuesta— hacia el mar (Fig. 9). La casa queda, así, oculta al público gracias a la fachada curva sin ventanas, pero abierta al mar a través de la fachada de cristal, en una combinación de apertura y cierre que constituye una oposición conceptual clave para Infraestudio (Figs. 10 y 11). El concepto —y la forma¹⁹ en que se materializa— prima aquí sobre la función de habitabilidad; es decir, sobre la relativa (in)comodidad que pudiera suponer vivir en una casa curva con esquinas de menos de 45°. Y es que para Infraestudio, redefinir la idea del confort es uno de los intereses de su proyecto: «cómo algo incómodo esconde nuevos potenciales de comodidad», según comenta Martirena. En cuanto a la relación entre Casa B y Casa C, González y Martirena usan una estrategia similar a la casona de Línea 508: establecer una clara relación figura-fondo, en la que Casa B fuera la figura central y Casa C pareciera una simple extensión del jardín.

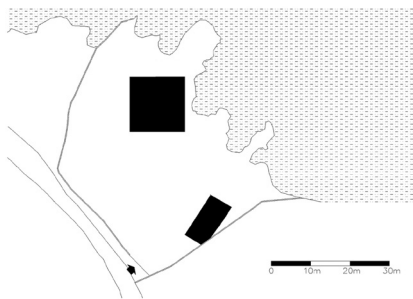


Fig. 8. Parcela en el litoral al oeste de La Habana donde Infraestudio proyecta Casa B (cuadrado) y Casa C (rectángulo) (cortesía de los arquitectos).

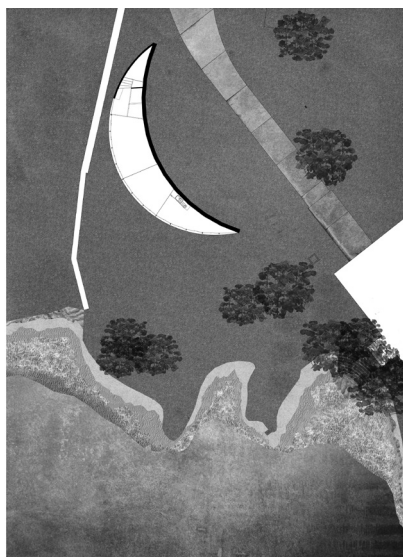


Fig. 9. Planta de Casa C. El muro cóncavo se cierra completamente al viandante; la fachada convexa de cristal se abre al mar. © Infraestudio.

¹⁹ La forma de Casa C recuerda los muros ciegos del arquitecto mexicano Luis Barragán y la creación escultural del artista estadounidense Richard Serra sobre la experiencia de la curva.



Fig. 10. Casa C, vista desde el mar. © Infraestudio.

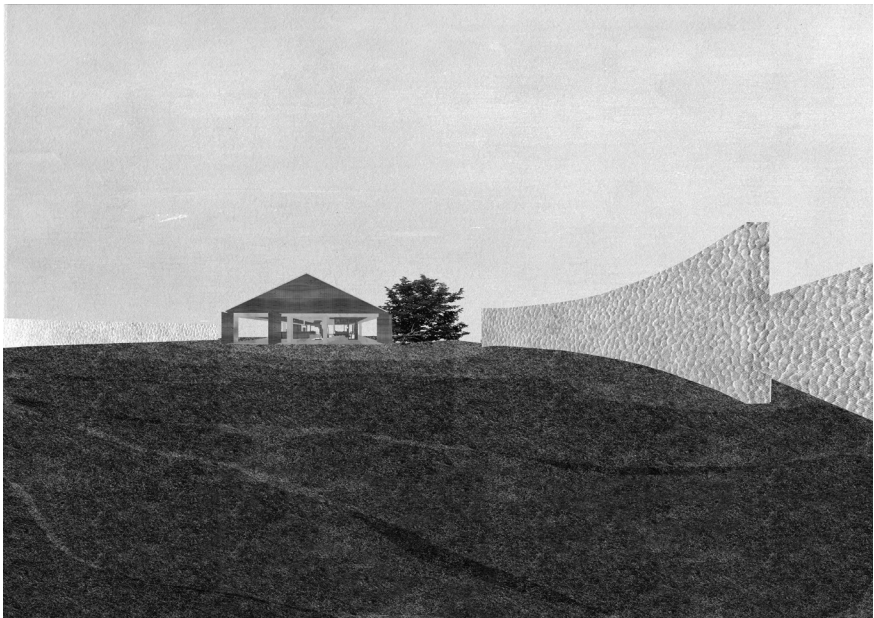


Fig. 11. A la derecha, Casa C, vista desde la entrada al jardín, se confunde con el muro que cierra la parcela. Al fondo, Casa B. © Infraestudio.

En 2018, González y Martirena recibieron un encargo para una tercera casa de parte de un cliente que, después de haber visto Casa C, quería una edificación con una calidad escultural y heterodoxa semejante. El lote sobre el que proyectar la nueva casa era de particular belleza, con vistas al mar y rodeado de bosque, en una reserva natural de una localidad perteneciente al municipio de La Habana del Este. La localización supuso un reto para Infraestudio y sus estrategias de ocultamiento: «Hasta ahora nos habíamos podido esconder con “no *show*”, con la arquitectura que habíamos hecho, pero de pronto aquí teníamos el paisaje abierto completamente virgen», puntualiza Anadis González. La estrategia arquitectónica pasa entonces por imaginar una casa que juegue a ser piedra en medio de esa naturaleza apabullante. «Nos parecía obsceno hacer un edificio moderno de *show*», explica Fernando Martirena. Tomando como inspiración la pieza *Beso* (2012) de Wilfredo Prieto, en la que dos piedras esféricas apenas se tocan en un punto, diseñaron una casa-gruta dividida en dos volúmenes separados levemente por un vacío que funciona, a su vez, como entrada y como una suerte de patio interior (Fig. 12). Así, con su terminación rugosa, de hormigón, muy similar a la de la piedra, Casa Gruta simula ser una cavidad natural formada entre dos rocas contiguas (Fig. 13). Aunada por un solo material, con ese gris áspero que se asemeja a la roca, la casa expulsa casi todo rastro de humanidad de su fachada. Entre estas huellas de humanidad dejadas atrás se encuentra la propia puerta, que supondríamos clausura el inmueble. A la edificación no se accede por una puerta, sino por una apertura de 90 cm situada en uno de sus extremos. En el lado opuesto, el espacio abierto es de 15 cm y deja pasar solo la luz.

Los arquitectos imaginaron un proceso progresivo de transformación de la casa en paisaje, con hiedras que la abrazaran: «Por fuera [la casa tiene] una terminación rugosa para que la misma vegetación la fuera volviendo más paisaje... [para] que la casa se sintiera menos extraña dentro de esa naturaleza con el tiempo», dice González. Este esfuerzo de Casa Gruta por parecerse al paraje natural que la recibe no es tanto un intento real de simulacro como un gesto escenográfico consciente de su propio artificio. No se trata, entonces, de una copia literal de una gruta o de la forma exacta que pudiera adquirir una roca. El impulso no es mimético, o lo es solo en parte, pues la mimesis ha sido previamente tamizada por el filtro conceptual. «La idea era que todo fuera lo más abstracto posible; es como volver la arquitectura abstracta», aclara González.

En la fase de diseño, Infraestudio plantea al cliente la posibilidad de techar con cristal el vacío entre ambas «piedras» o áreas de la casa. Ya que la



Fig. 12. Casa Gruta, por Infraestudio (cortesía de los arquitectos).



Fig. 13. Casa Gruta en construcción (2020). © Laurian Ghinitoiu.

casa aúna su parte pública en uno de los volúmenes y su parte privada en el opuesto, esto supone que para transitar de un espacio a otro se hace necesario cruzar el patio interior descubierta que se forma entre ambas piezas. «Si está lloviendo, para pasar de la sala al cuarto te tienes que mojar», explica Anadis González. El cliente entiende, no obstante, que colocar un cristal entre los dos volúmenes «sería acabar con la idea de la gruta y que está bien mojarte si vas a tener una casa como esta». Para Fernando Martirena, Casa Gruta genera formas inéditas de confort, trastocando ideas asentadas en torno a la (in)comodidad doméstica: «Para [el cliente] es más cómodo ver el cielo sin tener un cristal y mojarse, que no mojarse y tener ese cristal».

BIPOLAR: EXTREMOS QUE SE ANULAN EN UN ESPACIO DE OCIO Y CONSUMO

En 2019, Infraestudio proyecta un restaurante para un antiguo almacén situado en avenida Paseo, en El Vedado. El antiguo espacio industrial dará cabida a dos restaurantes, uno «de izquierdas» y otro «de derechas», congregados bajo el nombre de Bipolar. El almacén quedará dividido por un muro en dos mitades exactamente simétricas, pero cada mitad será opuesta a la otra en su imagen. El restaurante de la derecha tendrá terminaciones lisas y finas, materiales lujosos y muebles de diseño. El de la izquierda, materiales rugosos y económicos, mobiliario reutilizado y objetos improvisados, con una estética *vintage* o *hipster*. Entrar a una u otra mitad del restaurante estará sujeto a la arbitrariedad de los lugares disponibles y no tanto a la identificación ideológica de los clientes —aunados, en cualquier caso, por una experiencia pospolítica del consumo—. El proyecto intenta pensar, según la aproximación (a)política de González y Martirena a la creación arquitectónica, la futilidad de las dualidades políticas duras. «Las ideas de derechas y de izquierdas muchas veces son circulares; [...] la derecha usa estrategias de izquierda y la izquierda usa estrategias de derecha», dice Martirena. En Bipolar, según él, una cara cancelaría a la otra al concurrir en un mismo espacio: «[la idea es] enfrentar las dos para anular su capacidad mortífera». El proyecto parece querer reflexionar, asimismo, sobre las dimensiones políticas de la arquitectura, pero desde un distanciamiento irónico. Así, Bipolar satiriza, de acuerdo con Martirena, «los posicionamientos políticos» que se hacen desde la arquitectura. Los arquitectos recurren, de hecho, a lenguajes expresivos que no asumen como propios: «Realmente el tema *vintage* no nos gusta nada y del tema súper pulcro no somos tan *fans*, pero creíamos que, juntos, creaban un proyecto que sí era nuestro y que a la vez se burla de sí mismo», aclara.

