

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v14.n23.41371>

Conexiones imaginarias de La Habana esquiva (1968-2017)

Elizabeth Mirabal

Universidad de Virginia, Estados Unidos
adw5eg@virginia.edu

ORCID: 0000-0003-1174-258X

Recibido 06/03/2023 Aceptado 21/05/2023

Resumen

Este estudio analiza el concepto de La Habana esquiva en el imaginario cultural de la segunda mitad del siglo XX a través de ensayos, documentales, libros y otras producciones culturales asociadas a María Zambrano, Alejo Carpentier, Dulce María Loynaz, Guillermo Cabrera Infante y Anna Veltfort. Las preguntas que animan este trabajo son: ¿Por qué La Habana deviene esquiva para escritores con distintos niveles de proximidad hacia la ciudad? ¿Cómo se expresan las trazas de esa Habana evasiva? La premisa del presente ensayo es que, junto a la concepción de la urbe abierta, permisiva, hospitalaria, epítome del espacio turístico e incluso santuario para personas de disímiles partes del mundo, coexiste otra, no solo entendida como espacio desdeñoso, áspero y huraño, sino también como un lugar que busca evitarse, que se retrae, se excusa y se hace inasible o se violenta. Semejante a la representación de la ciudad en los paisajes del pintor René Portocarrero, en La Habana elusiva la confusión está dada por el abigarramiento y la superposición de sentidos, colores y texturas. El maremágnum de experiencias y sensaciones alcanza niveles de sobresaturación que terminan provocando espejismos: la ciudad simula exhibirse en su totalidad, pero en ese exceso está el disfraz.

Palabras clave: *La Habana, ciudad esquiva; María Zambrano, Alejo Carpentier; Dulce María Loynaz; Guillermo Cabrera Infante; Anna Veltfort*

Imaginary Connections of the Elusive Havana (1968-2017)

Abstract

The purpose of this article is to analyze the concept of an elusive Havana in the cultural imaginary of the second half of the 20th century by focusing on essays, documentaries, books, and other cultural productions associated with María Zambrano, Alejo Carpentier, Dulce María



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Loynaz, Guillermo Cabrera Infante, and Anna Veltfort. The questions animating this work are: Why does Havana become elusive for writers with differing levels of proximity to the city? How do they articulate the traces of that elusive Havana? My essay proposes that beyond the conception of an open, permissive, hospitable city, the epitome of the tourist space and even a sanctuary for people from different parts of the world, another city coexists, not only understood as a disdainful, rough, and sullen space, but also as a space that seeks to avoid itself, that withdraws, excuses itself and becomes elusive or violent. Like the representation of the city in the landscapes of the painter René Portocarrero, in the elusive Havana, the confusion is given by motley and overlapping meanings, colors, and textures. The plethora of experiences and sensations reaches levels of supersaturation that end up as mirages: The city simulates a complete transparency, but it is precisely in that excess wherein lies the disguise.

Keywords: *Havana, elusive city; María Zambrano; Alejo Carpentier; Dulce María Loynaz; Guillermo Cabrera Infante; Anna Veltfort*

Por un acto de injusto reduccionismo, suele decirse La Habana en alusión a toda la Isla. Se habla del país en una imperecedera práctica de la metonimia en la que la parte pretende significar el todo. El resto suele quedar concentrado en la palabra “campo”. La infeliz frase popular “La Habana es Cuba y lo demás es áreas verdes” trae ecos de asentados actos de exclusión¹. Acaso se traten de los mismos que, con carácter peyorativo y en enlace directo con los desplazamientos territoriales en el marco del conflicto entre Palestina e Israel, promueven llamar “palestinos” a los cubanos emigrantes desde otras provincias hacia la capital. En ese sentido, hoy parece más ilusorio que cierto el cálido recibimiento en la ciudad a quinientos mil campesinos, documentado en *Sexto aniversario* (1959) de Julio García Espinosa. Una voz como *aplatanarse*, “familiarizarse con las personas, cosas y costumbres cubanas” (Suárez, 1921, p. 29), induce a la concepción de un espacio propenso a la hospitalidad y la asimilación del otro. Pero ese término se circunscribe a los extranjeros si actúan, piensan y hablan como cubanos. La Habana suele fijar sus límites.

El estudio de las ciudades en la literatura latinoamericana ha devenido un tema recurrente, en especial desde la emergencia del “spatial turn” (giro espacial) en la década del 90 y su decisiva influencia en la crítica generada en el continente (González, 2018). En ese contexto, acercamientos críticos recientes a La Habana se han concentrado, por ejemplo, en indagaciones sobre la ciudad global, la representación de la ciudad en obras de los siglos XX y XXI, e intersecciones cubanas entre espacio urbano y escritura (ver Arriaga, 2019; Birkenmaier y Whitfield, 2011; Riobó, 2011; Valdez, 2016; entre otros). No obstante, escasa atención se le ha prestado a lo que llamo La Habana esquiva. En el presente ensayo argumentaré que, junto a la concepción de La Habana como ciudad abierta, permisiva, hospitalaria, epítome del espacio turístico ideal e incluso santuario para personas de disímiles partes del mundo (con un énfasis para aquellos provenientes de Latinoamérica y de los Estados Unidos)², coexiste una ciudad esquiva, percibida no solo como espacio desdeñoso, áspero y huraño, sino también como un lugar que se evita, que se retrae, se excusa y se hace inasible —en el más noble de los casos— o se violenta —en el peor—. Me interesa interrogar La Habana esquiva partiendo de la dimensión de un entorno multifacético y simbólico, como el descrito por Christopher Winks:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

“In the literature and history of the Caribbean, Havana has been the prototype of the multiple city, the locus of both freedom and slavery, exuberance and brutality” (2009, p. 108). Teniendo en cuenta esa cualidad oscilante entre polarizaciones que ha marcado la subjetivación de la ciudad, las preguntas que inspiran mi trabajo son: ¿Por qué La Habana deviene esquivo para autores con distintos niveles de cercanía afectiva hacia este espacio urbano? ¿Cómo expresan o traducen estos escritores las trazas de esa concepción de La Habana evasiva en su discurso? No anima este texto pretensiones binarias del tipo Habana pública versus Habana secreta u otro tipo de antagonismos; al contrario, sugiero que el aura de esta urbe esquivo respira y se sumerge dentro de otras concepciones macro y contradictorias, en diálogo, mutación y convivencia. Siguiendo la lógica de la religión yoruba, me inclino a pensar esta variante como uno de los caminos de materialización de la ciudad, de la misma manera que los orishas se transforman en disímiles manifestaciones, expresiones y nombres, pero cuya esencia tiende a un tronco común y discrepante al unísono.

Para este trabajo, parto del análisis de un grupo específico de obras: los ensayos “José Lezama Lima en La Habana” (1968) y “Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida” (1982) de María Zambrano, los documentales *Habla Carpentier... sobre La Habana* (1973) de Héctor Veitía y *Havana* (1990) de Jana Boková, *El libro de las ciudades* (1999) de Guillermo Cabrera Infante, así como de *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60* (2017) de Anna Veltfort. En su variedad polifónica, me detendré en creadores ligados a la ciudad como *topos* —Loynaz, Carpentier, Cabrera Infante— y autoras transnacionales como Zambrano y Veltfort, quienes vivieron por largos períodos en La Habana, estableciendo con ella una relación de *diasporic intimacy* (intimidad diaspórica), concepto entendido por Svetlana Boym como una estética de sobrevivencia anclada en el extrañamiento y la añoranza que no asegura una fusión emocional inmediata, sino un afecto precario consciente de su fugacidad (2001, p. 252). Por su parte, los documentales de Veitía y Boková resultan de particular interés para explorar La Habana en el imaginario de Carpentier y Loynaz desde la invención y el refugio, respectivamente. En tanto, Cabrera Infante se hace pertinente al asumir la ciudad como recurso y artefacto literario en su posicionamiento como autor exílico. El contraste entre autores que, como Carpentier o Cabrera Infante, enaltecieron La Habana en conexión con “una grandeza y un *glamour* neoclásicos que llegaban a su propio presente” (Birkenmaier y Whitfield, 2011, p. 2), con otras voces como las de Veltfort me permitirá, además, examinar las estaciones sentimentales que han marcado la representación de una ciudad con una tendencia a lo inapresable. Semejante a los paisajes del pintor René Portocarrero, en La Habana elusiva la confusión está dada por el abigarramiento y la superposición de sentidos, colores y texturas. El maremágnum de experiencias y sensaciones alcanza unos niveles de sobresaturación que terminan provocando espejismos: la ciudad simula exhibirse en su totalidad, pero en ese exceso está el disfraz y, por tanto, la capacidad elusiva. Creo que un acercamiento a los escritores mencionados puede contribuir a entender la concepción de este espacio desde nuevos entrecruzamientos históricos y subjetivos, mucho más complejos que las ideas previas de refugio, asimilación y hospitalidad asociados a La Habana.

María Zambrano: de la ciudad pre-natal a la adversa

María Zambrano, muchos años después de haberse marchado de La Habana, todavía era recordada con reverencia por los escritores cubanos que habían tenido la oportunidad de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

conocerla y escuchar sus múltiples conferencias. La reconocida intelectual y filósofa española había arribado a capital de la Isla con una estela intelectual y política que la precedía: ya para entonces había publicado su primer libro *Horizonte de liberalismo* (1930), era conocida por haber sido discípula de Ortega y Gasset y, sobre todo, por haberse sumado a la proclamación de la República en España, elementos todos que aseguraron una rápida y grata acogida en la ciudad letrada de entonces (Serrano, 2021). Pero la importancia de este encuentro distaba de ser en un solo sentido. Para Zambrano, el tiempo vivido en La Habana era uno “sin medida por revelador” (2007a, p. 213). Por su recurrencia en dejar fe de la importancia central que para ella albergaron las visitas y las estancias en la urbe caribeña, penetrar en la perspectiva de La Habana elusiva de Zambrano me permitirá rastrear no solo la concepción de una de las más entrañables relaciones afectivas con ese espacio, sino comenzar a distinguir algunas de las constantes y las discrepancias que luego marcarían los acercamientos de otros creadores en el siglo XX.