CAMBIAR LOS JARDINES DE LA HABANA PARA CAMBIAR LA CIUDAD

En un encuentro en la galería Kurimanzutto de la Ciudad de México, el artista Wilfredo Prieto le preguntó al reputado arquitecto mexicano Alberto Kalach qué haría él para cambiar La Habana. Kalach le respondió que modificar los jardines, pues cambiándolos se puede transformar una ciudad. Tras esta conversación, Prieto lo invita a Taller Chullima para participar, con Infraestudio, en un proyecto en el marco de la XIII Bienal de La Habana en mayo de 2019. En preparación a la visita del arquitecto mexicano, Infraestudio creó un «Álbum de jardines que no existen», en el que exploran «temas que tuvieran que ver con el verde de la ciudad» a diferentes escalas, cuenta Anadis González: el parterre de las aceras, los parques fantasmas en los que aparecen un par de bancos tras caerse un edificio, o el bosque de La Habana, que se encuentra, según Infraestudio, completamente subutilizado. Este álbum de fotografías, dibujos y reflexiones poéticas se convierte en uno de los gérmenes de la colaboración con Kalach en La Habana: *Jardines que no existen*, que se materializará en un jardín en miniatura instalado en una mesa de 12 m de largo, cubierta de zeolita y alojada en Taller Chullima (Fig. 14). La idea de crear esta suerte de jardín japonés surge, por otra parte, de una recomendación de lectura de Kalach a Infraestudio: el *Sakuteiki*, el tratado de jardinería más antiguo del mundo, escrito en Japón en el siglo XI. De forma similar a los jardines zen, la obra creada por Infraestudio y Kalach en Taller Chullima no imita a la naturaleza en su apariencia real; no se trata de un jardín mimético, sino de uno conceptual que recoge «una colección de miradas al vacío», dice Anadis González. Los registros producidos para este álbum, los materiales elaborados en un taller organizado con estudiantes de arquitectura y algunas piedras recogidas por la ciudad se yuxtaponen para dar forma a este jardín en miniatura, que incluye



Fig. 14. *Jardines que no existen*, proyecto de Infraestudio y Alberto Kalach para la XIII Bienal de La Habana, mayo de 2019. © Ana Paula Tovar.

también pequeñas figuras humanas que fungen como dispositivo ficcional. «Lo que para nosotros es un dibujo, para ellos es una gran alfombra; lo que vemos como una piedra para ellos será un monumento», dice Infraestudio con respecto al proyecto *Jardines que no existen* en su libro autoeditado *El espacio del texto*. Y es que, para Infraestudio, «un jardín también puede estar hecho de ficciones» (González y Martirena, 2019:24).

POR UNA ARQUITECTURA (NO SOLO) NARRADA

En su breve período de existencia dentro del panorama de los estudios independientes de arquitectura en Cuba, Infraestudio no ha dejado de materializar sus diseños en la esfera constructiva. Su producción rebasa, no obstante, la realización de edificios, para incluir piezas artísticas, acciones performáticas,²⁰ edición de libros de artistas y curaduría, subvirtiéndose así la idea de la edificación como modo último de la expresión arquitectónica. Es lo que la teórica cultural Mieke Bal ha llamado «arquitecturalidad»: aquella dimensión del pensamiento arquitectónico que puede ser movilizadora en formas no estrictamente arquitectónicas (Pollock, 2014:90).

Entre los trabajos de curaduría de Infraestudio se encuentra una exposición en la Galería Taller Gorría (La Habana Vieja, 2019) que, titulada *¿Cómo te lleva la presión?*, reúne diseños de ocho estudios independientes de arquitectura. Para esta misma exposición, González y Martirena presentaron una pieza un tanto atípica: un libro de arquitectura narrada, sin imágenes. Titulado *El espacio del texto*, recoge 19 textos de autoría propia sobre las obras arquitectónicas, performances y piezas artísticas producidas o imaginadas por el estudio. En la introducción, González y Martirena advierten: «Algunos de estos proyectos y exposiciones ya han sido materializados, mientras otros nunca lo serán. Todos han sido tratados por igual». El gesto de *El espacio del texto* tiene que ver con un intento por producir una arquitectura narrada, independiente de su posible concreción constructiva. Anadis González explica la importancia de las palabras —y, con ello, de las ideas y los conceptos— para Infraestudio de la siguiente manera:

²⁰ Entre los performances ideados por Infraestudio se encuentra, por ejemplo, *Fatiga*, en la que un grupo de arquitectos cubanos corren una maratón por el Malecón habanero, en referencia a la extenuación que sufren los miembros de la profesión en Cuba ante los obstáculos de diverso tipo que afectan al colectivo. «Arquitectos cubanos corren y sudan en busca de reconocimiento. Una imagen hiperrealista del agotamiento colectivo», dice Infraestudio (González y Martirena, 2019:37).

Creo que para nosotros las palabras se volvieron muy fuertes. ¿Cuál es la arquitectura que sobrevive a las imágenes y sobrevive a la experiencia física de estar en un edificio? ¿Cuál es la arquitectura que nosotros podemos hacer que llega a otros sin que otros tengan que visitar nuestros edificios? Y es una arquitectura narrada.

En un contexto que impone sus acotaciones materiales, (im)productivas, ideológicas, reinventar la arquitectura a través de las palabras se figura como una vía posible para reclamarla como un acto conceptual, creativo, del pensamiento. No se trata de dejar a un lado la dimensión constructiva, pero sí de reactivarla artísticamente y de vincularla a otras materializaciones que no pasen exclusivamente por la piedra o el cemento, sino también por el papel y la tinta, la arena de un jardín zen o las pancartas vacías colocadas en un derrumbe. Infraestudio trae consigo, entonces, una arquitectura —no solo— narrada que pretende habitar los huecos reales de la ciudad, y también sus grietas simbólicas.

2

LA CONDESA EN VOLANTA.
TRANSPORTE Y NACIÓN EN *LA HAVANE* COLONIAL

(ROSELI ROJO)

(La Habana, 1989). Doctora en Literatura y Cultura latinoamericanas por la Universidad de Rutgers (2021). Profesora asistente de español y cultura latinoamericana en el Departamento de Historia y Lenguas Extranjeras de la Universidad Estatal de Jacksonville (Alabama). En 2020 fue becaria del Instituto de Estudios de la Mujer de la Universidad de Rutgers. En 2018 recibió la beca de la Fundación Goizueta del Cuban Heritage Collection y el Premio de Mérito del Executive Women of New Jersey. Sus artículos han sido publicados en *Hispanic Review*, *Decimonónica: Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, *LL Journal* y *Cine Cubano*. Es autora, además, de *Contar Abya Yala a los niños*, premio de ensayo Pinos Nuevos 2019.

La crítica literaria ha revisado en recurrentes oleadas la obra de la criolla María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo, la condesa de Merlin. *La Havane* (1844) ha devenido terreno para estudios feministas, raciales, de constitución de la nacionalidad, entre otros (Méndez, 1998; D. Domínguez, 2017; Bueno, 1977). Sin embargo, no ha sido pensada a la luz de los estudios del transporte y de urbanismo, a pesar de que la condesa enfatiza las diferencias entre los distintos tipos de embarcaciones, transporte terrestre y vida urbana con solapadas intenciones políticas en su regreso a La Habana, vía Londres y Estados Unidos. Con este acercamiento a *La Havane*, identifico que la preferencia de la condesa por el barco de vela y la volanta, y el concomitante rechazo al vapor, el vagón y los ómnibus, responden al plan latente de futuro que propone para la colonia. Demuestro que el uso metonímico del transporte figura como estrategia literaria que desmantela el proyecto anexionista impulsado por Domingo del Monte y José Antonio Saco, intelectuales rectores de los discursos fundacionales de la nación.

La Havane se compone de treinta y seis cartas dirigidas a personalidades de la vida política en Francia, amigos y familiares. Solamente se incluyeron diez de estas cartas en la edición madrileña *Viaje a la Habana* de 1844, las menos políticamente comprometidas.¹ Ninguna de ellas refiere su viaje por Estados Unidos. En los últimos años, se ha revisitado con algunos ensayos ese tránsito de Merlin por la nación norteña, previo a su llegada a Cuba (Torres-Pou, 2016; Campuzano, 2018). Estos estudios se concentran en entender los intereses ideológicos de las cartas en relación con sus destinatarios franceses. Además, analizan las razones por las que no fueron

¹ Las citas de *La Havane* se toman de la versión francesa de 1844 y se presentan todas en español desde mi propia traducción del texto. Para estudiar su visita a La Habana, cito la edición madrileña en español de *Viaje a la Habana*.

incluidas en la edición española de 1844, así como algunos de los móviles que impulsaron a la autora a concentrarse en estos paisajes. A diferencia de Torres-Pou (2016:69), en este ensayo sostengo que los capítulos dedicados a Estados Unidos sí están relacionados con el resto del libro y se incluyen antes de la llegada a La Habana para marcar el contraste entre los dos regímenes que cada espacio representa. La inclusión de las cartas sobre Estados Unidos en la versión francesa forma parte de la estrategia de Merlin para avalar su proyecto político sobre Cuba; un proyecto que estaba relacionado con las necesidades económicas que rigen su regreso a la Isla. Su exclusión de la versión en español, por otra parte, pudo haberse debido a la posición cautelosa de la autora frente a la censura que mantenía la metrópoli sobre Cuba. Desechar de esa nueva versión madrileña las resonancias políticas de los problemas del gobierno español, así como la valoración y consecuencias de anexarse a Estados Unidos —elementos contemplados en la versión francesa—, eran cuestiones fundamentales para lograr la difusión del libro y colaborar, de paso, con el proyecto de construcción de la nación. *Viaje a la Habana* edifica, entonces, una isla-edén, tierra fértil y amorosa, en un intento por invitar a sus lectores españoles a emigrar a esas tierras. Colaboraba así con el proyecto intelectual de «blanquear» la Isla (Saco, 2001b:218) para contrarrestar la desproporcionada mayoría de los grupos africanos y afrodescendientes que la habitaban.