Es pertinente comenzar señalando que La Habana de Zambrano se filtra a través de la figura del escritor cubano José Lezama Lima, como si para ella la ciudad no pudiera entenderse sin esa presencia mediadora. Esta peculiaridad en torno a su interpretación parte del hecho de que conociera al poeta a pocas horas de su primera escala en La Habana de 1936 (Zambrano, 2007a, p. 209). Tan intensa fue la imbricación entre el autor y este espacio urbano percibida por la filósofa española, que no dudó en sugerir la posibilidad de llamar a José Lezama Lima “de La Habana”, de la misma manera que se llamaba a Santo Tomás “de Aquino” (p. 209). Al detenernos en el avistamiento de la capital cubana por parte de Zambrano, percibimos que conserva los aires del mito, de la aparición de la tierra prometida y utópica. Su Habana emerge de las profundidades como consumación de una añoranza:

Y en la inmensidad apareció, con la fragancia con que todo lo real debería de aparecer, naciente de la inmensidad marina, la ciudad de La Habana, como todo lo verdaderamente real también, al modo de una respuesta, como cumplimiento que autorizaba una larga expectativa y hasta una esperanza que espera para actualizarse al verse colmada. Era antigua y de ahora, del instante, había estado allí siempre y estaba, respiraba gozosa y contenidamente, se derramaba de sus calles y plazas, de sus avenidas y ascendía por torres y palmares, se transparentaba en un inasequible misterio por los cristales azules —un azul que solo en ella existe— de los arcos de medio punto que cerraban sus patios; se abría en espacios para todos y en espacios de esa intimidad que solo los países del sur conocen, con la generosidad nacida de un misterio que irradia y que trasciende en aromas y reverberaciones sin entregarse: el hermetismo de las culturas del sur que han de ser las más antiguas o las que de lo antiguo más han conservado el centro culto e irradiante. La generosidad del sur que se da trascendiendo en olores y reflejos, en ecos, en miradas, en árboles que florecen, rastros del paraíso; un paraíso encerrado mas no amurallado, pero al que no se puede entrar porque hay que, desde siempre, estar ya adentro. (Zambrano, 2007a, pp. 209-210).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este texto nostálgico escrito en 1968, cuando ya Zambrano había concluido sus itinerantes exilios caribeños y latinoamericanos, la escritora edificaba una imagen arcana para cubrir la ciudad. No es suficiente hablar del misterio, sino de un “inasequible misterio”, por ello, en particular indescifrable. Zambrano percibe su exclusión de una Habana de espacios íntimos que ya sabe no la acogió del todo. Incluso habitándola, ella permanecerá excluida. La capacidad irradiante y trascendente, que comprende como derivación de lo que denomina “hermetismo de las culturas del sur”, se exhibe en un acto performativo ante el visitante y el admirador. Esta idea la profundiza más adelante al referirse a la “irónica amabilidad” y “hospitalidad ‘extra domus’” (p. 210), es decir, una bienvenida y una cordialidad que la mantienen “fuera de la casa”. A pesar de que entre 1940 y 1953 Zambrano residió entre Cuba y Puerto Rico, desplegando una copiosa actividad académica, cultural y creadora, un repaso por su cronología deja entrever que pudo establecerse como catedrática de Humanidades de la Universidad de Río Piedras en San Juan, pero no así en la Universidad de La Habana, aun cuando impartiera varios cursos bajo el auspicio de esta institución³. Si tenemos en cuenta la vasta red de amigos cubanos que Zambrano llegó a reunir en la ciudad letrada habanera de la época, el sinnúmero de publicaciones y conferencias que logró y su identificación personal e intelectual con el grupo Orígenes —en especial con Lezama Lima—, resulta extraño que no se haya asentado de forma definitiva en la isla que consideraba su patria pre-natal desde 1948 (Zambrano, 2007a, pp. 92-93). La decisión cobra sentido si se piensa en la dificultad de encontrar una fuente de sustento del todo estable en Cuba⁴.

Dos décadas después, el país había menguado hasta quedar contenido en la ciudad: “Y en aquella Habana donde me sentí enseguida como en ‘una patria pre-natal’ —creo haber escrito algún día—” (2007b, p. 211). Este concepto de patria pre-natal de Zambrano guarda correspondencia con la noción de *phantom homeland* (patria fantasma) de Boym, una construcción surgida cuando la nostalgia genera una confusión entre el verdadero hogar y el imaginario (2001, p. XVI). La lejanía de la patria real le devuelve a la Cuba ideada por ella, como la promesa de un nuevo comienzo, una especie de renacimiento y, en ese espejismo, la carencia de la llamada patria real florece en una sustituta reinventada. No en balde en una carta a Lezama Lima de 1956, tras equiparar al destierro con la infancia, refiere su presencia en la ciudad del trópico como un viaje en el tiempo hasta su niñez de Málaga (Zambrano, en Arcos, 2007, p. LXVII). La necesidad de recuperar una patria ante la pérdida de otra y esta sensación de desamparo también puede entenderse mejor a través de Edward W. Said cuando asegura: “No matter how well they may do, exiles are always eccentrics who *feel* their difference ... as a kind of orphanhood” (2000, p. 182). Aun en pleno auge intelectual y rodeada de una comunidad que honraba su labor, Zambrano persiste en revivir su experiencia vital habanera como un viaje de tintes edénicos a la semilla de su infancia española, tendiendo un vínculo sentimental entre su pasado y su presente en alineación con el sentimiento de orfandad aludido por Said. Sin embargo, este complejo proceso sobrepasa la mera permuta territorial al generarse un espacio híbrido que carece de consistencia física y nacional y que es, sobre todo, una construcción emotiva. Como ha notado Tania Gentic, “Zambrano conceives the notion of patria as not related to citizenship or geography, but rather as a relationship between the subject and a knowledge of place transformed through the sensation of affect” (2016, p. 64). El hecho de que su nexos con el país natal se nutra de una apropiación afectiva del lugar dilucidaría que para ella la nueva ciudad necesite transpirarse a través de la amistad con Lezama Lima.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En aras de entender mejor esta homologación, es necesario apuntar que cuando Zambrano y Lezama Lima se conocen, el poeta, novelista y ensayista cubano no había ni siquiera publicado su primer libro (*Muerte de Narciso*, 1937) y faltaba un poco para que impulsara varias revistas literarias de vida breve como *Verbum*, *Espuela de plata* y *Nadie parecía*. La identificación por ósmosis entre Lezama Lima y La Habana que sobrevendría tras la aparición de *Tratados en La Habana* (1958) y su influyente novela *Paradiso* (1966), así como por el simbolismo de que radicara por décadas en un pequeño apartamento en la calle Trocadero en el corazón de La Habana Vieja, eran acontecimientos pendientes en la cronología del escritor. En cambio, precisamente por lo temprana de la relación de amistad entre ambos —pudiera pensarse en un proto-Lezama Lima—, Zambrano se convirtió en testigo de ese acendrado recorrido intelectual mediante el cual el autor cubano pasaría a ser visto como una figura alegórica de la ciudad.

No obstante, Lezama no sería el único intermediario entrañable a través del cual La Habana continuaría regresando a Zambrano. La escritora abriría su círculo de amistades a otro autor que, en el momento del primer encuentro, ya formaba parte de los primeros escritores cubanos desencantados del proceso revolucionario triunfante de 1959⁵. Para presentar al narrador y ensayista cubanoamericano Calvert Casey, prefirió referirse a él como “un escritor salido de Cuba, llevándola consigo, en sí” (2007b, p. 225). El ensayo de la autora española destaca por su tono elegíaco y de profundo duelo por el suicidio de Casey, pero en este texto me interesa examinar los términos en que Zambrano describe la ciudad recuperada a través del amigo:

Llevaba con él una Habana que yo bien me sabía: habría señalado la calle donde habitaba y lo que es lo más decisivo: el sonido, el río de las conversaciones, la hondura de los silencios, el vacío que se abría en sus balcones, en sus portales, el hueco hospitalario que en ciertos momentos alumbraba allí repentinamente caído de un cielo. Allí donde la luz hería por ella misma y, sobre todo, porque caía rebotando sobre unas criaturas que revelaba llevando como un estigma el ser heridas por la misma luz; por no estar nunca a salvo de su claridad y aún más, por estar indefensos del haz de vibraciones que resbala sin penetrar en tantos cuerpos. Si cuando al fin me di cuenta de la presencia indeleble de Calvert Casey, vi que arrastraba consigo la herida de la luz aquella del cielo de La Habana: fuera él donde fuese iría así ardiendo de su invisible fuego como una llama. (Zambrano, 2007b, pp. 224-225).

Casey había desarrollado una compenetración vivencial con la ciudad, como demuestra en su primer volumen de cuentos *El regreso* (1962), y en el hecho de que en correspondencia privada con el poeta cubano Fernando Palenzuela —entonces exiliado en Alemania— llegara a citarla como punto de referencia respecto a varias urbes europeas —Roma, Génova y Nápoles— (Palenzuela, 1970, pp. 24-25). La Habana que años después describía Casey no era irreconocible para Zambrano. En ese vagabundeo por sitios familiares de un mapa afectivo en común, debe haberse propiciado un momento para la manifestación de aquellos “diversos problemas y decepciones” a los que aludiría de forma oblicua Antón Arrufat a una pregunta directa sobre por qué Casey abandonó Cuba en 1966 (Mirabal, 2011, p. 14). A la remembranza de calles, barrios y sitios conocidos, podemos especular que Casey pudo agregar sus temores



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ante represalias a raíz de la persecución a los homosexuales en el contexto del auge de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP), en realidad, centros de confinación localizados en zonas rurales del centro del país, donde reclusos (entre otros) a personas con comportamientos sexuales no heteronormativos que eran obligadas a trabajar en labores agrícolas en contra de su voluntad. Más adelante, Zambrano —aun en medio de su forma de escribir figurativa— será explícita: “De tan aterida que anda esta criatura y ese, aquel que lleva su estigma, como Calvert que pedía tan solo no ser interrogado, que lo dejaran quedarse” (2007b, p. 225). El vuelo simbólico del texto no consigue mitigar la violencia interna que lo sostiene y la marcada afinidad que las varias veces exiliada profesó hacia Casey, con quien compartía una descolocación similar. La solidaridad y la empatía expresadas por Zambrano hacia los homosexuales que sufrían el endurecimiento de las políticas discriminatorias del proceso revolucionario cubano, serán las mismas que, como se verá más adelante, iba a profesar Anna Veltfort hacia los amigos removidos de sus carreras universitarias o detenidos por su orientación sexual en plena calle del escenario habanero.

Al retomar el análisis del texto de Zambrano, resulta claro la existencia de una luz que hiere y que parece emanar desde un poder omnipotente. Su potencia y ubicuidad son tales que no puede escaparse de la claridad persecutoria. Los cuerpos “indefensos” son “penetrados” con una intensidad que los marca para siempre: un “estigma” que Zambrano llama “la herida de la luz aquella del cielo de La Habana”. Aun colocándose fuera de ese cielo del que se disparan haces luminosos castigadores, el herido continúa siendo víctima de una perenne combustión interna, es decir, de una condena ineludible. A pesar de los referentes sagrados, se imponen insinuaciones que se trastocan infernales. Hacia el final de su ensayo, Zambrano se referirá de forma abierta a La Habana recontada por Casey como “adversa” e “inhospitalaria” (2007b, p. 231). Prevalece el reconocimiento de un espacio urbano transformado en contrario o enemigo para aquellos que pretenden habitarlo en plena expresión de su individualidad, una realidad con manifestaciones de recrudescimiento abordadas de forma más abierta en las memorias gráficas de Veltfort, en las cuales me detendré con posterioridad. Aunque La Habana de Casey dista de la de ambages e “irónicas amabilidades” de la primera etapa, Zambrano registra en su discurso su exacerbada capacidad elusiva.

Alejo Carpentier y su procurada ciudad natal

Por distintas razones a las de Casey, pero no tan ajenas a las de Zambrano, Alejo Carpentier padeció su propia interacción con La Habana esquiva. Nacido en Lausana, Suiza, en 1904, durante toda su trayectoria como uno de los escritores latinoamericanos más destacados e innovadores de su tiempo, perpetuó la creencia de haber nacido en la capital de la Isla. Su ardua batalla por ser considerado cubano y habanero quizás represente una de las más discordantes, controversiales y todavía vigentes de la historia intelectual en el siglo XX. Lo que comenzó como una estrategia legal de Carpentier, su madre y algunos amigos cercanos a finales de los años 20, para evitar una potencial deportación amparada en el Decreto número 1601 del presidente Gerardo Machado —en el contexto de su lucha contra la propagación del comunismo en Cuba—⁶ (Raggi, 2018, p. 43-44), terminaría convirtiéndose en una de las tantas ficciones carpenterianas, solo que en esta aparecía el propio escritor como sujeto protagonista de la mitologización. Como ha señalado Roberto González Echevarría, Carpentier había declarado que “su padre desapareció súbitamente de su casa para nunca jamás regresar ni tener



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

contacto con él o su madre” (2004b, p. 74). Un acontecimiento de tales proporciones provocó un trauma en el escritor del que todavía era posible distinguir las huellas en las cartas que desde Francia le escribiera a su madre tras 1928⁷. Mientras Zambrano padeció una sensación de orfandad provocada por el país perdido, Carpentier sufrió un desamparo doble: radicaba en una nación ajena con una madre tan extranjera como él, donde ambos habían sido abandonados a su suerte.

Si repasamos algunos de los pasajes de *Habla Carpentier... sobre La Habana* (1973), de Hector Veitía, donde el escritor habla desde un butacón de cara a la cámara en un plano medio, vemos que Carpentier, a más de cuarenta años de la necesidad de falsear y asentar un nacimiento habanero, proseguía fiel a aquella fabulación. A pesar de que existen numerosas entrevistas y registros escriturales de Carpentier afirmando sus orígenes cubanos, me detengo en este archivo visual porque su concepción como obra cinematográfica nos permite observarlo como un actor en medio de una puesta en escena. Me refiero a que en el documental Carpentier aparece con unas páginas en su regazo que consulta de forma velada y esporádica mientras diserta, pero que refuerzan la idea de la existencia de un guion —el suyo— que se ha autoimpuesto y por el cual desea reorientarse.

Antes de iniciar el que va a ser un largo monólogo de casi dos horas sobre la ciudad entre 1912 y 1930 —interrumpido de forma ocasional por la inserción de algunas imágenes en función ilustrativa—, Carpentier espera la señal de “acción” del director, que reconoce con un ligero asentamiento de cabeza, y se lanza a hablar. A veces, las anécdotas narradas se tornan hilarantes, y se escuchan las risas de un público que nunca se visibiliza y del que, por lo tanto, el espectador del documental forma parte. Cuando han transcurrido casi cuarenta minutos de su presentación, Carpentier remueve su reloj de muñeca y consulta la hora. Al concluir su charla, el escritor recibe los aplausos, se pone de pie y vaga solitario por la sala hasta que aparece el letrero indicando el fin. El espectáculo ha terminado. En sus grandes esfuerzos por desterrar cualquier duda respecto a sus orígenes, Carpentier demuestra un profundo conocimiento espacial, histórico, arquitectónico y hasta costumbrista de la ciudad⁸. El énfasis en su pertenencia queda patentizado mediante cuidadosas descripciones del entorno que decía recordar:

También había opeles de cabra en La Habana, sobre todo en la zona que va de Galiano a Belascoaín, por todas las calles, la calle Maloja, donde yo nací, etcétera, todas aquellas calles que eran ajenas al verdadero casco de la ciudad, porque el centro del comercio, el centro de los negocios, estaba ubicado en todo el Parque Central, y muy especialmente, en O’Reilly, Obispo, San Rafael, un poco en Prado y en algunas de las calles que desembocaban allí, hasta la calle de La Muralla. (Veitía, 1973).

La calle que Carpentier señala como la de su nacimiento, debe su nombre a un antiguo negocio de venta de maloja⁹ que se situaba en la esquina con la calle Águila y que servía como centro de abastecimiento de la caballería que llegaba de las zonas campestres de La Habana del siglo XIX. Se trata de una calle que todavía conserva el mismo nombre y que se encuentra en el municipio Centro Habana, en las proximidades a uno de los primeros epicentros de la ciudad. No puede considerarse una calle céntrica, por lo que retiene la dosis justa de dos componentes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

básicos: su pertenencia a La Habana es innegable, y goza de la suficiente discreción para situar allí un falso origen¹⁰. Aunque Carpentier declara haber cobrado conciencia de lo que era La Habana cuando cumplió 7 años, como si su condición de hijo de la ciudad no pudiera cuestionarse, sus memorias resaltan por la aparente exactitud, la prolijidad de pormenores, el desbordamiento narrativo y el humor, expresado este último en anécdotas jocosas:

Recuerdo La Habana del año 1912 mediante algunas imágenes muy precisas. Era una ciudad todavía sin asfalto. Las únicas calles que estaban asfaltadas eran el Paseo del Prado, como una gran novedad; Obispo, O'Reilly ... Todavía no sabían manejar muy bien el asfalto en el trópico, de tal manera que, en verano en Obispo, uno dejaba literalmente el tacón del zapato. De repente, se veía uno de calcetines al cruzar la calle porque el zapato había quedado completamente encajado dentro del asfalto húmedo. (Veitía, 1973).

Va a referirse a la ciudad como “La Habana de los días de mi infancia”, al tiempo que su evocación partirá de una viva sinestesia sonora. Describe un espacio urbano aún con marcas de ruralidad, caracterizado por el énfasis musical que le concede a su relato un trasfondo acústico. Con la apoteosis del bullicio habanero, Carpentier parece demarcar un espacio doméstico tan familiar que contradice cualquier descrédito de la verosimilitud de su recuerdo:

Y por las mañanas y por las tardes eran las calles de La Habana un estrépito de carreras de mulas y caballos, de cencerros y esquilas de vacas y de chivos a lo que venía a unirse el incesante grito de los pregoneros que eran muy característicos y sumamente ruidosos en sus pregones. (Veitía, 1973).

La polémica acerca de la extranjería de Carpentier tiene larga data. Mientras su viuda, Lilia Esteban Hierro, estuvo al frente del manejo de su obra, las investigaciones desde Cuba que aludían a su nacimiento en Lausana, Suiza, no pudieron conocer letra de imprenta. Después de la muerte de Esteban en 2008, la Fundación Alejo Carpentier hizo público en la cronología del autor, en su sitio web, un dato que era ya *vox populi* en los círculos culturales cubanos y hasta extranjeros. A inicios de la década del 90, Cabrera Infante había divulgado a los medios internacionales su acta de nacimiento gracias a la colaboración de Eva Fréjaville, exesposa de Carpentier¹¹. Luego, retomaría el tema al recoger en su libro *Mea Cuba* (1992) el texto “Carpentier, cubano a la cañona”¹². En la Isla, el *Epistolario Carpentier-Fernández de Castro* (2009), prologado y compilado por Sergio Chaple, dio a conocer en el ámbito nacional el verdadero lugar de nacimiento de Carpentier disimulado en una nota al pie, a pesar de que este investigador había localizado la información con anterioridad en la planilla de ingreso del escritor a la Universidad de La Habana. Como es posible distinguir del breve recuento de puntos tensión y ambivalencias que han signado el recuento de la vida carpenteriana, se le ha concedido una extrema importancia al lugar de nacimiento desde una perspectiva limitada por la interdependencia entre país y nacionalidad. Al respecto, debo confesar que me atrae pensar en otros términos el absorbente aspecto biográfico.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cabría preguntarse por qué Carpentier escogió ser cubano y situarse en esta tradición, a qué obedeció su insistencia en ser visto, entendido y comprendido desde esa plataforma y no, por ejemplo, desde la cosmovisión nómada y transnacional que marcó toda su vida, comenzando en Lausana y pasando por Cuba, Francia y Venezuela. Para González Echevarría, además de especular por qué Carpentier mintió, lo más interesante se hallaba en identificar si había huellas de las mentiras y sus motivos en su obra narrativa, y si estas revelaban algo sobre sus posibles significados (2004a, p. 21). Desde ese prisma, repensó *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*, aunque las tres obras que propuso como cardinales para estudiar el tema de lo que llama “el origen, la nacionalidad y la mentira” son *Viaje a la semilla*, *El derecho de asilo* y *El arpa y la sombra* (pp. 31-32). Victor Wahlström entró en conversación con las interpretaciones y especulaciones aportadas por Gustavo Pérez Firmat, el propio González Echevarría y Graziella Pogolotti alrededor de los variados y potenciales motivos de Carpentier para ocultar su nacionalidad, aunque complejizó desde una interpretación psicológica las posibles razones que le hicieron perpetuar esta postura (2018, p. 133). A su juicio, las causas trascienden una alineación con una tradición latinoamericana, y se extienden a las raíces de sus traumas afectivos tras los sucesivos abandonos de su padre, Georges Carpentier, y de su esposa, Eva Fréjaville, ambos franceses (p. 135). No obstante, Wahlström señala que la principal fuerza que lo mantuvo aseverando su ciudadanía cubana responde a la necesidad de encontrar “una solución al problema de estar ligado a un origen familiar y a una identidad nacional que solo parecían causarle dificultades” (p. 136), teniendo en cuenta los reiterados riesgos migratorios y de detención que corrió por sus orígenes.