Sin embargo, como demostraré en las páginas siguientes, *La Havane* no abraza el proyecto anexionista que en esta fecha tanto José Antonio Saco como Domingo del Monte barajaron para romper con la falta de libertades que causaba la metrópoli. Está dedicada a estos intelectuales para argumentar que su ciudad —como símbolo de la naciente nación— no podía formar parte de Estados Unidos.² A partir del rechazo de Merlin hacia los medios de transporte, de la vida citadina que esta nueva nación democrática proponía, y en contraste con el escenario habanero, la condesa presenta su solución personal al destino de la colonia.

² «Escribí estas cartas sin arte, sin pretensiones de autor, pensando solo en reproducir con fidelidad las impresiones, los sentimientos y las ideas que surgieron de mis viajes. No he disfrazado nada, ni la situación social que encontré en América del Norte, una situación amenazante para las repúblicas de Washington y para Europa, que quiere seguirla, ni de lo que nos falta, habaneros, para ser una de las naciones más poderosas y, sobre todo, más felices del mundo [...] Solo deseo el honor de servirles a mis queridos compatriotas, en este camino de progreso que han comenzado y donde están destinados a tener la más brillante carrera» (Merlin, 1844a:2).

La relación simbólica de la condesa de Merlin con el barco de velas no surge por vez primera en *La Havane*. Antes bien, constituye un proyecto escritural que puede rastrearse desde su primer libro *Mes douze premières années* (1831). Para entender en su totalidad su defensa de este tipo de embarcación en *La Havane*, al tiempo que su relación con la intelectualidad criolla, debo referirme a ese momento iniciático de su escritura. *Mis doce primeros años* —como se tradujo al español— narra la salida de Mercedes en 1802 de la colonia, su viaje por el Atlántico, su llegada a Madrid para reencontrarse con su madre y hermanos; así como algunos de los sucesos más importantes de su adaptación a la vida metropolitana.³ Con esta obra, Merlin se da a conocer en el espacio de la comunidad letrada criolla, que lideraba Domingo del Monte con sus tertulias en La Habana.⁴ En este libro relata, además, su primer viaje en un barco de velas.

Mis doce primeros años establece las pautas del trayecto marítimo que se encontrarán con variaciones en *La Havane*. A pesar de la distancia temporal de escritura, ambos están en estrecha comunicación. Amén de los diferentes destinos y propósitos que guía cada libro, la travesía evoca la tristeza que implica la partida.⁵ Al mismo tiempo, se configura como espacio de transformación en el que ya la Mercedes adolescente, ya la viuda Merlin —Merlin, su esposo, había muerto el año anterior— experimentan un reajuste de identidades. Durante el viaje marítimo a España, Mercedes da sus primeros pasos en la lengua francesa y la cultura del galanteo. En su retorno a la tierra natal en 1840, la condesa actúa como intérprete de una dama francesa moribunda —metáfora de su propio estado— para informarle al almirante estadounidense los últimos deseos de la enferma.

La comunicación es solo posible en español al ser la lengua común entre la escritora y el marinero. La condesa anticipa así su transformación en intérprete y transmisora para Estados Unidos y Francia de un saber

³ Sus hermanos habían nacido en Madrid. Cfr. la biografía de Figarola-Caneda (1928) y el trabajo de Jorge Yviricu (2003) para tener noticias relevantes sobre la vida de Mercedes en Madrid y, sobre todo, luego de su casamiento con Merlin.

⁴ Para un acercamiento a las diferentes etapas de recepción de la obra por el grupo delmontino, cfr. Méndez (1998).

⁵ Adriana Méndez informa que su comunicación con Antoine Barbry, descendiente del conde de Merlin, le permitió obtener el documento que atestigua las razones económicas del viaje de regreso a La Habana en 1840, a tan solo un año de haber fallecido el conde de Merlin (2008:XI).

lingüístico y cultural al que solamente ella tiene acceso por su identidad multicultural.⁶ Pero para lograr reapropiarse de su identidad criolla, de su lengua pasada, la aristócrata francesa, parece sugerir la autora, tiene antes que morir para renacer. La nueva identidad implica, por tanto, un enfrentamiento con el yo. Y ese acto de atentar contra su propio ser trae aparejado una purga física y espiritual en ambos libros: mareos, vómitos y ansiedad. La lucha interior se refleja, a su vez, en la propia batalla que el barco de velas entabla con el mar en *Mis doce primeros años*. En ese relato iniciático, el mar devuelve los vaivenes anímicos-identitarios de la adolescente, primero con tenues movimientos, luego con feroces y violentas olas producidas por una tormenta. El barco de velas, bajo el influjo del mar, «como una ligera pelota lanzada por una mano vigorosa, se elevaba a una prodigiosa altura y volvía a caer, sin dar bote en un profundo abismo» (Merlin, 1892:176).

La relación especular entre la autora, el mar y el barco se complejiza en este primer viaje con la introducción de la figura del almirante. Es el único capaz de entablar y ganar la lucha contra el mar, y procurar que el barco se mantenga a flote. La exaltación del almirante como fuerza omnipotente frente a la naturaleza cumple el propósito de legitimar la conquista como institución, un motivo que será retomado en *La Havane*. Reviste, además, la intención solapada de la condesa de autorrepresentarse como la principal protagonista de esa épica marina. Si bien la escritora sitúa al guía del barco en el centro de su aventura en el mar, sus acciones manifiestan una deferencia hacia ella: «empleaban todos los medios posibles para tributarme obsequios y para distraerme; me veía otra vez destinada a ser consentida» (ibíd.:115-116). Aun cuando el almirante hubiera sido capaz de «domar a los elementos» de la naturaleza (ibíd.:177), no pudo escapar a la muerte por el pesar ante la perfidia de una Circe moderna. El almirante degradado, simbólicamente a «general», muere como figura real en *La Havane*. Al personaje mítico, al almirante conquistador, lo encarna entonces en un vuelco metafórico la propia condesa que renacerá como fénix en Madrid y luego tras su éxodo de la metrópoli, en París, para convertirse en una de las mujeres más famosas e influyentes de la élite aristocrática parisién para el momento de la escritura de *La Havane*.⁷

⁶ Adriana Méndez Rodenas se refiere ampliamente al papel de la condesa como mediadora entre dos mundos (1998). Roberto Ignacio Díaz comenta precisamente que es esta identidad multilingüe la que conduce al olvido de la obra de Merlin en el canon de la literatura cubana (1996:245).

⁷ La casa de la condesa fue el punto de encuentro de varios miembros destacados de la vida política y cultural parisién; así como de exiliados cubanos refugiados en Europa (Bueno,

El relato de *Mis doce primeros años* llega en francés a los integrantes del círculo delmontino en Cuba. Adriana Méndez Rodenas ha analizado ampliamente cómo las variadas recepciones de esta primera obra anticipan la reacción de estas voces masculinas ante el proyecto escritural/nacional de la condesa. Su trabajo fue catalogado como «escritura de mujeres y para mujeres», una visión que permitía entrever también la resistencia de la comunidad letrada habanera a que las mujeres intervinieran en calidad de artistas y escritoras los discursos de fundación de la nación (1998:78). Sobre *Mis doce primeros años*, los intelectuales cubanos mencionaron su color local, su atractivo para los habaneros más que para un lector extranjero en aras de «socavar el valor de la escritura de Merlín y minimizar su contribución al discurso de la nación» (ibíd.:82). Hay que resaltar, no obstante, que estos intelectuales promovieron la difusión de su obra. Agustín de Palma, por ejemplo, se encargó desde Filadelfia de traducir y publicar en español *Mis doce primeros años* y parte del libro posterior *Souvenirs et Mémoires* (1836). Su hermano Ramón de Palma afirmó en la introducción de *Memorias y Recuerdos* que la traducción ponía el trabajo de Merlín a disposición de más lectores que unos pocos «curiosos». Al intentar ampliar el atractivo de las memorias de Merlín a un público más diverso, comenta Méndez Rodenas, Ramón de Palma reconocía la contribución de la condesa al discurso emergente del nacionalismo (ibíd.:83).

En la traducción de *Mis doce primeros años*, en particular, puede percibirse cómo desde 1838 comienza probablemente a gestarse en el seno de la intelectualidad habanera el interés por la obra de la autora como posible intercesora en favor de los criollos en Europa. En la versión francesa, Merlín se refiere al almirante como «L'amiral», excepto en la escena climática en la que el guía del barco se enfrenta a «los elementos» para salvar a la tripulación. En ese momento específico, en que deja de ser un hombre para convertirse en una figura sobrehumana, lo llama «L'amiral C.» (1831:185). En cambio, De Palma traduce «el almirante C....» (1892:119), con cuatro puntos —¿Colón?—, para enfatizar la posibilidad de la lectura en esa dirección: Merlín en camino a las cortes madrileñas guiada por el propio Colón. Es este el intento, tal vez, por connotar que la condesa legitimaba la conquista habanera en la metrópoli. Al respecto, Juan Pro ha sugerido que la condesa hereda en las cortes europeas el trabajo de «agente que el *lobby*

1977:20). Bueno resume además algunos de los datos recopilados por Figarola-Caneda en torno a la participación y el renombre que ella alcanzó en múltiples conciertos y eventos en Suiza, Alemania y Francia (1928).

azucarero cubano desplegó por todos los centros de poder de la época para proteger sus intereses» desde finales del siglo XVIII (2013:97).

La condesa, a treinta años de ocurrido su viaje a España anticipa —reimagina narrativamente— que la joven Mercedes conquistará ese antiguo mundo. Su relato contado en retrospectiva deviene entonces una gran reserva de imaginación, que toma al barco de velas —y por extensión a la flota española— como centro de su narrativa. En ese espacio heterotópico, espacio de libertad y de poder, reconstruye su regreso/reencuentro con la madre (la biológica) y la simbólica (España).

Salvador Bueno, en la introducción a la edición de *La Habana* de 1974, retoma algunos de los pasajes de la *Historia de las familias cubanas* del Conde de San Juan y Jaruco para enfatizar el origen de la condesa:

Sus padres pertenecían a la más rancia nobleza española establecida en la isla antillana. El apellido Santa Cruz remontaba sus orígenes a los primeros siglos de las guerras llamadas de reconquista contra los moros. Procedía de Soria y su estandarte tremoló en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212. Un descendiente de la familia, don Juan Beltrán de Santa Cruz participó en la empresa de la conquista del Nuevo Mundo y la familia quedó instalada en Cuba desde los primeros tiempos de la colonización española (1977:11).

Desde esta lógica genealógica, que no debió haber escapado a Merlin con su interés por formar parte y poseer documentos que legitimaran su ascendencia noble, su viaje a España más que un arribo, consistió en la reconquista de sus propias raíces. Sus antepasados habían viajado al Nuevo Mundo para escribir la relación entre metrópoli-colonia; de manera similar, ella regresa a sus orígenes para reescribir ese vínculo, para enfatizar la relación entre criollos y peninsulares.

La comparación con el almirante —en la que resuena la homologación con Colón— deviene, por tanto, una estrategia de autolegitimación. Constituye sobre todo la inscripción de un orden, según el cual Merlin se reconoce descendiente de cristianos-viejos y, por ende, parte de la flor innata de España. Además, le permite inscribir el vínculo indeleble entre la colonia y la metrópoli, que se catapultará en *La Havane*. De regreso en su ciudad natal, frente al sepulcro de Colón en la catedral de la Habana, comenta que más que un hombre, los cubanos albergan en la capital «los restos de un dios» (1848b:58). Sentencia, además, que «las cenizas de Colón deben permanecer en esta tierra que él descubrió, y a la cual llevó los beneficios de la civilización» (ibíd.:70). La condesa convierte a Colón en una figura mesiánica, expresión

de la metrópoli toda. A partir del recurso metonímico, avala el nexo entre los criollos y España. Legitima la realidad colonial del país ya no como su pasado sino como un recurrente porvenir que garantizará la permanencia de la «civilización». Si en *Mis doce primeros años* Merlin configura su influencia en las cortes europeas, en *La Havane* insiste en su misión de garantizar para Cuba la «civilización» entendida en las normas monárquicas del imperio español.

POESÍA DE LAS VELAS Y PESADILLA DEL VAPOR

La Havane comprende tres viajes marítimos. El recorrido entre Londres y New York en el vapor inglés Great-Western; la travesía por varios ríos estadounidenses con destino al sur; y el viaje a La Habana en una embarcación llamada «Cristóbal Colón». Aunque la autora experimenta la purga identitaria desde el primero de los trayectos, el escenario y su relación con el barco serán notablemente distintos. La segunda carta de *La Havane*, dirigida a Madame Gentien de Dissay (Teresa, hija de la condesa), explicita las razones con la descripción del viaje en el vapor inglés *Great-Western*:

Nunca he estado en prisión; pero, según el relato de las personas honestas que experimentaron esta molestia, la cubierta de un barco de vapor de larga distancia debe parecerse mucho a una prisión. Encuentro el mismo desorden, un espacio reducido en el que hay que convivir con gente de todo tipo. Hay la misma monotonía de la regla, la misma servidumbre del espacio asignado, la imposibilidad de aislarse y, en consecuencia, el estar ocupado para no ser aplastado por la multitud; esa multitud que juega, que silba, que grita y bosteza. Y en el mar, como en la prisión, la continua molestia me ha terminado horrorizando. La impresión de todos los dolores que se sienten, de todas las dificultades sufridas, se confunden con una cara, con un trato, hasta que se vuelven antipáticos. Esta asociación injusta y cruel, pero involuntaria, se extiende a objetos inanimados; una mesa, un camastro, un plato, que se fijaron para siempre en mi memoria asociados con muchas caras y cabellos despeinados. Estos recuerdos por siempre me causarán una repulsión espiritual y física (Merlin, 1844a:26).

El fragmento particulariza la pesadilla de viajar en vapor, en contraste con lo que simbolizaba el barco de velas. La autora contempla dos principales razones: el espacio limitado que le es asignado y las multitudes. Los tiempos del regreso de Merlin a La Habana ya no son los mismos que los de su primer

viaje a Europa. Desde 1812 la industria inglesa de vapores había extendido y mejorado sus servicios hasta convertirse, en 1840, en el sistema de transporte marítimo más usado, emblema además de los tiempos modernos.

Esa nueva era impuso un cambio en la concepción del espacio y su uso, así como en los privilegios de viajar. Si a inicios de siglo XIX, solamente una élite rica podía surcar los mares con el derecho de poseer el espacio del barco de velas, a reinar sobre ese *topos* marino, con el barco de vapor se democratizaron el viaje y los espacios en su interior. Así lo resumen John Armstrong y David M. Williams en sus estudios sobre el vapor inglés y sus repercusiones en la economía mundial:

En la sociedad premoderna, viajar era prerrogativa de los ricos, quienes solamente contaban con el tiempo y el dinero. Para todos los demás, los pies eran el principal medio de desplazamiento. El buque de vapor [posteriormente el ferrocarril] erosionó esta barrera de exclusividad al proporcionarle transporte barato a un segmento mucho más amplio de la población (2007:152).

La condesa siente repulsión entonces por la clase media con la que comparte ese espacio que el barco de velas le garantizaba por entero. El quiebre de esa barrera de exclusividad la atemoriza. Por ende, comienza a marcar su diferencia ya no a partir de cuestiones monetarias, sino de las costumbres y las fisionomías: «una multitud que juega, grita, silba, bosteza», de las modas y cuidado del cuerpo: «caras y cabellos despeinados». Para contrarrestar el evidente poder de esas multitudes, las criminaliza, las convierte en culpables de transformar el barco y el mar en una prisión.

Velocidad, predictibilidad y progreso ondearon como banderas en el ideal ilustrado desde mediados del siglo XVIII. Luego de la Revolución Industrial y el consecuente arribo de los tiempos modernos —con la mecanización de la producción, las operaciones a grandes escalas y la locomotora— se convierten en los fines para optimizar esa lucha sin fin al ascenso económico. El barco de vapor ocupó uno de los eslabones imprescindibles en la lista de esos factores modernizantes (ibíd.:60). Para la condesa de Merlin el vapor simbolizaba lo mercantil y el desarrollo de la ciencia. Sin embargo, la autora no acoge los cambios que propulsa con similar exaltación que otros utopistas entusiastas de la modernidad o incluso que otras mujeres escritoras y viajeras en la misma época. La ciencia, comentará la condesa, trae como consecuencia la pérdida de la independencia del hombre (1844a:20). Por ende, defiende y añora la travesía a vela, en la que

encuentra que el hombre —tal como el almirante en *Mis doce primeros años*— tiene que luchar contra la naturaleza y dominarla para poder sobrevivir, en la que el ser humano hace gala de su voluntad e ingenio. En varias oportunidades comentará esta preferencia a la hija:

Ya conoces mi repugnancia hacia los barcos de vapor, repugnancia que se aumenta con la idea de la poesía de las velas. Por muy admirable que se muestre la inteligencia del hombre poniendo a contribución los elementos para aprovecharse del resultado de su hidra, a mí me parece más grande el hombre solo batallando con los elementos (id.).

Los ecos de *Mis doce primeros años* resuenan en este fragmento para construir una diatriba de la modernidad y erigir la remembranza del pasado preindustrial que entraña el privilegio de viajar, y ser además el centro de atención de todos. En las páginas de *La Havane* se enfatiza en múltiples ocasiones el rechazo al vapor. La condesa considera otros aspectos como el movimiento, el tiempo, la limpieza, para enfatizar la relevancia del barco y lo que denomina «la poesía de las velas».

Mientras el vapor se caracteriza por «un estremecimiento que causa el movimiento de las ruedas, la violencia y dura sacudida que prueba cuando hiende las olas agitadas» (ibíd.:18), el barco de velas tiene un movimiento suave y regular. El vapor es más veloz y es posible, como argumenta, saber de antemano el día de la llegada a su destino. Esta predictibilidad se opone, no obstante, a la incertidumbre aparejada a los barcos de vela, en los que navegar deviene, en sus propios términos, un placer, una fiesta sobre el mar.

Por último, en este juego de agregados semánticos, la condesa aún el barco de vela con la «sala» y entrelaza el vapor con «la cocina» (id.). Con estas asociaciones alegóricas imprime su percepción sobre los regímenes políticos —monarquía vs. república democrática— y sus efectos en la vida de la mujer. La defensa de la sala como lugar de recreo femenino y su aversión a la cocina al estar asociada con el humo, el ruido y lo nauseabundo, explicita el rol de la mujer aristócrata en el entendido de la criolla-francesa: en el primero de los regímenes, está destinada a ser la anfitriona del hogar —con esclavos que se ocupen de las labores—; en el segundo, a la servidumbre de lo doméstico —elemento que enmarcará en su reparo de la vida femenina en Estados Unidos.