Coincido con que, más allá del peligro de deportación inicial que lo obligó a hilvanar esta ficción, y aun cuando ya no era indispensable continuar con el cambio de identidad, una serie de ventajas prácticas, junto al deseo de distanciarse de una herencia francesa asociada al rechazo, parecen haber pesado en la incesante práctica carpenteriana. Mas, propongo que el interés de Carpentier de ser asumido como cubano se mantuvo, además, porque resultaba afín con un proyecto autoral y humano que había ido cincelado para sí, mientras que, por otra parte, aseguraba una entrada natural en una tradición literaria —y sobre todo narrativa— en principio joven y a su criterio deprimida como la cubana, lo cual le permitiría ser asumido como uno de sus novelistas más descollantes. Tanto en su propia geopolítica como en el entramado que había tejido como parte de su educación sentimental en tanto sujeto escritor y teórico del Caribe y América Latina, era coherente concebirse, presentarse y ser visto como cubano y, por ende, habanero, aun cuando su forma de hablar con deje francés y su apariencia física europea desafiaban esas condiciones de manera incesante. Incorporarse a una genealogía narrativa nacional donde distinguía aislados ejemplos de valor literario en la primera mitad del siglo XX lo catapultaba a liderar su generación (ya de por sí diezmada: recordemos que se habían autonombrado, no en balde, Grupo Minorista) e incluso a todo el resto de la intelectualidad de la Isla en términos de prominencia literaria. Carpentier se erige de este modo en un ejemplo notable de la tradición del *passing* a la inversa. Este fenómeno, estudiado y definido por el sociólogo canadiense Erving Goffman, consiste en que, para resistir, manejar y evitar el estigma y sus consecuencias asociadas, la persona elige pretender formar parte de una identidad —ya sea racial, étnica, de clase, sexual o religiosa, entre otras—, por lo general, no estigmatizada que implica una serie de beneficios. En este caso, Carpentier decide ocultar su origen europeo para *pasar* por cubano por los bienes sociales y simbólicos que venían asociados con ser un nativo en el contexto nacionalista de la Isla en esa época¹³.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Cuando triunfó la Revolución cubana en 1959, Carpentier gozaba de un prestigio literario que no necesitaba de manera umbilical la adscripción al proyecto revolucionario para ser tenido en cuenta o celebrado en el resto del mundo. No hay duda de que su vínculo con el proceso cubano le concedió un nuevo espacio de reposicionamiento y alcance a su obra bajo el amparo de una sombrilla política, pero ese nexo estaba lejos de erigirse como indispensable para la vitalidad de su proyecto literario. Sugiero entender su elección por la cubanidad por encima de una simple inversión oportunista de afiliaciones en complicidad maniquea con la izquierda.

Su deje francés, su fenotipo europeo, sus vaivenes políticos, las infinitas capas ficcionales que tendió acerca de sus orígenes, pudieran haber hecho La Habana definitivamente esquivo para Carpentier, pues en su caso, la ciudad le elude desde la aparente imposibilidad de la pertenencia idiosincrática definitiva. Mas, sus sucesivos homenajes a la capital cubana en una novela como *El siglo de las luces* (1962) y el ensayo *La ciudad de las columnas* (1970), por solo citar dos ejemplos, disminuyen la relevancia de si su nacimiento habanero fue o no real, al punto de disipar el hecho a la categoría de curiosidad literaria. Quizás el que todavía este tema se abra paso como un tópico candente y de moda en los debates culturales y académicos alrededor de su figura sea consecuencia de varios motivos: el aire de farsa conspirativa que alcanzó en Cuba durante mucho tiempo, el campo de batalla cultural que inauguró entre escritores cubanos en Cuba y el exilio, la relevancia desmedida que le concedió el mismo Carpentier y sus herederos y, sobre todo, el que constituya un fenómeno en apariencia inagotable porque no es posible obtener una respuesta rotunda debido a sus amalgamadas imbricaciones sociales, políticas, afectivas e íntimas. Todo ello, además, en combinación con los tintes detectivescos de la cuestión, que transitan por archivos en dos continentes y una isla, asentamientos legales y pistas engañosas. Nos quedan las consecuencias literarias de que Carpentier basara parte de su visión de La Habana en ocurrencias librescas que nunca tuvo en carne propia: la edificación de una ciudad fabulada, con ribetes fantásticos, a veces rayanos en lo carnavalesco, lo desconcertante y lo excepcional. Se trata de una construcción barroca, cual una *mise en scène* que nos entrega un espacio deseado por el escritor más que el real.

La ciudad eludida de Dulce María Loynaz

A diferencia de Carpentier, la escritora cubana Dulce María Loynaz no necesitó tejer la ficción de un origen habanero: del grupo de escritores que examino aquí, ella figura como la única que, sin sombra de traumas familiares o desplazamientos, registra en su biografía un verídico nacimiento en La Habana en 1902. Ello explica que su crecimiento marche paralelo a la expansión urbana a lo largo del siglo XX, aunque este desarrollo sería percibido con cierto temor, recelo y sospecha, tanto por la protagonista de su novela *Jardín* (1951) como por el sujeto lírico de su poema *Últimos días de una casa* (1958). Para la década del 90, habían quedado atrás sus tiempos de anfitriona de los poetas Federico García Lorca y Gabriela Mistral, así como su antigua condición de viajera incansable a Estados Unidos, España, gran parte de América del Sur y destinos tan exóticos en los años 20 como Turquía, Siria, Libia, Palestina y Egipto. Loynaz llevaba una existencia en gran parte adherida a su espacio doméstico y los visitantes que la frecuentaban lo hacían con discreción. Por ello, para continuar con el análisis de lo que denomino La Habana esquivo, he querido detenerme en el documental *Havana* (1990), de la directora checa Jana Boková. La cineasta había encontrado un espejismo familiar de su propia ciudad tras la invasión soviética de 1968, al punto de evocar la capital cubana



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como una Praga del trópico en la época dura del estalinismo (Ferrer, 2009). Acaso debido a esta impronta latente en la obra, *Havana* no tardaría en convertirse en un hito para la comunidad intelectual de los cubanos fuera de la Isla. Me arriesgo a especular que su legado se debe a que aparecían representados, y en igualdad de condiciones, escritores exiliados, como Reinaldo Arenas y Carlos Victoria, junto a otros de renombre que vivían en Cuba. Sin intermediarios, describían sus posiciones, sus ideas, los deseos creadores, la censura que habían padecido, evitando edulcoramientos sobre la dureza de sus nuevas existencias en los Estados Unidos. Por otra parte, en *Havana* se intercalaban fragmentos de obras de escritores cubanos de diferentes destinos políticos y proximidades con la Revolución cubana como José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, el propio Reinaldo Arenas y Guillermo Cabrera Infante, mediante la lectura en *off* del dramaturgo José Triana.

Si escritores como Pablo Armando Fernández y Dulce María Loynaz —ambos residentes en Cuba— concedían sus entrevistas desde sus casas habaneras, sus salas y portales, Victoria hablaba desde una playa de Miami, y Arenas lo hacía desde un hotel en Miami Beach. El espacio doméstico habanero confortable de Fernández y decadente de Loynaz se contraponía con la apertura, la provisionalidad y la improvisación del ambiente marino de Victoria y Arenas. Si Fernández acentuaba su estabilidad familiar hablando de sus varios hijos y nietos fruto de un sólido y largo matrimonio, Loynaz daba cuenta de todo lo contrario: su carencia de hijos y la pérdida de su esposo y hermanos. Estas dicotomías en la representación de los escritores cubanos en el documental develaban por ósmosis las contradicciones que signaban sus disímiles sentidos de pertenencia respecto a La Habana como sinécdoque nacional.

La ciudad retratada por Boková debió haber sido de las primeras visiones fílmicas habaneras a las que se tuvo acceso tras la caída del campo socialista. Las imágenes presentaban edificaciones grises y aquejadas por filtraciones y amenazas de derrumbe. Se veían escombros y salideros de agua. Con un distinguo: esos sitios precarios y empobrecidos permanecían habitados por niños, ancianos, en ocasiones, familias enteras y varias mascotas. Boková mostraba un vasto sector de la población que había quedado marginado: se observaban jóvenes y adultos mayores, blancos y afrocubanos, enfrentando las mismas dificultades. Todos trataban de sobrevivir en las nuevas condiciones y se expresaban con cautela, en algunos casos y a pesar de las precariedades, afirmando a veces un compromiso con el proceso revolucionario. La dramaturgia de este documental, la confluencia de voces populares y artísticas, su espíritu de inclusividad en busca del contraste tendría una larga incidencia en piezas audiovisuales sobre la ciudad en las décadas posteriores¹⁴.

Mi propósito al incorporar este documental al examen de La Habana esquiva parte de la breve, pero memorable aparición que en él hace Loynaz. Vale destacar que aquí ella no encarna únicamente la poeta o la intelectual *per se*, sino que simboliza la Cuba patricia y fundacional, lo cual quedará enfatizado cuando declare el nombre y las credenciales independentistas de su padre, el general Enrique Loynaz del Castillo. La casa de Loynaz que Boková recorre comenzando por la fachada y extendiéndose por las terrazas con sus esculturas descabezadas y paredes despintadas, el jardín exuberante y salvaje, hasta llegar a los interiores abarrotados de distinguidos óleos, bustos y abanicos, son una metáfora de la ciudad decadente y melancólica que hemos estado advirtiendo antes. Si la mansión de Fernández fulgura iluminada y bien puesta, la de Loynaz ostenta su elegante pobreza en armonía con el espíritu urbano de la ciudad venida a menos que exhibe el documental. Loynaz pasea dentro de su casa, incluyendo el portal y el patio, pero sin traspasar sus límites, acaso como guiño a la posición de *insilio* —entendido



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como la permanencia casi siempre silenciosa en un mundo que ha comenzado a resultar ajeno y excluyente— que mantenía la escritora, y desde una perspectiva literaria, al personaje de ficción de Bárbara en *Jardín*. El mostrarla rodeada de su jauría pareciera aludir a la conocida simbología de San Lázaro y sus perros, identificado como patrón de los leprosos. La imagen de Loynaz acompañada por estos animales insiste en su condición de marginada. También la presencia de los perros se erige como alegoría de la fidelidad de la poeta hacia su linaje y su postura de resistencia individual. El acento en que se trata de una figura tutelar a pesar de su aislamiento se acrecienta cuando Boková la filma descendiendo en un pequeño elevador, como si en realidad bajara desde una suerte de parnaso¹⁵.