Las reflexiones en torno al vapor ya habían ocupado un espacio en la literatura cubana desde fecha tan temprana como 1819. Manuel de Zequeira

había cantado una oda a Robert Fulton por haber ingeniado una máquina «más ligera que el relámpago» (Sequeira y Caro, 1852:77).⁸ En *A la nave de vapor*, el poeta cubano exalta el comienzo de una nueva era de abundancia para la humanidad protagonizada por hombres como el propio Fulton, Gutenberg, Blanchar y Montgolfier, Guillot y Franklin. Para Zequeira, un defensor del reloj como expresión del orden social, el invento de Fulton traería y distribuiría la abundancia desde el Canímar hasta el Almendares (ibíd.:78). Al amparo de esta era tecnológica, la Isla tendría las herramientas —ya el suelo, la caña de azúcar y la mano esclava las poseía— para abaratar los costos de producción de los cultivos y catapultar la producción.

Si como planteaba Zequeira, un entusiasta del desarrollo tecnológico y el avance científico modernos y voz representante de la élite de la sacarcracia desde finales del XVIII, el vapor redundaría en una situación económica y logística ventajosa para la Isla, ¿a qué podría atribuirse la reacción de la condesa, esta hija de Cuba, como ella misma se autodenominaba, que también había dedicado páginas de su texto a pensar las relaciones de intercambio entre Cuba y Estados Unidos, para crear estrategias que le permitieran a la colonia tener un comercio libre en el área?⁹ A través del barco de vapor, como recurso metonímico, erige una crítica velada a lo que podría significar para los criollos aristócratas que La Habana abrazara la divisa de modernidad amparada por Estados Unidos. En aras de demostrar los riesgos de ese proyecto, su análisis también se extiende a las significaciones del transporte terrestre.

EQUIVALENTES TERRESTRES DEL VAPOR: VIAJAR EN VAGÓN Y ÓMNIBUS

Ya en tierra estadounidense, y tras su primera experiencia en un ómnibus, la condesa escribe que su invención «ha sido adoptada aquí con gran entusiasmo. Una forma de correr siempre debe tener éxito en un país en el que la gente no se detiene jamás, en el que se va siempre con la multitud» (Merlin, 1844a:110). La sociedad estadounidense contravenía los tres aspectos en los que la condesa cifra una vida íntima plena: lo natural, la inde-

⁸ Al enumerar los logros de la colonia al inicio del siglo XIX, Emilio Cueto señala que «fuimos el cuarto país en tener navegación a vapor» (2010:16).

⁹ En particular, la carta XXIV de *La Havane* —suprimida de la versión en español *Viaje a la Habana*— analiza cuáles deben ser las acciones de España para evitar que Cuba se anexe a Estados Unidos y mantenga un diálogo estrecho con la metrópoli al tiempo que restaura los derechos que la élite cubana tenía antes de la Constitución de 1812.

pendencia y la soledad (ibíd.:137), tres productos extintos del escenario de progreso que la autora encuentra a su paso por el país norteño. Los ómnibus, como el vapor, cooptan el espacio privilegiado en el que acostumbraba a viajar como aristócrata: «uno se ve obligado, lo quiera o no, a viajar en el mismo coche con sesenta u ochenta personas que mastican tabaco, escupen y huelen mal» (ibíd.:68).

Su rechazo hacia la multitud que le genera repulsión se magnifica tras su experiencia en el ferrocarril. Este medio de locomoción desatará sus críticas al sistema, la falta de valores y la corrupción a la que conlleva. Leamos el espectáculo que le ofrece su llegada al interior del vagón:

El vagón estaba lleno de hombres que leían periódicos. Había sesenta y cinco viajeros. Cuando entré todos permanecieron impávidos. Ni un solo movimiento. Sin embargo, tenía derecho a un asiento, que había pagado al entrar. El conductor dirigió algunas palabras a uno de los ocupantes del asiento trasero, que contenía cuatro asientos y estaba ocupado solo por tres personas. El impasible viajero continuó su lectura, sin prestar la más mínima atención a lo que le dijo. —Segunda advertencia, —la misma insensibilidad—. Entonces el conductor lo empujó. Ante esta enérgica y tercera advertencia, cedió, pero sin levantar la cabeza del periódico, y como si se hubiera tratado de un movimiento brusco del tren. Este era el único viajero que usaba guantes (ibíd.:71-72).

En su escrutinio de esta sociedad, la condesa presta detenida atención a rastrear cuestiones como la fisionomía, para tipificar a la masa bajo rasgos específicos que denotan la carencia de escrúpulos y tendencia a la violencia. Su mirada, en buena medida, no dista mucho de las teorías fisionomistas de Johann Lavater, en boga en Francia desde inicios del siglo XIX. En este fragmento en particular resalta la movilidad en cuestiones de género que impulsa el vagón y que, paradójicamente, horroriza a la condesa. Ella puede compartir y reclamar un lugar dentro de ese entendido espacio «masculino» en la época. El conductor, como representante de la ley dentro del vagón, exige que se cumpla ese contrato por el que la condesa ha pagado. Un contrato que coloca a todos en el mismo plano: a los que usan «guantes» —como la propia condesa— y a los que no, pertenecientes a una clase inferior. El vagón del tren genera una movilidad social y de género de nuevo tipo.

El anhelo de la condesa por un mundo pasado y en agonía, un mundo preindustrial, disiente de la defensa que otras mujeres hacen del ferrocarril y la ciencia como motores democráticos justo en el período entre el viaje

y la escritura de *La Havane*.¹⁰ La aristócrata Malwida von Meysenbug, por ejemplo, relata *A Journey to Ostend*, una historia de viaje autobiográfica en la que describe su fascinación por el ferrocarril como metáfora de cambio revolucionario para la sociedad, en particular para las mujeres. La autora alemana alaba, precisamente, la movilidad social que impulsa el vagón al reformular las viejas prerrogativas espaciales, repensar la interacción entre los cuerpos, entre los géneros y las clases sociales. Meysenbug percibe con entusiasmo que el ferrocarril augure una época en que los viajeros no solo podrán ser los hombres, sino que las mujeres —y sin los acompañamientos que se imponían en la época como etiquetas de buenas costumbres— podrían también tener la libertad de recorrer el mundo. La condesa, por el contrario, rechazaba estos cambios porque implicaban también tener que sumarse a la vida laboral que la república democrática imponía, adaptarse y aceptar la movilidad social que suponían los nuevos medios de transporte y las evidentes transformaciones que implicaría para ella y la clase que representaba.¹¹

Su viaje por la república nortea con destino a Cuba estará marcado por la repulsión al olor nauseabundo del humo que liberan las máquinas (ómnibus y vagones) que pueblan el escenario de un extremo al otro del país, a las que compara con volcanes. Sobre todo, resalta el temor que le genera el nuevo rol que se le ha destinado al ser humano, los animales, y la propia máquina en esa sociedad: «Los hombres y las máquinas que perecen son reemplazados cuando el gigante formidable, depositario de un gran futuro, marcha, avanza, con sus botas de siete leguas, a la meta de su misión: aplastar los débiles insectos que están bajo su talón» (ibid.:76). La condesa

¹⁰ Yviricu analiza las fluctuaciones políticas de la Merlin en Madrid y luego en Francia (2003).

¹¹ El arribo y la accesibilidad del ferrocarril y los barcos de vapor dieron al traste en Europa con la cultura del Grand Tour, que involucraba a los jóvenes de la nobleza cuando llegaban a los 21 años. En una especie de rito de paso, los jóvenes se embarcaban en un viaje por toda Europa en busca del conocimiento de la cultura renacentista. Cabría preguntarse si no se trató también del espacio y el tiempo —fuera de la casa y alejados de la familia— para convertirse en hombres en la acepción biológica también del término. Así como la luna de miel constituía la heterotopía y la heterocronía para que la mujer perdiera la virginidad, en ese mismo sentido el Grand Tour pudo haber sido una estrategia para proveerles a los jóvenes todas las experiencias que la cultura ilustrada-humanista comprendía bajo la categoría de «hombre». En todo caso, lo interesante es que esta costumbre de casi dos siglos entró en desuso con la pérdida del poder del «viajero» y la predominancia del llamado *tour-ist*, turista, que evocaba el desplazamiento masivo que los nuevos medios de locomoción permitían con el abaratamiento de los precios del pasaje. La literatura de finales del siglo XVIII y el XIX registra la imputación que se hace a estos turistas y, en consecuencia, la pérdida del poder y el privilegio del viajero-aristócrata. Para más detalles, Buzard (1993).

percibe en su primer encuentro con la cuna de la modernidad el carácter prescindible que los sujetos y objetos ocupan dentro de él.

Su rechazo a la democracia estadounidense se debe, en parte, a los riesgos que suponía para el tipo de vida que hasta el momento había experimentado en La Habana, Madrid y Francia.¹² El repudio del vagón y el ómnibus connota el carácter clasista de su rechazo y revela una comunicación explícita con la aristocracia francesa que Joan Torres-Pou resalta tras analizar las cartas concernientes al trayecto entre Inglaterra y Estados Unidos. Comenta Torres-Pou que el propósito de estas cartas suprimidas de la versión *Viaje a la Habana* era «advertir a los franceses de los peligros que puede traer un gobierno que enfatiza el comercio, el liberalismo, el desarrollo de la industria y el poder de la mayoría» (2016:78).

Más allá de estas evidentes connotaciones, la condesa pareciera cifrar otros motivos de orden político en relación directa con el destino de la colonia española. Máxime si se toma en consideración que el barco de vapor, los ómnibus y los vagones de estas cartas encuentran sus contrapartes en La Habana. Las comparaciones que se desprenden de los medios de transporte pueden ser entendidas como alegorías de los sujetos que les dan uso y la sociedad que los diseña. Brindan el espacio para entender otras dimensiones de la agenda política de la criolla.

LA LIBERTAD VIENE EN LA VOLANTA

Viaje a la Habana verifica la existencia de la ciudad idealizada de *Mis doce primeros años* con sus instituciones, las jerarquías de clase y raza, y el lujo del patriciado.¹³ Merlin coteja y expande la representación de una urbe en orden, esa ciudad ideal que había sido pensada por los padres de la economía de plantación desde las más diversas esferas, incluso, la del transporte a finales del siglo XVIII. A su llegada a La Habana, el rechazo del ómnibus y el vagón como expresiones de un sistema social contrasta con la alegría que le causa uno de los primeros obsequios de su tío: «Mi tío ha tomado

¹² En otro de los pasajes se refiere a la opresión de las masas sobre los de su clase social: «Compramos la libertad colectiva a un precio muy caro, la pagamos mediante la esclavitud individual. Aquí, el rico siempre es oprimido por los pobres y reprimido por los celos de las masas» (Merlin, 1844b:69).

¹³ Utilizo la traducción al español para analizar la imagen que presenta de la ciudad en esta versión reducida de su obra.

la galantería de destinar a mi servicio una volanta muy elegante y hecha expresamente para mí» (1844b:21).

Como apunta José María de la Torre, la volanta devino a finales del siglo XVIII el carruaje por excelencia de la clase noble y rica criolla que posteriormente lo reconocería como quitrín (1857:119).¹⁴ En ese sentido, se comprende la exaltación de este carruaje y el entusiasmo que despierta en la condesa en varios fragmentos de la obra. A partir del símbolo de la volanta, la autora resalta que, en contraste con los medios de transporte de la sociedad estadounidense, los habaneros confieren a la clase alta una marcada distinción, tanto metafórica como material, debido a las exageradas medidas del vehículo que servían para aislar a sus usuarios del escenario ciudadano.¹⁵ Desde las primeras páginas dedicadas al regreso a La Habana, Merlin remarca que el barco de velas y la volanta son expresiones de un orden en el que ella ocupa un eslabón preponderante, esa «civilización» que pretende garantizar para su isla natal.

Como también explica Antonio del Valle, a inicios del siglo XIX, cuando comenzaron a introducirse en la Isla como objeto de lujo,¹⁶ la volanta era considerada índice de fortuna en La Habana. Estaban prohibidas, según las ordenanzas municipales, a la población negra «sin excusas ni pretextos» (1977:40), lo cual denotaba además su directa relación con la clase rica. En esos primeros años de apertura al mercado, será uno de los principales bienes de los más consumidos para ostentar la bonanza y competir con las clases aristócratas de otras ciudades a nivel mundial.¹⁷ El censo de 1846 arrojó un total de 2 830 volantas en la capital (ibíd.:94). Además, según la propia condesa, «los primeros ahorros se emplean aquí siempre en la compra de un quitrín o de un piano» (Merlin, 1844b:26). Al describir la familia de su tío en 1840, resalta cómo hasta los más pequeños tenían la suya propia (ibíd.:21).

¹⁴ La condesa utiliza los dos términos indistintamente.

¹⁵ Apunta Ildefonso Estrada Zenea que las ruedas se hacían desmesuradamente grandes para comunicar impulso al carruaje (1880:13); tal vez para evitar también el contacto con la realidad de La Habana regida por grupos de africanos, sus descendientes y pardos libres, una realidad que las clases ricas querían evitar a toda costa.

¹⁶ La ironía de la introducción de la volanta y la alabanza de la condesa reside en que, como apunta el propio José María de La Torre, estos carruajes fueron construidos e importados durante buen tiempo desde Inglaterra (1857:119).

¹⁷ Estos mismos cambios económicos impulsaron la fundación del *Papel Periódico de La Habana* y la creación de otras instituciones como la Sociedad Patriótica de Amigos del País. Incluso la numeración de las calles y la preocupación creciente por la policía de la ciudad, entendiéndose, la higienización y control racial de la ciudad.

Varias de las litografías de la primera mitad del siglo XIX de Frédéric Mialhe capturan los grandes ventanales de las casas habaneras que constituían casi una invitación a los transeúntes a husmear dentro de los hogares.¹⁸ Así, por ejemplo, *El casero* y *Vista del teatro principal* demuestran que ese acto voyeurístico tenía como objeto a las jóvenes de la casa que, en ropas ligeras y con flores blancas en el cabello, constituían el centro de atención.¹⁹ Las volantas invierten la situación de la mujer como objeto a contemplar, su condición de mercancía. Codifican una situación de relativa independencia para las féminas: de objeto mirado tras las rejas de los ventanales a sujeto que mira, que recorre la ciudad a la vista de todos, pero, de desearlo, sin ser percibida y en pleno corazón de La Habana.

La condesa narra en *Mis doce primeros años* cómo gracias a la volanta pudo sortear el castigo de sus familiares por contravenir ciertas reglas que le impusieron a la indomable adolescente. En uno de los pasajes, Mercedes se esconde en el vehículo y luego salta a unos arbustos sin que el calesero note nada de lo ocurrido. La altura y el diseño de la volanta le posibilitaron escapar del castigo. De igual modo, en *Viaje a la Habana*, el vehículo le permite

¹⁸ Comenta Emilio Cueto que estas obras de Mialhe «habían conseguido captar no solo la imagen de la isla, sino el espíritu y el alma de su pueblo como nadie lo había logrado hasta entonces» (2010:22). En buena medida, estas litografías encierran escenas costumbristas que, más que reflejar la realidad colonial, construyen y proyectan una moral y deber social pensado desde la ciudad letrada que se agrupaba en torno a la Sociedad Económica de Amigos del País. La imagen de *El casero*, por ejemplo, construye una estampa jerarquizada en la que ocupa el lugar más alto la mujer blanca tras las rejas de una casona habanera. La escena ubica en el cuadrante izquierdo superior a la mujer como centro de la composición. Sin embargo, este encerramiento en el hogar, este deber ser que se pretende inscribir para las mujeres casaderas representantes de lo más autóctono criollo —mujer/madre encerrada en la casona patriarcal—, dista mucho de la realidad que critican Manuel de Zequeira, Agustín Caballero y Buenaventura Pascual Ferrer desde finales del siglo XVIII con la fundación del *Papel Periódico de La Havana* y el *Regañón de La Habana*. De hecho, uno de los principales problemas que enfrenta la élite criolla del momento y que retoma el grupo delmontino en la década del 30 es el apego de las mujeres criollas por las salidas, los bailes y la vida pública. Esa actitud ponía en riesgo, según estas voces masculinas, la crianza de la nueva generación encargada de prolongar el poder económico de la sacarocracia que quedará en manos de las nodrizas esclavas. Para un acercamiento al problema entorno a las nodrizas y el rol de la mujer en la primera mitad del siglo XIX, cfr. Jorge Camacho (2013b).

¹⁹ Al respecto, la condesa advierte que «estas calles estrechas, de casas bajas, con balcones de madera y ventanas enrejadas toda abiertas; estas habitaciones tan aseadas, tan llenas de luz, tan alegres, donde se encuentra el Quitrín, carruaje del país; en la sala, en estas salas tan frescas y tan elegantes; luego la niña, como la llaman aquí, envuelta en su ropa aérea, con los brazos desnudos y enlazados a la reja, mirando con aire de curiosidad a la calle» (Merlin, 1844b:12-13).

agenciarse los momentos de privacidad que no había encontrado en su paso por Estados Unidos. En la carta X que cierra la edición de *Viaje...*, narra que las jóvenes, a las ocho de la noche, empezaban a correr por todas las estrechas calles de la ciudad intramuros sin un destino prefijado, guiadas por los caleseros (ibíd.:108). En el desconocimiento del destino final de ese viaje, la autora identifica la independencia de las isleñas.

En el uso de la volanta, como símbolo latente del régimen monárquico y del período más próspero de la colonia, la condesa encuentra la libertad que los vagones del ferrocarril y el ómnibus le negaron en Estados Unidos. La independencia que la autora recordaba de su niñez persiste casi cuarenta años después, al interior de la volanta, un espacio reducido, oculto a la vista de los transeúntes y elevado notablemente de la altura de la calle. Esta caja inmensa, que casi volaba por las calles estrechas de la ciudad, cumpliría la función de aislarla del contacto con las multitudes de La Habana colonial:

Pero las negras, ¡oh! de ellas es solamente la calle; se las ve en gran número colocadas en los portales, con el cigarro en la boca, casi desnudas, con las espaldas redondas y lucientes como escudos de cobre, dejándose requebrar por los que pasan. Se ven en fin porción de negrillos por todas partes jugando a los mates y los guacalotes, en cueros como sus madres los echaron al mundo (ibíd.:26).

Si bien la volanta libraba a las jóvenes de la casa colonial, ese reducido espacio también enfatizaba las jerarquías clasistas, raciales y de género. Simplificaba, además, el contacto con la vida urbana. De hecho, debido a su recorrido en ella, la condesa tiene una visión restringida de La Habana. La velocidad, la altura y el movimiento codificaban una experiencia empobrecida en comparación con el acceso de los grupos pobres y trabajadores que sí transformaban y vivían la urbe. Pero, para ella, la libertad redundaba en la posibilidad de diferenciarse de las clases pobres; ya sea a partir del lujo que provee la volanta, ya de las atenciones y del espacio que puede comprar en el barco de velas. No en balde había establecido la relación entre ambos vehículos desde su primer viaje marítimo en *Mis doce primeros años*: «En cuanto a mí, aunque novicia para el peligro, nada me intimidó y me embarqué lo mismo que si hubiera entrado en volanta» (Merlin, 1892:92). Este vínculo entre ambos medios de transporte sintetiza metafóricamente la predisposición de la autora por el sistema monárquico metropolitano y por el tipo de civilización que presupone. Ambos, volanta y barco de velas, se convierten en su escritura en epítomes de la poesía, de lo familiar y la seguridad.