Tras la confesión de que vive sola, Boková le pregunta a Loynaz si no tiene miedo. La respuesta de la escritora no se hace esperar. Loynaz contesta extendiéndose mucho más allá del simple temor de una anciana que deambula en una gran casa de El Vedado: “No, yo no tengo miedo a nada. Imagínese, yo soy hija de un soldado. Las hijas de soldado no tienen miedo, ni deben tenerlo. Yo no tengo miedo a nada” (Boková, 1990). Aunque Boková no le ha preguntado por este miedo existencial, Loynaz recurre a una clave alegórica para dejar constancia de una contundente y reiterativa declaración de su actitud ante la vida política y social del país. Sin embargo, cuando la documentalista la interroga de manera abierta sobre qué piensa respecto a La Habana de su presente, Loynaz declina a ser tan frontal como minutos antes: “Bueno, [de] La Habana [de] hoy más vale que no hable de ella. Excúseme” (1990). Al decir estas palabras, la escritora sonríe y se abanica hasta dejar suspendido en el aire un cerrado silencio. Loynaz emplea así la conocida figura retórica de la reticencia o aposiopesis; decide callar para agudizar su crítica. Prefiere optar por enmudecer para no exaltarse sobre lo que, sin duda para ella, constituía un tema preocupante y de vital importancia: su ciudad. En otras palabras, suprime lo que se ha hecho explícito. Su actitud pareciera responder a su concepción personal del silencio como estrategia protectora y de sobrevivencia. En *Jardín*, su peculiar “novela lírica” como ella misma la llamara, se asegura: “Pero su vida ha sido una lección de silencio. Y tan bien enseñada, que la Niña ha aprendido a callar, la cosa más difícil que pudiera aprender un niño” (1993, p. 60). La escena en la cual Loynaz rehúsa hablar sobre La Habana, acaso sea una de las más recordadas y citadas del documental de Boková y, en gran medida, funciona como centro de significado medular. Vale mencionar que en *Habla Carpentier... sobre La Habana*, el escritor describía en tono sarcástico y delirante la excentricidad de la familia Loynaz sin identificarlos nunca por su nombre (aludía a varias pistas inconfundibles como la casa del jardín desbordado, y aclaraba que eran dos hermanas y dos hermanos). Loynaz pareciera contestarle años después con su apreciación omisa de La Habana, desde la saturada significación de su silencio. Ante la catarata a veces fantasiosa y humorística de Carpentier sobre la ciudad en 1973 —a la que podría agregarse un tercer calificativo: fabulada—, se contraponen el laconismo férreo de Loynaz en la década de 1990. Ella forja su Habana esquiva y podemos intuir cuánto tendría que decir por lo que elige ocultar¹⁶.

Guillermo Cabrera Infante o la ciudad como reverberación

Las propuestas literarias de Loynaz y Guillermo Cabrera Infante, así como sus relaciones con La Habana, no podrían ser más opuestas. Aunque ella lo haría desde la familiaridad de El Vedado y él desde su absoluto exilio londinense, algo unía a ambos escritores: la preferencia por el silencio ante la ciudad en los años 90. Me refiero a que del mismo modo que la escritora



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se excusaba de no revelar su Habana en el documental de Boková, Cabrera Infante no le dedicaba ninguno de los capítulos en *El libro de las ciudades*. A pesar de haberla empleado como personaje y escenario hasta la extenuación en sus cuentos y novelas, en especial, en *Tres tristes tigres* (1967) y *La Habana para un infante difunto* (1979), resulta llamativo que en un volumen donde reunía sus crónicas sobre urbes variopintas como Londres, Bruselas, París, San Sebastián, Madrid, Peñíscola, Venecia, Torcello, varias ciudades de Australia, Nueva York, Las Vegas, Miami, Río de Janeiro y Bahía, mantenga a La Habana casi invisibilizada. ¿Qué podría explicar esta elección por omitir un *topos* tan omnipresente antes en su literatura? Las razones se dilucidan al final del breve prólogo titulado “Elogio de la ciudad”:

Otras ciudades como Berlín y La Habana han sido destruidas por la guerra o por la desidia de sus gobernantes. De hecho, La Habana hoy parece una ciudad derruida, no desde el aire como Berlín, sino desde dentro. Pero Berlín, como la Roma antigua después del incendio, ha sido reconstruida, y La Habana guarda una extraña belleza entre las ruinas. Aunque, como Horacio, digo que las ruinas me encontrarán impávido.

Es así que he buscado en otras ciudades el esplendor que fue La Habana. (Cabrera Infante, 1999, pp. 13-14).

Aun cuando el silencio de Loynaz resalta por evidente, a Cabrera Infante también le sucede como a la poeta: la entrañable implicación emocional y afectiva con La Habana le impide acercarse a ella y sumarla como otro espacio urbano más a su periplo citadino. No solo porque la lejanía y la destrucción le devuelven un sitio que le resulta irreconocible, sino porque La Habana que él ha vivido perdura exclusivamente en su memoria, cual denota un título como *La Habana para un infante difunto*¹⁷. En otras palabras, predomina una distorsión entre su construcción imaginaria de la ciudad y la nueva realidad ostensible. La comparación con Berlín de Cabrera Infante surge del motivo de la ciudad devastada, pero también de la ciudad dividida. Cuando se reapropia de la frase de Horacio sobre Roma, alude a La Habana como su propia Ciudad Eterna, mientras que acentúa su paradójica indiferencia ante esa “extraña belleza entre las ruinas”. El cierto encanto no lo conmueve ni lo convoca a una identificación. Estos escombros constituyen sus propios despojos afectivos de un espacio revisitable a través de breves o sostenidos espejismos en metrópolis extrañas. De manera que, para descubrir los vestigios de La Habana de Cabrera Infante, se impone participar en su peregrinaje mundial. Fiel al carácter lúdico de su obra, *El libro de las ciudades* se abre como un juego de espejos.

En “Brubru”, Cabrera Infante menciona a La Habana como una de las tres ciudades en las que ha vivido (1999, p. 147). Su aparición en esta tríada recalca su ausencia, pues Londres y Bruselas cuentan con sus textos autónomos en el libro —en el caso de la capital inglesa, con más de uno—, y La Habana se introduce aquí de forma tangencial. La capital cubana se asocia de forma raigal a sus continuas experiencias como espectador en las salas oscuras (afianzadas luego por su oficio de crítico de cine), por lo cual, adquiere coherencia que al ir a la Cinemathèque de Belgique evoque la asiduidad juvenil al cine Esmeralda (pp. 152-153).

Ya en “Metrópolis revisitada. Prosista en Nueva York”, quizás el texto más revelador acerca del significado de la ciudad para él, dirá de manera abierta: “No para vivir (nunca se me ocurrió que había otra ciudad donde vivir que no fuera La Habana: ésa era *mi* ciudad, mucho más



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

propia que para los que habían nacido en ella: yo la había adoptado)” (pp. 212-213) [el subrayado es del original]. Si el espacio vivencial por excelencia era La Habana, cabe preguntarse entonces si este periplo multicitadino no debe asumirse como una Odisea sin fin. La profundidad del duelo por la ciudad perdida —se trata, después de todo, del título de la película *The Lost City* (2005), dirigida por Andy García, a la cual Cabrera Infante contribuiría como guionista— se duplica porque la declaración está hecha en pasado. Al resaltar el pronombre posesivo de la primera persona del singular, busca despejar cualquier incertidumbre acerca de su sentido de pertenencia. La ciudad es más suya porque su identificación no parte de un nacimiento azaroso en ella, sino de una selección consciente. Por otra parte, en su cronología íntima, el momento de la llegada se erige en valor de criterio temporal: “Ocurrió en julio y lo recuerdo porque en ese mismo mes, catorce años antes, había descubierto La Habana” (p. 213). A diferencia de una evocación como la de María Luisa Lobo Montalvo en *Havana. History and Architecture of a Romantic City*, determinada por lo que la autora reconoce como una visión romántica “marked by memory, by the distance that separated us for many years, by the yearning for childhood and youth and, of course, the nostalgia that clings to any world so abruptly abolished” (2000, p. 31), el proceso de reminiscencia al que Cabrera Infante se somete envuelve una clara conciencia social que toma distancia de simular o suavizar los aspectos ingratos de la ciudad y, por ello, al referirse a las categorías clasistas de Nueva York, admite que “también las había en La Habana y no solo el nombre del barrio importaba sino hasta la letra sufija al número de teléfono marcaba las diferencias” (p. 214). Pero la incorporación del reconocimiento de estas desigualdades y estratos no evade el hecho de que sus recuerdos, como en el caso de Lobo Montalvo, deban comprenderse desde el influjo de la memoria, la distancia y la nostalgia.

En ocasiones, Cabrera Infante deja huella intencional de supuestas confusiones, como cuando en “La cuna del requiebro y del chotis” dice: “Madrid había sido (o sería) la capital del mundo, pero cuando la conocí, no esa noche sino más tarde, cuando viví en Batalla de Salado o en la orilla del Almendares, quiero decir del Manzanares ...” (p. 162). La similitud entre los nombres de los ríos (uno cubano, otro español) provocan un aparente *lapsus linguae*, en realidad intencional. La irrupción del habanero Almendares en un texto sobre el paisaje madrileño estimula una llamada de atención e incorpora a la ciudad del trópico como una reverberación. Mientras tanto, en “Viva Las Vegas”, al homónimo Tropicana (hotel y casino en la ciudad estadounidense) lo entiende cual plagio del cabaré nocturno de La Habana (p. 230), como si la ciudad conservara el privilegio de lo prístino.

Cabrera Infante prolongará su juego adueñándose y enmascarando frases ajenas dedicadas a La Habana para reutilizarlas en función de espacios urbanos foráneos. En una nota al pie a la primera oración de “La roca y el Papa Luna”, dirá: “Este comienzo se lo debo a Joseph Hergesheimer cuando entraba a La Habana por mar” (p. 167). El principio al que alude es: “Hay ciertos lugares que, por su mera existencia, permanecen en el alma como ningún otro lugar antes o después” (p. 167). Este texto en particular fue escrito en inglés y leemos una traducción¹⁸. Al consultar el libro de viajes *San Cristóbal de la Habana* (1920) del escritor norteamericano, se revela que la versión en español ha alterado la oración inaugural: “There are certain cities, strange to the first view, nearer the heart than home” (Hergesheimer, 1920, p. 9). Cabrera Infante había nacido en Gibara, una ciudad costera en el oriente de Cuba y como narraría muchas veces, llegó a La Habana siendo un niño. Parte de su deslumbramiento con la ciudad queda registrado en “La casa de las transfiguraciones”, primer capítulo de *La Habana*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

para un infante difunto. Su identificación con la frase de Hergesheimer, como viajero que arriba, resulta clara. La Habana parece extraña al inicio (trasfigurada), si bien terminará más cerca del corazón que la propia ciudad natal. Su operación de camuflaje literario maniobra al retomar una expresión del libro de viajes de un extranjero (norteamericano por más señas), hacerla suya y, por último, recuperarla para dedicársela a Peñíscola como su *genius loci* (p. 167). Su verdadero espíritu protector del lugar permanece lejos de todo recobro y ha tenido que permutarlo a otro espacio sustituto.

En “El muchacho de Torcello”, la ciudad resurge en calidad de vestigio, como ya ha ocurrido en “Brubru”. Al referirse al olvido por parte de su esposa Miriam Gómez de la canción *Nel blu dipinto di blu*, interpretada por Domenico Modugno, asegura: “La muchacha de La Habana adoraba esa canción, pero ahora que es una dama de Londres no la recuerda” (Cabrera Infante, 1999, p. 178). Cabrera Infante reclamó para sí el nombre de Mr. Memory —personaje de la película de Alfred Hitchcock, *The 39 Steps* (1935), condenando a recordar cada elemento conocido y a responder toda pregunta que se le formule—, en cambio, las memorias afectivas de la vida habanera desaparecían para los otros por su capacidad de deshacerse de viejas identidades y asumir otras nuevas. Él, sin embargo, continuaba asaltado por fugaces imágenes de cenas en La Habana Vieja.

Mientras que en el caso de Bahía la similitud con La Habana le parece improbable, en “Sol sobre Miami” el escritor cubano asume una narrativa que contradice la primera oración con la cual Joan Didion abrió su conocido reportaje *Miami*: “Havana vanities come tu dust in Miami” (1998, p. 11). Para Cabrera Infante, se trataba de una prolongación. Puede entenderse con mayor claridad su reacción en 1994 si recordamos que, tal como han señalado Birkenmaier y Whitfield, el movimiento entre Cuba y los Estados Unidos —y en especial, el sur de la Florida— durante el período postsoviético había sido constante y en ambos sentidos, a pesar de las severas políticas migratorias, dando como resultado una tensa proximidad entre La Habana y Miami (2011, p. 10). De manera que era de esperar que los actos de espejismo se multiplicasen en comparación con otras urbes: Cabrera Infante afirma categórico que la avenida Ocean Drive es una versión de La Habana nocturna y registra que la zona de la calle Ocho ha devenido Little Havana (1999, pp. 247-248). En su descripción de estos actos de fantasmagoría, percibimos la comodidad ante la ilusión de un oasis que genera la sed por una ciudad que vuelve recreada a través de otras miradas: “Las hermanas Scull, pintoras de un raro talento entre *naïf* y astuto, pintan por todo Miami sus visiones, versiones de La Habana” (1999, p. 249). Las obras de las artistas Haydée y Sahara Scull reproducen en tres dimensiones escenas habaneras en las plazas de la Catedral o del Ángel, y cristalizan un espacio que no ha de inventarse porque se torna ubicuo. La Habana de Cabrera Infante puede que se le haga esquiva, pero su vicio memorioso la convoca, presente y descubre ante el menor atisbo. No está dispuesto a regresar a las ruinas reales, pero no guarda reparos en recorrer las afectivas.

Anna Veltfort en la ciudad violenta

Si Zambrano decía haberse sentido en La Habana como en una patria pre-natal y Carpentier se esforzó hasta lo indecible por ser asumido como habanero, Anna Veltfort afirma su distancia y su nacionalidad otra desde el título de sus memorias gráficas: *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60*¹⁹. Veltfort había quedado enlazada a la ciudad desde el ya antológico poema de la escritora y activista



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Lourdes Casal, publicado en la revista *Areíto* en 1976 y luego recogido en *Palabras juntan revolución* (1981): “Cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,/demasiado habanera para ser neoyorkina,/demasiado neoyorkina para ser,—aun volver a ser—/cualquier otra cosa” (1976, p. 52). Como título Casal había escogido una dedicatoria: “Para Ana Veltfort”, en velado reconocimiento de su propia condición queer/cuir, pero como homenaje a una circunstancia de desplazamiento compartida (Negrón-Muntaner, Martínez-San Miguel, 2007, p. 57-62).

En contraposición a Casal, que aun desde “la marginalidad inmune a todos los retornos” concibe el regreso a la que llama “la ciudad de su infancia” (1976, p. 52), la despedida del título de las memorias de Veltfort implica que la ciudad ya está lejos para ella y que su ejercicio de memoria acontece desde una distancia física, temporal e identitaria. Al incluir la palabra “gringa” —en Cuba, como en otros países de Latinoamérica, se entiende como estadounidense con cierta connotación despectiva, pero en un sentido más amplio significa extranjera, especialmente de habla inglesa—, Veltfort acentúa su sustracción de ese espacio al tiempo que se apropia de un calificativo en parte negativo para acentuar su singularidad. Por otro lado, este libro responde a una misión de vida, una respuesta a un llamado que la trasciende como ente individual y que responde al compromiso con una comunidad sentimental unida por el sufrimiento colectivo: “Desde que me despedí de Cuba en 1972, amistades y conocidos me han sugerido escribir lo que viví en la Cuba revolucionaria de los años 60. Por fin, en el año 2008 me lancé. Con el apoyo de familia y amigos, dediqué casi diez años al proyecto” (Veltfort, 2017)²⁰.

A pesar de esa lejanía desde la cual se coloca, Veltfort forma parte de la tradición de mujeres viajeras que visitaron La Habana desde el siglo XIX, y otras escritoras como María Teresa León, Concha Méndez y la propia Zambrano que ya en la siguiente centuria no fueron meras aves de paso, sino que vivieron largas temporadas en la ciudad estableciendo íntimos nexos diaspóricos. Tal como había hecho con su conocido blog *El Archivo de Connie* desde 2007, las memorias de Veltfort obedecen además a la voluntad de democratizar los archivos cubanos y dinamitar su estatismo, ocultamiento y fragmentación, esfuerzo que queda refrendado desde el cuerpo de “Notas” que acompañan al volumen, donde la autora da fe de las fuentes y referencias en las que ha basado sus dibujos²¹.

Las primeras escenas de Veltfort funcionan como una prolepsis de los acontecimientos que se nos revelarán: se describe una entrada mágica y silenciosa del barco a la bahía de La Habana, que de inmediato contrasta con los hombres cubanos del puerto que la reciben con actos verbales y físicos de acoso sexual. Con esta bifurcación pareciera que la autora busca separar la belleza del paisaje físico del envés social violento de la ciudad. Junto con el propósito de recorrer lo antiutópico, queda establecida la llegada a un lugar donde se prolongan la hostilidad y la violencia ya experimentadas por Veltfort, quien recordaba haber visto a hombres borrachos y groseros en actos de exhibicionismo en un bosque alemán de su infancia (Mirabal, 2022).

En La Habana de Veltfort, escuelas —preuniversitario y universidad—, plazas y parques, ómnibus, casas familiares, incluso su propio cuarto, sufren repetidas intrusiones invasivas, tanto reales como simbólicas, por parte de extraños, profesores, otros alumnos, padres, vecinos y autoridades. Prevalece un ambiente de vigilancia y hostigamiento que parte desde el espacio público —plazas, asambleas colectivas— hasta el último rincón de la privacidad. En este mapa habanero dibujado en el contexto de las purgas contra los homosexuales de 1965 y la llamada Ofensiva Revolucionaria de 1968, los cines, las playas y los dormitorios (siempre y cuando la familia se ausenta o, luego, cuando ella logra mudarse sola a un pequeño apartamento)²² figuran



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

como breves santuarios para la expresión libre de la sexualidad no heteronormativa, junto a criterios políticos, sociales e intelectuales divergentes. Las zonas rurales del país apartadas por completo de La Habana, como la Sierra Maestra o Banao, aparecen cuales sitios de refugio respecto a la opresiva y sofocante atmósfera de la capital. A raíz de una pregunta sobre este tema, Veltfort ha comentado:

Lejos de los ojos hostiles de la UJC [Unión de Jóvenes Comunistas] o la FEU [Federación Estudiantil Universitaria] podíamos relajar en paz, envueltas en los sueños idealistas de ser parte del proyecto revolucionario, convencidas de que se trataba de crear una sociedad de justicia, con bienestar para todos. Agradecemos la oportunidad de poder participar y ser aceptadas o aceptados. Todo esto mientras, efectivamente, crecía un clima de mayor intolerancia y persecución en La Habana. (Mirabal, 2022).

Asimismo, el personaje autobiográfico de Connie (nombre apocopado proveniente del alemán Cornelia, cambiado por la niña para evitar el *bullying* en los Estados Unidos) describe una trayectoria vital en La Habana en la cual, si se aleja de los espacios privilegiados y asépticos reservados a los técnicos extranjeros simpatizantes del nuevo proceso sociopolítico cubano — grupo al cual ella pertenece—, más riesgos corre de comenzar a sufrir los mismos problemas de sus colegas y amigos cubanos. La peculiaridad en este caso radica en que, amén de reconocer las graves incomodidades domésticas y las injusticias que soportan sus compañeros, el personaje de Connie, la gringa, no evita compartir sus destinos. En el plano afectivo de la ciudad propuesto por Veltfort surgen, por lo tanto, recodos seguros o de complicidad en contraste con los opositores.

La distancia, debido a su condición de extranjera delatada por su tez blanca, el pelo rubio, la inicial falta de dominio del idioma —quizás algunos de los mismos estereotipos que atormentaron a Carpentier en su momento—, no resulta tan brutal como las consecuencias que va a sufrir tras el descubrimiento de su lesbianismo. Mientras había un clima de tolerancia y normalización del tipo de prácticas de acoso y ataques de los cuales Veltfort es víctima en los espacios públicos habaneros de los 60 —al punto de que en un momento su amigo chileno Guillermo, *Willy*, le prepara un arma con una jeringuilla dentro de una pluma de fuente para que se defienda por sí misma (2007, p. 63)—, la persecución, el confinamiento, el aislamiento social, el secuestro y el escarnio público en reuniones colectivas y medios de prensa contra homosexuales, lesbianas y cualquier otro con un comportamiento fuera de una restringida idea del llamado *hombre nuevo*, se toleraba, se permitía y se promovía²³. Veltfort ha confesado que en aquella época no se le hubiese ocurrido tener el más mínimo derecho a cuestionar las normas impuestas por la sociedad de entonces en La Habana en relación con la vida sexual no heteronormativa, aunque sí cuestionaba el acoso callejero y se sentía agudamente insultada cada vez que ocurría (Mirabal, 2022).