Merlin destaca con la presencia de la volanta la estabilidad que la economía de plantación y el respaldo de la metrópoli le brindaron a la colonia durante cuarenta años. La ausencia del barco de velas y su reemplazo por el vapor exacerban, en cambio, los problemas y las transformaciones radicales que podrían sufrir los criollos de no contar con el apoyo español. La defensa del barco de velas y la volanta vendrían a resumir, en definitiva, la posición procolonial de la condesa; una opción para el destino de la Isla que, en palabras de Adriana Méndez Rodenas, le permitiría además legitimar su propia identidad como criolla: «En su intento por recuperar una identidad criolla perdida, Merlin enfatizó el vínculo cultural que unía la isla con la península, haciéndose eco de la creencia predominante de que los criollos constituían una raza híbrida de españoles-habaneros en Cuba» (1998:57).

Esto no explica en su totalidad, sin embargo, el rechazo de la autora hacia Estados Unidos —y de cierto modo también hacia Inglaterra—; una aversión que se singulariza cuando describe el modelo de hombre que prima en estas sociedades, opuesto al paradigma que ensalza con la figura de Colón y con las descripciones de los patricios criollos:²⁰

¿Sabes lo que es un yanqui? El yanqui vive sin amigos, sin otro conocimiento que el de sus vecinos de la mesa, sin prejuicios y viviendo día a día [...] Sus obras, como sus creaciones, son frágiles; ellas no llegarán a la posteridad porque no están pensadas hacia el futuro; les falta la fuerza que proviene del pasado histórico, y el egoísmo estrecho del hombre no puede reemplazar la omnipotencia de la abnegación del tiempo (Merlin, 1844a:77).

En su viaje a La Habana, la condesa de Merlin recopiló varios materiales para la escritura de su libro, desde tratados sobre la situación política de la Isla hasta obras escritas por algunos de los intelectuales habaneros. Domingo del Monte le aconsejó en particular que tomara en consideración *Paralelo entre la Isla de Cuba y algunas colonias inglesas*, de José Antonio Saco (1911:76). Entre otros de los materiales consultados, se encontraban precisamente otras obras de Saco de 1837: *Mi primera pregunta y Examen*.²¹

²⁰ Carta que se sustrae de la edición en español, probablemente debido a que Saco estaba exiliado en 1844, justo cuando ocurre la Conspiración de la Escalera. Merlin estaba tratando de navegar con las aguas políticas impuestas por la metrópoli. Quizás con la eliminación de las cartas de *Viaje a la Habana* pretendía evadir la censura. Su interés por la nación nortea hubiera podido dar lugar a malinterpretaciones por parte de las autoridades españolas.

²¹ Cfr. el análisis de Méndez Rodenas sobre la influencia de estas obras en la visión de la condesa sobre el tema de la trata y la esclavitud (1998).

Las dos primeras, como apunta la propia autora, sirvieron de base para la escritura de *Los esclavos en las colonias españolas* (1841). A pesar de que la condesa suscribe varias de las tesis de Saco sobre la necesidad de abolir la trata de los esclavos, desde este primer libro se comienza a perfilar una separación de intereses entre el intelectual cubano exiliado y la criolla con respecto al futuro de La Habana y su relación con la Metrópoli. En este trabajo se anticipaba el proyecto político que la autora luego desarrolla en *La Havane*. Para la escritora, el futuro de la Isla no solo radicaba en la opción procolonial, sino también en la desestimación de otra de las tendencias que pesaba en el imaginario de la comunidad letrada representada por Domingo del Monte y José Antonio Saco, la anexión a Estados Unidos.²²

Examen analítico (1837), de José Antonio Saco, por ejemplo, ventila algunos de los contrastes que retomará la condesa en lo concerniente a los gobiernos de España, Gran Bretaña y Estados Unidos. Saco percibe que la crisis de la «malhadada España» se debe a la persecución del «talento y apagadas las luces durante tres siglos de un despotismo político y religioso, la nación se encuentra hoy en un estado de tanta postración y flaqueza» (1859:117). En cambio, Gran Bretaña surge en su texto como ejemplo de un pueblo que «cuanto mas libres y mas ilustrados tanto más se afanan en llamar a un centro común todos los intereses y partidos a fin de conciliarlos y ponerlos en armonía [sic]» (ibíd.:119). Toma, además, como ejemplo a

²² En la historiografía cubana, José Antonio Saco ha sido considerado la figura paradigmática de la lucha contra la anexión en Cuba. Así lo demuestran, por ejemplo, los prólogos de las reediciones de sus obras completas por la Biblioteca Nacional de Cuba. Sin embargo, el movimiento anexionista tuvo su génesis en su *Paralelo* —al que me referiré más adelante—. El propio Saco reflexiona sobre las razones que condujeron a su crítica del movimiento anexionista en 1848, luego de haber valorado en 1837 la unión a Estados Unidos como la posibilidad para acabar con la situación de la colonia. En «Origen del movimiento anexionista en Cuba. Ideas de Saco sobre la anexión. Motivos de su posición a ella» proporciona el marco histórico de desarrollo del movimiento anexionista, así como las razones por las que se negó a colaborar con los cubanos que lo lideraban (1859:306-313). Merlin terminó de escribir *La Havane* en 1842. Incluso antes de su viaje a La Habana en 1840 ya mantenía comunicación en París con Saco, al parecer desde 1835 (2001b:146). El propio autor declara en varias de sus cartas a José Alfonso García que Merlin y él «estamos muy amigotes» (ibíd.:52). Cuenta, además, que le ha facilitado información y textos auxiliares a la condesa, aunque ha evitado por todos los medios leer la obra para no verse en el compromiso de opinar sobre las ideas de la autora (ibíd.:56). Habría que preguntarse si en ese período de diálogo con la condesa, Saco no le habría sugerido la opción de la anexión de Cuba a Estados Unidos. Incluso, habría que preguntarse si la propia obra de la condesa no influyó después en el cambio de parecer del propio Domingo del Monte que, luego de 1844, se exilia con su familia en Estados Unidos y, ya una vez en París, colabora con Saco en la lucha antianexionista.

«la nación más libre de la tierra, la gran República de los Estados Unidos del Norte-América [*sic*]» para percibir cómo su Congreso, «el más libre y el más democrático del orbe, es cabalmente uno de los que se compone de representantes *menos uniformes*» (ibíd.:120).

La condesa, por el contrario, percibirá a Inglaterra como la causante de todos los problemas de la sacarocracia cubana al haber inculcado en el patriado la dependencia hacia la esclavitud como mano de obra durante la ocupación inglesa. Ahí encuentra, precisamente, la génesis de la paradoja de la sacarocracia habanera, el peligro y el miedo de que, de terminarse la esclavitud, su fortuna y esplendor sucumbieran con aquella. Inglaterra había hecho crecer la semilla roída en el seno de la élite criolla cubana. Estados Unidos, por otra parte, engendraba un nuevo destino aciago para La Habana. Al respecto, cuestiona en su carta XXIV, «¿por qué colocar a la isla en la pendiente deplorable?», cuando significaba anexarla a Estados Unidos (Merlin, 1844a:72). Explicará que «las repúblicas meridionales no representan para la isla ninguna esperanza eficaz de protección. El orgullo caballeresco por la sangre, nuestras costumbres aristócratas, el catolicismo invertebrado de la población nos alejan instintivamente de las repúblicas del Norte» (ibíd.:71). En esta línea definía el tipo de «civilidad» por la que abogaba: católica y aristócrata.

En su defensa de la monarquía española analiza entonces las estrategias para lograr afianzar sus lazos con la colonia, para solventar los problemas que Saco expuso elocuentemente en *Examen analítico*. A su juicio, el principal inconveniente en la relación España-Cuba reside en los poderes vitálicos de los capitanes generales y la falta de derechos de los criollos. España tendría que regresarles a los habaneros la representación que tuvieron antes del establecimiento de la Constitución de 1812. No obstante, asegura que:

En cuanto a nosotros, lo repito, somos profundamente Españoles. Ninguna de las diferencias que separaron la vieja Inglaterra de los puritanos Americanos, nos alejarán de la madre patria. El interés de España es el nuestro; nuestra prosperidad servirá a la prosperidad española [...] El resultado de la emancipación del continente es demasiado triste y sangrienta como para que tengamos ningún deseo de imitarla (ibíd.:74).

El diálogo con Saco y la lectura de su obra propició que la condesa definiera cuál no debía ser el destino de La Habana. Sostenía, como Saco, la abolición de la trata y la necesidad de mejoras para la colonia.²³ Sin embargo,

²³ Cfr. D. Domínguez (2017).

repudiaba y percibía como peligrosa la alabanza del criollo de Estados Unidos y Gran Bretaña, así como su anticolonialismo.²⁴ Estos peligros, probablemente, la hayan alejado del camino cifrado por el intelectual.