Sin duda, la golpiza y el asalto verbal que Veltfort y su pareja Martugenia sufren en el Malecón constituye el momento climático, el cisma sentimental alrededor del cual se vertebran las memorias. Tras este ataque homofóbico, el ambiente generalizado de vigilancia de la ciudad representado en el libro se acrecienta con consecuencias que traspasan el marco familiar y escolar, hasta alcanzar el legal. El profundo germen traumático de este evento queda ilustrado



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

a través del uso sostenido de un intenso color rojo en veinte cuadros²⁴. Aunque el empleo del rojo aparece antes en las memorias asociado a situaciones de represión y violencia, esta secuencia será la primera en la que lo emplee de manera continua. Una vez concluido el asalto, el rojo persistirá en las escenas de los interrogatorios por parte de autoridades legales y médicas.

A pesar de esto, Veltfort, tal y como ocurre al inicio de *Adiós mi Habana*, alterna la ciudad hostil con la amable, filtrada a través de la amistad y el amor, en una operación familiar a la de Zambrano asociando de forma indisoluble la ciudad con su querido amigo Lezama Lima. El hecho de que use el posesivo de la primera persona del singular se conecta con la estrategia textual de Cabrera Infante para enfatizar que la ciudad que le atañe es personal e íntima. Veltfort no está interesada en la silenciosa omisión de Loynaz. Si la poeta decide callar para significar, Veltfort opta por la reconstrucción del detalle, la exposición visual y dialógica minuciosa en aras de esclarecer su vivencia con y en la ciudad. La reconstrucción gráfica de La Habana pareciera un esfuerzo por recuperarla de su deterioro físico.

Imaginar los devenires de la ciudad esquivada

Zambrano moriría en España. Carpentier, en París. Cabrera Infante, en Londres. Loynaz pudo permanecer hasta el final en su casa habanera, como si en lugar de la ciudad esquivarla a ella, fuese ella quien escapara de su capacidad elusiva. Veltfort vive en Nueva York. La Habana que colocó “fuera de la casa” a Zambrano se hostilizó para Veltfort, hasta dejarla partir displicente por la misma bahía por la que había arribado diez años antes. Tras vencer en su fabulación de orígenes habaneros, Carpentier regresó embalsamado y por avión para ser enterrado en ella. Junto a Cabrera Infante, La Habana es la idea consuetudinaria. La primera ciudad filtrada a través de la amistad con Lezama de Zambrano no será la misma que distingue al conocer a Casey, como La Habana por omisión de Loynaz en los albores de la crisis económica de los 90 en Cuba no era aquella desde la cual la simbólica casa familiar se lamentaba del abandono progresivo en su antológico poema de 1958. De manera póstuma, Cabrera Infante recuperaría el encuentro literario con Carpentier alrededor del grabado de un mapa de La Habana por un espía inglés²⁵. ¿Por qué Carpentier conservaría en su despacho de la Imprenta Nacional la ciudad caída dibujada por un intruso? ¿No indica una inadvertida relación compartida con La Habana esquivada el que Cabrera Infante fije su atención evocadora en el mapa que admira durante su paso por la oficina del autor de *El siglo de las luces*? De ninguna manera podría pensarse en un proceso cronológico de carácter evolutivo y tampoco intento sugerir que el examen de estos autores en sus expresiones sobre la ciudad completa una historia de La Habana esquivada en el siglo XX. Más bien cada uno de ellos percibió y dejó registro discursivo de una variante particular de la ciudad inasible en un período particular de sus vidas atravesado por exilios, necesidades de pertenencia, ostracismos, *insilios* y desplazamientos. Considero que la aproximación a estos creadores en especial devela La Habana como una sofisticada madeja cuyo trazado histórico e íntimo trasciende nociones anteriores conectadas a este espacio, como el santuario, la aceptación y la seguridad.

Por supuesto, no son los únicos autores, tan solo aquellos con los cuales he querido conversar a través de una reducida muestra, provocadora, nunca total. Sería interesante analizar las manifestaciones de esta noción extendiéndola a una lectura exhaustiva de otras de sus obras; estudiar cuánto de ella se mantiene o varía, o incluso cuestionar el concepto desde su raíz, y discutir si se ha metamorfoseado en una expresión que amerita ser repensada o si, en cambio,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se ha entrado al limbo de una urbe tan esquiva que termina siendo no la ciudad real, sino la que se idealiza aun sabiéndose inexistente. Como habrán sospechado quienes han leído este ensayo hasta aquí, La Habana, que fue y es mi ciudad, también se me presenta como ese espacio elusivo, no ahora porque estoy lejos: ya era así desde que la recorría en largas caminatas. En contraste con mis mayores, que tenían elementos de referencia para comparaciones, yo acepté las ruinas con la naturalidad de quien ha nacido y crecido entre ellas. La Habana me elude no por la distancia, sino por el tiempo: la dimensión en que la habité es ya inalcanzable. El arquitecto Mario Coyula se sometió a una reflexión especulativa tras preguntarse cómo sería La Habana del futuro, y al final de su ensayo escribió que imaginar las posibles propuestas era un ejercicio que podía pasar de lo divertido a lo aterrador (2014, p. 33). La ciudad se cierra sobre sí misma, se multiplica, se hace contradictoria e indiferente mientras traspasa nociones en crisis como la nacionalidad o la identidad. Me pregunto si, además de imaginar sus ficticios escenarios arquitectónicos, escribir sobre ella también terminó infundiendo cierto pavor en sus admiradores.

Referencias bibliográficas

- Anejos y notas. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 1115-1548). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Arcos, J. L. (2007). María Zambrano, la Cuba secreta y la Isla Verde. Cronología: 1936-1959. En M. Zambrano, *Islas* (pp. XLIV-LXIX). Madrid: Verbum.
- Birkenmaier, A. y Whitfield, E. K. (2011). *Havana beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989* [La Habana más allá de las ruinas: mapas culturales después de 1989]. Durham [NC]: Duke University Press.
- Boková, J. (Dir.). (1990). *Havana*. United Kingdom: BBC.
- Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. [El futuro de la nostalgia]. New York: Basic Books.
- Cabrera Infante, G. (1999). *El libro de las ciudades*. Madrid: Alfaguara.
- Carpentier, A. (2018). *Recuento de moradas*. Ciudad de México: Lectorum.
- Casal, L. (1976). Para Ana Veltfort. *Areíto*, 3(1), 52.
- Coyula, M. (2014). ¿Cómo será La Habana? *Revista Bimestre Cubana*, III(40), 22-33.
- Cuba, tierra de asilo. (1 de junio de 2016). [Convocatoria de ponencias]. *Calenda*. Recuperado de <https://calenda.org/368476>
- Didion, J. (1987/1998). *Miami*. New York: Vintage.
- Ferrer, C. (4 de agosto de 2009). Jana Boková, la documentalista checa enamorada de Latinoamérica. *Radio Prague International*. Recuperado de <https://espanol.radio.cz/jana-bokova-la-documentalista-checa-enamorada-de-latinoamerica-8582280>
- Gentic, T. (2016). Affect, Time, and Movement in María Zambrano's "Delirio y destino". [Afecto, tiempo y movimiento en *Delirio y destino* de María Zambrano]. *Anales de la literatura española contemporánea*, 1(41), 45-73.
- González Echevarría, R. (2004a). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- González Echevarría, R. (2004b). La nacionalidad de Alejo Carpentier: historia y ficción. *Foro Hispánico*, (25), 69-84.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- González, J. E. (2019). The Spatial Turn and Twenty-First Century Latin American Fiction. [El Giro Espacial y la ficción latinoamericana del siglo XXI]. En J. González y T. Robbins (Eds.), *Urban Spaces in Contemporary Latin American Literature* (pp. 1-17). New York: Palgrave Macmillan.
- Guevara, E. (2011/1965). *El socialismo y el hombre en Cuba*. México: Ocean Press-Ocean Sur.
- Henken, T. A. (26 de febrero de 2021). “Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken. [“¿Podemos seguir siendo revolucionarios?” Anna Veltfort entrevistada por Ted A. Henken]. *No Country Magazine*. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/>
- Hergesheimer, J. (1920). *San Cristóbal de la Habana*. New York: Knopf.
- Lobo Montalvo, M. L. (2000). *Havana. History and Architecture of a Romantic City*. [Habana. Historia y arquitectura de una ciudad romántica]. New York: The Monacelli Press.
- Loynaz, D. M. (1993/1951). *Jardín*. Barcelona: Seix Barral.
- Mirabal, E. (2011). Calvert: Cuba sin ti, ahora en su edad madura tiene doce millones de dudas. En E. Mirabal y C. Velazco, *Tiempo de escuchar* (pp. 108-122). Santiago de Cuba: Oriente.
- Mirabal, E. (24 de abril de 2022). *Cuestionario a Anna Veltfort* [Archivo de la autora].
- Moreno Sanz, J. (2014). Cronología de María Zambrano. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 47-126). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Negrón-Muntaner, F. y Martínez-San Miguel, Y. (2007). In Search of Lourdes Casal’s “Ana Veldford” [En busca de la “Ana Veldford” de Lourdes Casal]. *Social Text*, 25(3), 57-84.
- Palenzuela, F. (1970). Calvert Casey in memoriam. *Alacrán Azul*, 1(1), 23-26.
- Pichardo, H. (1974). *Documentos para la Historia de Cuba* (Vol. III). La Habana: Ciencias Sociales.
- Raggi, A. (2018). Prólogo. Las recurrencias de la memoria. En A. Carpentier, *Recuento de moradas* (E-book, pp. 5-50). Ciudad de México: Cõnspicuos-Editorial Lectorum.
- Said, E. W. (2000). *Reflections on Exile and Other Essays* [Reflexiones sobre el exilio y otros ensayos]. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Serrano, P. E. (1 de junio de 2021). María Zambrano, La Habana en su “andar errante”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Recuperado de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/maria-zambrano-la-habana-en-su-andar-errante/>
- Suárez, C. (1921). *Vocabulario cubano*. La Habana-Madrid: Librería Cervantes-Librería de Perlado, Páez y Cía.
- Veitía, H. (Dir.). (1973). *Habla Carpentier... sobre La Habana*. Cuba: ICAIC.
- Veltfort, A. (8 de septiembre de 2017). Adiós mi Habana. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/09/09/eps/1504908353_150490.html
- Veltfort, A. (2017) *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60*. Madrid: Verbum.
- Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Tesis doctoral). University of Lund, Lund.
- Winks, C. (2009) *Symbolic Cities in Caribbean Literature* [Ciudades simbólicas en la literatura caribeña]. New York: Palgrave Macmillan.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Zambrano, M. (2007a). José Lezama Lima en La Habana. En M. Zambrano, *Islas* (pp. 209-213). Madrid: Verbum.

Zambrano, M. (2007b). Calvert Casey, el indefenso, entre el ser y la vida. En M. Zambrano, *Islas* (pp. 224-233). Madrid: Verbum.