Si *Mis doce primeros años* preludia la importancia de la obra de Merlin para algunos miembros del grupo delmontino, *La Havane* pudo haber ocupado parte central de su proyecto.²⁵ La comunicación de Del Monte con el diplomático norteamericano A. H. Everett así lo patentiza.²⁶ El 19 de junio de 1844, Everett escribe a Del Monte tras su lectura de *La Havane* que «los capítulos sobre los Estados Unidos son sumamente ridículos. Algún amigo sensato debiera aconsejar a la autora que los omitiera del todo en futuras ediciones, y que comenzara esta por su salida de Nueva York» (Del Monte, 2002:279). Luego, el 12 de septiembre del mismo año, le insiste:

Me ha hecho mucha gracia su relato sobre la forma en que la Condesa de Merlín preparó su obra. La parte que trata de los Estados Unidos es una urdimbre de los más extraordinarios disparates. Estos «disparates» me hacen desconfiar marcadamente de su exposición sobre el tema central, que, por lo que puedo juzgar, es de índole distinta (ibíd.:47; énfasis de la autora).

²⁴ En las comparaciones entre ambos gobiernos en torno a la esclavitud argumenta que «España con su gobierno absolutista es la única nación que se ha ocupado en suavizar la suerte del negro [...] mientras los ingleses y americanos del Norte colman a sus negros de dolor y de disgustos con su mal trato y con su orgullo» (Merlin, 1844a:55).

²⁵ Susanna Regazzoni (2008) y Luisa Campuzano (2018) comparten la idea de que *La Havane* fue escrito en respuesta a la petición «encubierta» de Domingo del Monte y José Antonio Saco. En palabras de Campuzano: «sus compatriotas reformistas le habían encargado en secreto, ofreciéndole para ello todo tipo de ayuda, inclusive sus propios textos, la preparación de un libro sobre Cuba que, escrito por ella, que entonces era, sin duda alguna, la más conocida de las plumas de la Isla, encontraría en Europa la resonancia que sus pobres voces provincianas no podrían alcanzar» (2018:50-51). Lo que sí parece probable es la intención de utilizar la obra para atraer migración blanca europea a la isla y contrarrestar el problema demográfico racial urgente que los patricios enfrentaban. Creo que esa sería la intención que guardaría también la edición censurada de *Viaje a la Habana*, en la que el aliento costumbrista y de urbe ordenada y en control sobresale para captar el interés de los españoles de clase media que leyeran la obra. Téngase en cuenta que fue impresa en Madrid justo en el mismo año que la edición francesa y reducida a solo X cartas pintorescas de la vida frugal en la colonia.

²⁶ Fue nombrado en 1840 Agente Diplomático Especial de Estados Unidos. Bill J. Karras analiza la relación que existe entre los dos intelectuales desde 1840 con la visita de Everett a La Habana. Ahonda en los papeles rectores de ambos líderes para actualizar a los correspondientes grupos literarios de las actividades y sus visiones en pro de garantizar la protección de Cuba por Estados Unidos (1978).

Everett y Del Monte habían sostenido durante buen tiempo intercambios epistolares sobre la posible anexión de Cuba a Estados Unidos. En 1843, por ejemplo, Everett le confía al cubano que «todavía espero y creo que no está muy lejos el tiempo en que la predicción de tu amigo Saco se haga realidad, y la gran Antilla agregará otra estrella brillante a la bandera de nuestra Confederación»²⁷ (ibíd.:162). Este fragmento connota que ambos se habían percatado de que la obra de la criolla no comulgaba con los mismos derroteros ideológicos que ellos esperaban.

Un pasaje en particular de *Paralelo entre la Isla de Cuba y algunas colonias inglesas*, de Saco, al que se refiere Everett, arroja luces sobre la intencionalidad e intertextualidad de *La Havane*. Merlin tomó el consejo de Del Monte de estudiar el *Paralelo* al pie de la letra, pero no justamente para seguir los caminos que aquel le había previsto. En el último párrafo de *Paralelo*, Saco sentencia que

si arrastrada [la isla] por las circunstancias, tuviera que arrojarse en brazos extraños, en ninguno podría caer con más honor y con más gloria que en los de la gran Confederación Norte-Americana. En ellos encontraría paz y consuelo, fuerza y protección, justicia y libertad, y apoyándose sobre tan sólidas bases, en breve exhibiría al mundo el portentoso espectáculo de un pueblo que del más profundo abatimiento se levanta y pasa con la velocidad del relámpago al más alto punto de grandeza (1853:170).

En ese viaje que la condesa emprendió en un barco de velas llamado *Cristóbal Colón* de regreso a La Habana como conquistadora de una identidad pasada y perdida, su misión principal fue cuestionar la anexión al gobierno estadounidense como opción para el destino de la Isla. Las cartas escritas sobre Estados Unidos se colocan en las antípodas de ese *topos* idílico imaginado por Saco en la última frase de su texto. El ofrecerse a esta

²⁷ Puede comprobarse en su epistolario su trabajo en aras de traducir al inglés *Paralelo* y distribuirlo al pueblo estadounidense —en carta que le dirige Francisco P. Coimbra el 30 de septiembre de 1840—: «Reservado.—Tengo ya al concluir la traducción al Inglés del paralelo de nuestro Saco, hecha p.r una persona instruida, la cual con algunas notas y una sencilla, p.o enérgica, dedicatoria al Pueblo Americano, saldrá pronto á luz y veré como envío p.a V. un ejemplar. Ocúpome también en otras cosillas útiles á la querida Patria y no dude V. q. con un juicio, haré cuanto sea posible a mis debiles esfuerzos» [sic] (1930: 518). Luego, sin embargo, Coimbra le escribe el 21 de noviembre de ese mismo año: «Iba yá á dar á la prensa el Paralelo; p.o tan sesudo aviso parará mi proyecto y cuenta V. conque nada haré. Oh! si viesemos a Saco! [sic]» (ibíd.:532).

república traería, según la autora, un cambio sociopolítico radical para la colonia. Implicaría la intrusión de otras costumbres, el asumir otros transportes, otros roles para su clase y género. Representaría, en definitiva, una nueva realidad en la que la Condesa ya no tendría el mismo estatus, tampoco la misma comprensión ni los alcances políticos e influencia. Merlin se presenta como intérprete de ese sistema y de sus potenciales peligros. Con ese propósito, rechaza el vapor y sus equivalentes terrestres, a la par que enaltece la poesía de las velas y la simbología de la volanta como recursos metafóricos para alcanzar ese punto más alto de grandeza. *La Havane* en efecto pretendía que la Isla se convirtiera «en una de las naciones más poderosas y felices del mundo» (Merlin, 1844a:2). Sin embargo, para Merlin, esa felicidad solo se alcanzaría si Cuba permanecía bajo el dominio español.

ÍNDICE

Nota de los coordinadores	7
Prólogo	11
1. Diseños conceptuales desde La Habana: la nueva arquitectura de Infraestudio / <i>María A. Gutiérrez Bascón</i>	19
2. La condesa en volanta. Transporte y nación en <i>La Havane</i> colonial / <i>Roseli Rojo</i>	45
3. <i>La Aldea</i> : Martí, McLuhan y marginalidad en el hip-hop habanero / <i>Charlie D. Hankin</i>	69
4. Sentimientos de infancia. Niños felices y mataperros bochornosos en La Habana durante el cambio del siglo XVIII al XIX / <i>Justo Planas</i>	89
5. La Habana: <i>skyline</i> , jerga personal / <i>Katia Viera</i>	111
6. Sueños, espíritus y memoria en la poesía negra de Eusebia Cosme / <i>Jadele McPherson</i>	131
7. « <i>Fuck El Paquete</i> »: representaciones locales y flujos transnacionales en la comunidad musical reparto / <i>Mike Levine</i>	147
8. Un diseño que triunfa. La poesía escrita por mujeres en los Años Cero / <i>Ángel Pérez</i>	169
9. Performance(s) de restauración de la vida en estados de muerte. Análisis de <i>Estados de guerra</i> , de Luis Eligio Pérez Meriño / <i>Eilyn Lombard</i>	193
10. La historia fuera de cuadro: <i>Desde La Habana ¡1969! Recordar</i> / <i>Nils Longueira Borrego</i>	213
11. Padre nuestro que estás en los cielos, moyuba a Camilo Cienfuegos y a José Martí. El culto al muerto y a los héroes en el documental cubano (1959-1971) / <i>Raydel Araoz</i>	231

12. José Martí y la profecía del Gran Semí. Resonancias factuales y potenciales interpretativos de la entidad diseminadora en la obra martiana / <i>Rubén Armando Lombida Balmaseda</i>	253
13. Resistir en medio del espectáculo: complejidades de la disidencia sexual en tres producciones cubanas contemporáneas / <i>Karla P. Aguilar</i>	277
14. Cosmopolítica: otros compromisos y viajes del cine en Cuba / <i>Gabriel Arce Riocabo</i>	301
15. Del diluvio universal a las óperas espaciales. Raza, género y locura en dos cortos animados cubanos de los años 60 / <i>Reynaldo Lastre</i>	331
16. Sintiendo una isla: «marcas sensoriales» en el discurso colonial sobre Cuba en los siglos xv y xvi / <i>Isdanny Morales Sosa</i>	351
17. Resistencia cuir y exceso barroco en <i>Pájaros de la playa</i> de Severo Sarduy / <i>Huber David Jaramillo Gil</i>	367
18. Fábula de una familia cuir. Reflexiones sobre feminismo y poliamor en una novela de Daína Chaviano / <i>Yasmín S. Portales-Machado</i>	385
19. Braceros, <i>houngans</i> y zombis: figuraciones de lo haitiano en la narrativa cubana / <i>Alberto Sosa-Cabanas</i>	409
20. El hombre negro y el «palón divino»: anatomía literaria y estereotipos racistas en <i>Trilogía sucia de La Habana</i> / <i>Maikel Colón Pichardo</i>	429
21. Herejía de la otredad en la estética de lo abyecto de Umberto Peña / <i>Hamlet Fernández</i>	443
Siglas y Acrónimos	463
Bibliografía	467