Notas

¹ En otros países del Caribe, existen expresiones análogas como, por ejemplo, “Ponce es Ponce y lo demás es parking” en Puerto Rico, y “Capital es capital, lo demás es monte y culebra” en República Dominicana.

² En octubre de 2016, la Universidad Lumière Lyon 2 acogió el coloquio internacional *Cuba, terre d’asile* (*Cuba, tierra de asilo*). En su convocatoria, declaraban que la meta del evento era considerar, en el marco de una perspectiva histórica, a Cuba como una tierra de asilo en tres etapas cronológicas: 1802-1898, 1902-1959 y 1959-2016. El evento tomaba distancia de la Isla como una tierra desde la que se salía, y trazaba una continuidad de acogida que iba desde los inicios del siglo XIX con la llegada de los colonos franceses huyendo de la Revolución de Saint-Domingue hasta los entonces 57 años de la Revolución cubana, con el recibimiento a combatientes independentistas argelinos y africanos subsaharianos, las relaciones con luchadores afroamericanos como los Black Panthers, el refugio de los Draft-dodgers estadounidenses que huían del reclutamiento obligatorio para Vietnam, así como la recepción de exiliados provenientes de diversos países de Latinoamérica: quienes escapaban de la dictadura brasileña entre 1965 y 1968, de Uruguay en marzo de 1973, de Chile desde septiembre de 1973, y luego de Argentina en marzo de 1976. Ver Cuba, tierra de asilo. (1 de junio de 2016). [Convocatoria de ponencias]. *Calenda*. Recuperado de <https://calenda.org/368476>

³ Véase de Arcos, J. L. (2007). María Zambrano, la Cuba secreta y la Isla Verde. Cronología: 1936-1959. En M. Zambrano, *Islas* (pp. XLIV-LXIX). Madrid: Verbum; y Moreno Sanz, J. (2014). Cronología de María Zambrano. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, pp. 47-126). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

⁴ Según Moreno Sanz, entre las posibles causas de la imposibilidad de su permanencia en la Isla para 1953, se encontraban la situación política del país, la añoranza de Araceli Zambrano (hermana de María) por su esposo en Venezuela, y el propio deseo de Zambrano por concluir su relación amorosa con el doctor Gustavo Pittaluga, entonces radicado en La Habana (2014, p. 95).

⁵ Zambrano no coincidió con Calvert Casey en La Habana, pues cuando el escritor regresa a la ciudad, ya ella se había marchado desde hacía algunos años. La autora española lo conoció en su casa del Jura francés y luego lo reencontró en Ginebra, probablemente alrededor de 1968, cuando Casey viajó a Madrid, Barcelona, Ginebra y Roma, preparando la edición de *Notas de un simulador*, publicada por la editorial Seix Barral un año después. Ver Anejos y notas. En M. Zambrano, *Obras Completas* (Vol. VI, p. 1333). Barcelona: Galaxia Gutenberg.

⁶ Este decreto machadista, firmado el 27 de junio de 1925, establecía que las estadísticas y antecedentes estudiados por el Gobierno demostraban que “la delincuencia, las transgresiones de la moral pública y las propagandas de índole subversiva, [...] han tenido un aumento en estos últimos tiempos, debido a ser elementos extranjeros en su mayoría culpables de estos actos ilícitos...”. Para más información sobre este tema, consultar Pichardo, H. (1974). *Documentos para la Historia de Cuba* (Vol. III, pp. 280-283). La Habana: Ciencias Sociales.

⁷ Esta correspondencia puede consultarse en Carpentier, A., Pogolotti, G. y Rodríguez Beltrán, R. (2010). *Cartas a Toutouche*. La Habana: Letras Cubanas.

⁸ En 1970, Alejo Carpentier publicó *La ciudad de las columnas*. El volumen lo ilustraban 75 fotografías de la ciudad tomadas por Paolo Gasparini. En este ensayo, el escritor se refería a “la superposición de estilos” que daría lugar a lo que él consideraba “un barroquismo peculiar”. Para una lectura íntegra, ver Carpentier, A. (1970). *La ciudad de las columnas*. Barcelona: Lumen.

⁹ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, “maloja” en Cuba significa: “Conjunto de plantas de maíz que nacen muy próximas entre sí y que se cortan verdes para ser usadas como alimento para el ganado”.

¹⁰ Ni siquiera en un texto de memorias como *Recuento de moradas*, inédito en vida del autor, Carpentier se permitió un momento de sinceridad confesional. Tras indicar que su padre vendió su biblioteca, su violonchelo, algunos cuadros y objetos de arte heredados para tomar el camino de Cuba, indicó: “Así fue por qué nací, en alguna casa de la Calle Maloja, de La Habana, el día 26 de diciembre del año 1904, a las nueve de la noche” (Carpentier, 2018, p. 54).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

¹¹ Para mayores profundizaciones sobre el debate acerca de los orígenes de Carpentier, sus construcciones identitarias políticas y familiares, recomiendo dos investigaciones recientes: Wahlström, V. (2018). *Los enigmas de Alejo Carpentier: La presencia oculta de un trauma familiar* (Tesis doctoral). University of Lund, Lund; y Llaca Buznego, J. (2020). *Ficción e historia en Alejo Carpentier: entre la desfiguración autobiográfica y las derivas de la crítica* (Tesis doctoral). University of Ottawa, Ottawa.

¹² Me refiero a la primera edición de *Mea Cuba* (Plaza y Janés, 1992). La segunda sección de este tomo, titulada “Vidas para leerlas”, que incluye el ensayo “Carpentier, cubano a la cañona”, aparecería en un volumen independiente por Alfaguara en 1998.

¹³ Otros ejemplos notables de esta práctica en los Estados Unidos son casos recientes como los de la historiadora Jessica Krug, la profesora y activista Rachel Dolezal, y la abogada de derechos civiles Natasha Lycia Ora Bannan. Agradezco a la profesora Charlotte Rogers por haber llamado mi atención sobre este aspecto.

¹⁴ Entre las películas y documentales en los que puede reconocerse una influencia del documental de Boková, se encuentran *Fresa y chocolate* (1993) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa, *Madagascar* (1994) de Fernando Pérez, *Before Night Falls* (2000) de Julian Schnabel, *Seres extravagantes* (2004) de Manuel Zayas, *Dos patrias. Cuba y la noche* (2006) de Christian Liffers, y *Habana: El arte nuevo de hacer ruinas* (2007) de Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler.

¹⁵ Vale recordar que Dulce María y su hermana, Flor Loynaz, habían fungido en los años 20 como modelos de *Musas*, uno de los frescos que todavía hoy puede admirarse en el aula magna de la Universidad de La Habana.

¹⁶ Algunos ecos de la visión de Loynaz sobre La Habana pueden encontrarse en el capítulo VI, “La ciudad”, de la segunda parte de la novela *Jardín* (pp. 103-107). Aunque no la menciona nunca por su nombre y no interesaba a la autora dar una locación particular a la obra, es posible sospechar que estamos en presencia de La Habana cuando dice: “Por la noche, los habitantes de la ciudad van a pasear a la alameda del Puerto, a respirar la brisa marina y a ver los barcos que llegaron por la mañana ...” (p. 106). Podría tratarse de la conocida Alameda de Paula ubicada en La Habana Vieja. Sin embargo, en el capítulo V, “*The day is done*”, de la quinta y última parte del libro, entre las ciudades visitadas por el personaje de Bárbara aparece La Habana como otro destino más junto a París, Londres, Brujas, Burgos, Nápoles, Nueva York, Buenos Aires y Constantinopla. Creo que esta inclusión de su ciudad en una serie mayor obedece a un artilugio de Loynaz para alejar una mera interpretación autobiográfica.

¹⁷ Winks señala que el proyecto artístico de Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto*, “...involves an act of self-resurrection—of the remembered splendor he once encountered in Havana and which, by his own account, he tried to recapture in other cities around the world—and of resurrecting the city from its actual ruined condition” (2009, p. 140).

¹⁸ La traductora del texto fue Mercedes García Lenberg y este dato aparece aclarado en una nota del editor.

¹⁹ Una presentación sintética de la obra de Veltfort la encontramos en la viñeta aparecida en *El País* de España el 8 de septiembre de 2017. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2017/09/09/eps/1504908353_150490.html

²⁰ En este sentido, no es casual que Veltfort mencione en sus agradecimientos a los muchos amigos dispersos que, desde La Habana, México, España, Estados Unidos y otros países, colaboraron con ella de algún u otro modo.

²¹ En ““Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken”, la autora ha explicado: “Most likely no one else had these materials outside of Cuba and in Cuba, copies had probably rotted long ago because of the humidity, or were hidden in the basement of *La Biblioteca Nacional* for no one to see”. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/> Gran parte de este archivo material se encuentra en la Cuban Heritage Collection de la Universidad de Miami bajo el nombre de Anna Veltfort Collection. Una descripción de su contenido permanece accesible a través del enlace <https://atom.library.miami.edu/chc5524>

²² Evidencia de la importancia que, para Veltfort, representó comenzar a vivir sola en La Habana la encontramos en el hecho de que dibujara en detalle cuatro bocetos en acuarela de su habitación para enviárselos a su hermana Nikki por correo postal, tras el regreso de esta a los Estados Unidos en 1968. Ver Henken, T. A. (26 de febrero de 2021). “Can We Still Be Revolutionaries?” Anna Veltfort interviewed by Ted A. Henken. *No Country Magazine*. Recuperado de <https://nocountrymagazine.com/can-we-still-be-revolutionaries-anna-veltfort-interviewed-by-ted-a-henken/>

²³ Ernesto Che Guevara, en su conocido ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba” —carta publicada en un inicio bajo el título “Desde Argel para *Marcha*. La Revolución cubana hoy”, en el semanario uruguayo *Marcha* en marzo de 1965—, se refería al concepto de *hombre nuevo*. A su juicio, la construcción del comunismo dependía de esta “base material”, y una de las tareas de los revolucionarios consistía “en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se pervierna y pervierna a las nuevas” (2011, p. 17). Este ser humano ideal debía forjarse en la acción cotidiana “con una nueva técnica” (p. 22).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

²⁴ Ver Veltfort, A. (2017). *Adiós mi Habana. Las memorias de una gringa y su tiempo en los años revolucionarios de la década del 60* [pp. 142-146]. Madrid: Verbum.

²⁵ Me refiero al pasaje incluido en las memorias noveladas de Cabrera Infante, *Mapa dibujado por un espía*, publicadas por la casa editora Galaxia Gutenberg en 2013 (pp. 227-228).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional