



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

VIAJO, NARRO, EXISTO:

LA CONSTRUCCIÓN DISCURSIVA DE IDENTIDAD AUTORIAL EN EL
RELATO *VIAJE A LA HABANA*, ESCRITO POR LA CONDESA DE MERLIN

EN EL SIGLO XIX LATINOAMERICANO

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

ALEJANDRA VELA MARTÍNEZ

TUTORA: MÓNICA QUIJANO VELASCO

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Esta tesis fue escrita en el marco del proyecto PAPIME PE401512 "La representación del crimen en la ficción literaria y audiovisual de los siglos XIX y XX", dirigido por la Dra. Mónica Quijano, en el cual soy becaria.

Dedicatoria

Mamá, por ser el cacho de mujerón que eres; papá, por nunca dejar de retarme a ser la mejor Jujú que puedo ser; Zanahodia, porque desde que naciste supe que ya nunca estaría sola: sin ustedes, no sólo esta tesis, sino yo no podría existir.

Abuelos, todos: María Luisa, Irma, Antonio, Alberto, gracias por dejarme ver el mundo a partir de sus recuerdos. Tías, cada una de ustedes es todo un ejemplo de mujer: Marisa, Marisol, Marcela, Tona. Margaret, por ser la mejor madrastra que alguien podría tener. Miguel, porque me contagiaste tu amor por los incomprensibles modos femeninos. Antonia, por dejarme ser testigo de la construcción de una maravillosa mujer. Valeria, porque siempre que te veo me recuerdas que la vida puede ser siempre maravillosa.

Sol, porque desde que te conocí el mundo es más mágico. Cati, porque sin tu locura y tu amor el mundo sería un lugar sin sentido. Pau, por ser mi directo contacto con este y otros mundos... siempre sabes cómo hacerme aterrizar. Dani, por dejarme ver que hay hermanas que se encuentran en el camino. Chocochicas –Nora, Dani, Renée, Rosalba, Mariau, Alicia, Andrea, Mafer, Ani, Bárbara, María—con ustedes aprendí, y sigo aprendiendo, los intrincados caminos de la temprana feminidad. Crisis, porque siempre logras hacerme reír, sin querer queriendo. Daniel, porque incluso a la distancia puedo sentir tu cariño. Compañeritos de carrera –Marianita, Gaby, Fiero, Fred, Eduardo, Itzel, Georgina, Karina— no podría imaginar mejores interlocutores que ustedes. A la Comunidad del Anillo –Lanz, Luis, Clem, Mariana, Marquina, Adam, Frank, Julián, Irasema, Manolín—por rescatarme y acogerme cuando era sólo pedacitos de ser humano.

A todos mis maestros, por presentarme un mundo lleno de matices y maravillas. Moni, gracias por acompañarme en este arduo camino y por no dejar de creer que podía. Rafa, por ser el maestro que eres. Villarías, por contagiarme tu amor por el XIX. Ale, por transmitirme tu pasión por la vida. Blanca, por mostrarme que todavía hay muchos viajes por hacer. A todos, gracias por su cariño, su comprensión, su paciencia.

Esta tesis es para ustedes.

Índice

Dedicatoria	3
Introducción.....	5
1. La condesa de Merlin.....	14
2. Viajo, narro, existo.....	20
2.1 <i>Plus ultra</i> : América.....	21
2.2 Humboldt y la reinención de América.....	28
2.3 Yo soy yo y mis circunstancias.....	38
2.4 “Déjame que te cuente...”	42
2.5 El viaje, un espacio de subversión	46
3. Una céntrica excéntrica: identidades en tensión.....	51
4. La condesa y los cubanos.....	93
Conclusiones: Al final de este viaje	119
Bibliografía.....	128

Introducción

Entiéndase bien: aquí como en cualquier otra parte, las ausencias dicen tanto como las presencias.
Eliseo Verón

El viaje de esta tesis comenzó a mediados de la carrera cuando gracias a una clase de literatura iberoamericana me encontré con dos mujeres que, no lo sabía entonces, cambiarían mi modo de entender la vida y la literatura. Se trataba de Catalina de Erauso, la monja alférez, mujer guerrera, valiente, totalmente adelantada a su tiempo, y Flora Tristán viajera incansable, socialista, luchadora de los derechos de los y las obreras. Al leer los relatos que estas dos mujeres escribieron acerca de sus respectivos viajes por América Latina, algo en mi percepción acerca de lo que ocurría al interior de los textos se modificó irreductiblemente.

Con el paso de los años esta primera inquietud, a la que en un principio no supe determinar, se convirtió en un interés por cierto tipo de textos que suelen ser considerados como parte de lo que se denomina géneros menores, esto es, aquellos géneros que no son considerados dentro de la Literatura, así, con mayúscula. No son, pues, novelas, ni ensayos, ni cuentos, ni poemas; son aquellos textos cuyas fronteras con la realidad son tan difusas que resulta problemático incluirlos dentro de lo específicamente literario.

A partir de esto comenzó mi búsqueda por un texto que me permitiera trabajar los temas que estas dos autoras me habían permitido vislumbrar: las tensiones presentes en la relación entre la literatura latinoamericana y la europea en el siglo XIX; el modo en que las mujeres buscaron y buscan espacios para encontrar su lugar en el ámbito literario; el papel que juegan los textos considerados parte de los denominados géneros menores y el modo en que se configuran, entre muchas otras inquietudes que se despertaron a lo largo del camino.

Fueron muchas las autoras con las que conviví a lo largo del trayecto: Madame Calderón de la Barca y su descripción del mundo mexicano; la argentina Eduarda Mansilla y su encuentro con las *ladies* americanas de Estados Unidos; Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus impresiones en torno a la Madre Patria, España. La mayoría de estas autoras se asumían como cronistas para sus madres, hermanas, hijas¹. Sin embargo, después de leer a todas estas autoras me di cuenta de que uno de los elementos necesarios para el trabajo de la tesis era que, al momento de escribir, las mujeres aspiraran a crear una identidad autorial que deviniera en una búsqueda por el reconocimiento de su hacer literario. Si bien es cierto que muchas de estas autoras cuentan con esta característica, fue una mujer y un texto en particular los que llamaron mi atención por lo problemáticos y diferentes que eran; es el caso de la condesa de Merlin, Mercedes de Santa Cruz y Montalvo y el relato que lleva a cabo a partir de su visita a Cuba, *Viaje a la Habana*.

Fue con ella que el tema de la tesis empezó a tomar forma: no se trataba únicamente de trabajar los relatos de viaje escritos por mujeres en el siglo XIX, sino tratar de encontrar lo que al interior de los textos permitía intuir el deseo de estas mujeres por ser consideradas y reconocidas como autoras en el muy masculino mundo de la literatura. Se trata entonces de un análisis discursivo en el que busco encontrar aquellos mecanismos que les permitieron configurarse al interior de los relatos como mujeres escritoras.

Los problemas que surgieron a raíz de comenzar a trabajar el texto fueron sumamente amplios y diversos, siendo el primero, sin lugar a dudas, la dificultad que representa el género en el que esta autora escribió: el relato de viaje. Como ya señalé, se trata de un género

¹ Muchos son los estudios que se han realizado en torno a estos escritos, todos provenientes de latitudes diversas: es el caso de Helga Schutte Watt en su análisis de los relatos de viaje de Ida Pfeiffer (1991), el de Norma Elena Alloatti en relación a la argentina Francisca Espinola de Anastay (2011), el amplio trabajo que ha llevado a cabo Mónica Szurmuk con respecto a las viajeras latinoamericanas, los diversos análisis que existen en torno a la obra de Madame Calderón de la Barca, o el análisis que de algunos de éstos lleva a cabo Beatriz Colombi en varias de sus publicaciones (2004; 2010), sólo por mencionar algunos.

equivocadamente considerado menor, pero lo problemático no radica ahí sino en el hecho de que se trata de un texto en el que las fronteras son difusas. Es el encuentro entre lo privado, lo autobiográfico y lo público; no es gratuito que se trate de un género sumamente diverso en sus formas: desde las descripciones que buscan hacer una crónica acerca de aquel lugar que se visita, a los viajes configurados a partir de lo más íntimo, las cartas, los viajes parecen ser el punto de encuentro de varias problemáticas genéricas. ¿Pueden ser considerados ficción o no? ¿Son verdaderamente literatura o simplemente estamos estirando demasiado la definición de lo que es o no es literario? Algunas de estas preguntas encontraron respuesta a lo largo del trabajo de la tesis, otras tantas se abrieron como posibilidades de investigaciones futuras.

Ahora bien, estas fronteras, que se encuentran entre lo íntimo, lo privado, el género del diario, de la autobiografía, pero también de lo público, un poco de la crónica, incluso de la novela, enriquecen a los textos, otorgándoles un carácter heterogéneo, llenándolos de diferentes caras, lo que, como bien señala Beatriz Colombi, les brinda la posibilidad de hablar de diversas maneras, apoyándose en otro tipo de textos como pueden ser los mapas, los dibujos, las fotografías. Para concretar lo que puede ser un relato de viaje, Colombi proporciona una definición que a mí parecer resulta certera y apropiada:

[P]odemos definir al viaje como una *narración en prosa en primera persona* que trata sobre un *desplazamiento* en el espacio hecha por un *sujeto* que, asumiendo el *dobles papel* de informante y protagonista de los hechos, manifiesta explícitamente la correspondencia –veraz, objetiva—de tal desplazamiento con su relato. (Colombi 2006: 14. Cursivas, mías)

Partiendo de esta definición me llaman la atención varias cosas: en primer lugar, el vínculo que se establece entre este género y la autobiografía, como había mencionado anteriormente. Al ser un enunciado en primera persona se genera una pauta de lectura en la que el lector parte de la premisa de que el autor es también narrador. Aunado a esto, la primera persona se presenta como

autoridad en la medida en que habla desde la experiencia. Desde un inicio, el tipo de contrato de lectura que se genera con un relato de viaje es muy particular: se considera que se trata de un texto fidedigno, que narra hechos verídicos y en el que se puede confiar porque el autor que nos cuenta la historia “estuvo ahí”, lo que le da la inmensa supremacía de la experiencia.

En segundo lugar, me resulta de particular interés el rol que juega el autor de estos relatos de viaje en la construcción de los textos. Ese doble papel que menciona Colombi resulta sumamente interesante ya que, al ser al mismo tiempo enunciador y enunciado (autor-narrador y protagonista) queda de manifiesto el hecho de que el sujeto que escribe, al momento de plasmar su experiencia en el papel, no sólo informa y construye un universo, sino que también se construye a sí mismo como personaje, plasma el modo en que desea ser visto y concebido por un futuro lector. En este plasmar-se es en donde encuentro el punto de unión con otro tema que me fascina y que me parece está estrechamente vinculado con este tipo de texto: la construcción de identidades al interior del discurso.

Este elemento resulta fundamental en el trabajo de la tesis ya que considero el hecho de que los individuos que atraviesan y son atravesados por los discursos que ellos mismos producen dejan en éstos huellas discursivas que nos permiten, años, siglos después, descubrir las condiciones de producción bajo las cuales el individuo construyó el texto. El sujeto que escribe se encuentra, inevitablemente plasmado en aquello que narra y yo, como una especie de detective del siglo XXI, lo que busco es desempolvar aquello en busca de visibilizar lo que no se podía ver.

Por otro lado, y muy de la mano de la decisión de trabajar con géneros menores, se encuentra un genuino interés por la condición de producción de los textos que escribían y escriben las mujeres. Los estudios de género en la actualidad tienen un alcance y una complejidad

que hace un siglo las primeras mujeres defensoras de su género jamás habrían podido imaginar. Desde estudios tan específicos y concretos como las afroamericanas de principios de siglo XX en Estados Unidos, hasta análisis tan amplios como la revisión de la primera o la segunda olas del feminismo, parece que todo es posible en este campo de investigación.

En el ámbito literario esto no es diferente, y los estudios relacionados con las mujeres y su posición en el (y frente al) mundo son heterogéneos y variados. Más allá de la diversidad de opciones que existe, es la gama de posibilidades de investigación que esto representa. Así, y como un grano de arena más en el estudio del hacer femenino, la propuesta de investigación que presento aquí se inscribe en el debate que, a principios del siglo XXI, existe en torno a un grupo social específico que, por diversos motivos que no es pertinente enunciar aquí, ha sido invisibilizado a lo largo de la historia del mundo occidental. Debido a que el panorama es sumamente amplio, lo que pretendo con este trabajo es una mínima parte de lo que considero necesario hacer en el campo de los estudios de género. No obstante, es un paso más en la visibilización de las mujeres y su hacer y hacer-se en el mundo.

No fueron muchas las mujeres que publicaron a lo largo del siglo XIX; no obstante, el considerar que simplemente porque no las conocemos no existieron es, como dice Francesca Gargallo, “quedarnos con el análisis patriarcal de que la sumisión de las mujeres redundó en el aniquilamiento de su pensar en el mundo (y pensarse en el mundo) desde sí mismas [...]”(2010: 4). Por esto, considero que la revisión de estos textos menos conocidos es pertinente y necesaria para poder, de este modo, ampliar la perspectiva que se tiene de la literatura escrita en esta región del planeta.

Esta propuesta de reevaluación del canon literario es una idea que ha sido debatida por varios autores desde diferentes puntos de vista. En su ensayo “La [des]colonización de la

escritora (y de la instrucción literaria)”, Adriana Roman-Askot señala que “[e]sta reevaluación debe llevarse a cabo atendiendo, como sugiere Ángel Rama, no a las “grandes corrientes” o a la “historia” [...], sino a las fracturas y rupturas que ciertos textos constituyen como entidad dentro de un contexto crítico y literario particular.” (80) Eso es precisamente lo que busco con esta tesis: observar de cerca textos que rara vez han sido circunscritos dentro del ámbito literario, debido a sus condiciones de producción. Considero que, en la medida en que se observen estas obras más de cerca, lo que se puede llegar a entender es el modo en que ciertas mujeres se apropiaron de los espacios en los que era “bien visto” que escribieran para poder así plasmar tanto su visión del mundo como su posición dentro del mismo.

Es aquí donde el debate de los géneros menores entra en contacto con el debate en torno a la producción literaria llevada a cabo por las mujeres en el siglo XIX. La hipótesis que atraviesa esta tesis es que las mujeres encontraron en los géneros literarios no fictivos, considerados canónicamente femeninos —la carta, la autobiografía, el relato de viaje— espacios de subversión en los que podían plantear sus inquietudes, deseos, ambiciones, sin despertar sospechas ante los ojos del sistema hegemónico y esto se puede observar de cerca al analizar las huellas discursivas que dejan estas mujeres en los textos. Asimismo, en el caso concreto de la autora que trabajo, Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, defiendo que la ambición específica que buscaba defender es la de ser considerada, ya no como una mujer que escribe, sino como una autora.

Si al momento de escribir, las autoras están construyéndose como sujetos (y me atrevo a decir productos) de esa enunciación, es decir, se están creando a sí mismas como personajes de su propia historia, considero que algo debe de quedar como “evidencia” del modo en que se ven e inscriben en el mundo. Aquí se puede crear todo ya que abre la posibilidad de inventar-se, de

construir-se, de imaginar-se de un modo que, en el mundo “real”, no solía ser permitido a las mujeres.

Del texto de la condesa son varios los elementos que vale la pena rescatar: por un lado, el hecho de que fue un texto publicado en varios idiomas –francés, alemán, español, entre otros— siendo la condesa la principal responsable de las diferentes ediciones. Esto es importante porque deja ver una actitud de autora frente a la obra que puso en el mundo. Por otro lado, la condesa misma como personaje de su texto es también digna de análisis ya que se trata, sí, de una autora cubana pero que debido a diversas circunstancias, se alejó de la tierra que la vio nacer y desarrolló la mayor parte de su vida adulta como una *belle dame* en el París decimonónico. Esto determina el modo mismo en que se construye la identidad del personaje al interior del discurso, como analizaré más adelante. Esta mujer busca el reconocimiento, busca generar en sus lectores experiencias, sensaciones, que las mujeres que no buscaban la publicación no toman en cuenta al momento de escribir. Se trata entonces de una mujer escritora que se posiciona en el mundo como tal.

Fue el texto mismo de la condesa el que me proporcionó las herramientas para conformar la tesis. Así, el primer capítulo, titulado “Viajo, narro, existo” es el estado de la cuestión en el que se inserta el análisis que realizo de la obra de mi autora. En este capítulo lo que busco es plantear las problemáticas que atraviesan al texto debido a las cuestiones que mencioné arriba: el género en el que está escrito, las implicaciones que éste tiene en la configuración del mismo, las relaciones que existen y existían entre Europa y América, la configuración que de ésta se hizo en el siglo XIX a partir de los relatos de viaje de autores como Humboldt, así como la tradición viajera en la que se inserta la condesa. Asimismo, planteo aquí el tipo de acercamiento y análisis

que realizo al texto a partir del discurso y las huellas que en éste deja la autora que permiten vislumbrar sus intenciones a la hora de escribir.

El segundo capítulo, “Una céntrica excéntrica: identidades en tensión”, es el análisis de la obra de Mercedes de Santa Cruz. Aquí se desentrañan las herramientas que utiliza para configurarse al interior del discurso como una autora. Lo que resulta de particular interés para los propósitos de esta tesis es el modo en que en el texto de la condesa se pueden observar las relaciones en tensión que la definen a ella, pero que forman parte de lo que ocurría en general en el ámbito literario latinoamericano. Así, a partir de buscar en el texto las estrategias de visibilización que utiliza, se articula no únicamente su deseo de ser vista como autora, sino las relaciones que ella misma establecía con los diferentes cánones en los que buscaba insertarse. Defiendo a partir de este análisis que Mercedes Merlin², de un modo sumamente malicioso, utiliza aquello que la presenta a ojos del canon patriarcal occidental como menor —su ser cubana, su ser mujer— y hace que funcione a su favor.

En el tercer y último capítulo, “La condesa y los cubanos”, se observa la historia del texto y de las herramientas que la condesa utilizó, una vez que éste vio la luz. El modo en que analizo la recepción de la obra es a partir de un escrito que se publicó meses después al viaje de la condesa que lleva por nombre *Refutación al folleto intitulado Viaje a la Habana por la condesa de Merlin*. Publicado en el *Diario de la Habana*, es una muestra ejemplar de lo que ocurrió o dejó de ocurrir con el libro una vez que éste llegó a manos de los lectores. Asimismo, sondeo aquí lo que sucedió con las aspiraciones de la condesa por ser considerada autora: olvidada durante gran parte del siglo XIX, no fue sino hasta bien entrado el XX que los estudiosos cubanos volvieron a

² Así menciona Silvia Molloy que firmaba las cartas dirigidas a Domingo del Monte.

posar los ojos en la vida y obra de esta mujer. Presento también el estado en el que se encuentran los estudios acerca de esta mujer y problematizo algunas de las maneras en que ha sido leída.

El viaje a lo largo de esta tesis ha sido largo, repleto de amplios llanos, de montañas que se presentaban insondables, de preguntas existenciales que en su momento parecía que iban a impedir la llegada a buen puerto. No obstante, el resultado ha sido tanto un gran logro como el fin a un trayecto que empezó hace cuatro largo años y que, sin lugar a dudas, ha sido el viaje más fructífero que la vida ha puesto en mi camino. Los invito, entonces, compañeros de trayecto, a adentrarse en las complejidades de una autora que, a casi dos siglos de escribir, ha logrado colocarse en el complicado y maravilloso mundo de la literatura latinoamericana.

1. La condesa de Merlin

María de la Merced Santa Cruz y Montalvo nació en La Habana el 5 de febrero de 1789³. Hija de don Joaquín de Santa Cruz y Cárdenas, conde de Jaruco, y doña María Teresa Montalvo y O’Farril, ambos herederos de dos importantes familias de los denominados patricios criollos del siglo XVIII, la que sería después condesa de Merlin llegó al mundo a dormir, nunca mejor dicho, en una cuna de oro. Poco tiempo después de haber nacido la primera hija del



Litografía de M^a de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo. París, 1831. Dibujo, Mme. Paulinier; editor, Auguste Bry.

matrimonio, el conde de Jaruco fue convocado por un pariente suyo establecido en Italia para que lo fuera a visitar. La niña quedó entonces bajo el cuidado de su bisabuela, doña Luisa Herrera y Chacón, “Mamita”.

³ La información con respecto a la biografía de la autora se obtuvo principalmente del capítulo dedicado a ella en el libro Salvador Bueno (1977). *De Merlin a Carpentier. Nuevos temas y personajes de la literatura cubana*. La Habana: Unión de editores y Artistas de Cuba. Del mismo modo, hay elementos biográficos que fueron obtenidos de los estudios críticos a las dos ediciones del *Viaje* que manejé, la de María Caballero Wangüemert y la de Adriana Méndez Rodenas.

El viaje que realizaron sus padres a Europa los llevó a instalarse en Madrid, en donde don Joaquín fue designado primero gentil-hombre de cámara de Su Majestad en 1792 y poco tiempo después, subinspector general de todas las tropas de la isla de Cuba. Vivían así sus padres en una condición privilegiada, con el respaldo de los monarcas españoles. La condesa de Jaruco formaba parte de la élite intelectual y económica del Madrid de principios del XIX. Tenía ella un salón literario en el que grandes figuras del momento, como Moratín y Goya, entre muchos otros, concurrían para codearse y convivir con otras importantes personalidades.

Cuando la condesa contaba con ocho años, su padre regresó de Europa, lo cual implicó el traslado de la niña de casa de su bisabuela a casa de su padre. Pero este motivo de alegría para la pequeña habanera no duró demasiado, ya que el conde debía regresar a Madrid, no sin antes determinar el traslado de su primogénita al Convento de Santa Clara. Esto implicó un profundo sentimiento de inconformidad por parte de la niña quien, ayudada de la que sería protagonista de su segunda obra, sor Inés, se fugó del recinto. Esto determinó la decisión del padre de que la niña, que ya contaba para entonces con doce años, se trasladara con el resto de la familia a la capital española.

Salió de Cuba el 25 de abril de 1802. Durante el periodo de adolescencia de la condesa se lleva a cabo la invasión napoleónica a España, y la familia, bien situada socialmente, y sin ninguna intención de formar parte del levantamiento de campesinos y gente del pueblo, pasó a ser afrancesada. Un año antes de estos sucesos, el conde de Jaruco, víctima de una hidropesía, había fallecido en febrero de 1807 en La Habana. Dicen las malas lenguas que fue el mismísimo José Bonaparte el que ayudó a la condesa de Jaruco a olvidar los dolores de la viudez.

La privilegiada posición con que contaba la madre de Mercedes de Santa Cruz permitió que ésta fuera solicitada en matrimonio por el general francés Antonio Cristóbal Merlin, uno más

de los generales que habían alcanzado un título nobiliario gracias a sus labores militares al servicio de los Bonaparte. Se casaron el 3 de octubre de 1809 en Madrid. A finales de ese mismo año murió la madre de la condesa y nació su primera hija, a la que llamó Teresa, como su abuela. Con el avance de las tropas independentistas hacia Madrid, la condesa comenzó el viaje de retirada, de Madrid a Valencia, de allí a Zaragoza y después a Francia.

La suerte de la recién casada en Francia no fue muy favorecedora. Siendo parte del bando bonapartista, al subir al trono primero Luis XVIII y posteriormente Carlos X, ambos Borbones, el matrimonio se vio obligado a retraerse un poco. Esto no impidió que madame la condesa empezara a participar en veladas y reuniones en los que se dedicaba a deleitar a los presentes con su canto. Durante la tercera y cuarta décadas del XIX, su vida transcurre así, en salones literarios, codeándose con las grandes figuras intelectuales francesas e internacionales del momento. Toda esta vida concluyó en 1839 con el fallecimiento del conde de Merlin, cuando la condesa tenía cincuenta años.

A raíz de la muerte de su marido, y contando con una hacienda bastante mermada, la condesa decidió emprender un viaje de regreso a sus orígenes. Se embarcó el 16 de abril de 1840 con rumbo hacia Nueva York primero, y La Habana después. Su estancia en la isla fue breve ya que retornó a Francia el 25 de julio de ese mismo año. Es a partir de este momento cuando decidió redactar su *Viaje a la Habana*. Después de cuatro largos años, en los que vivió con su hija Teresa, la obra de la condesa vio la luz pública en París, con el título *La Havane*, escrito en francés. No obstante, sus últimos años de vida no fueron nada benévolos; realizó un viaje a Madrid en 1845, obligada por su precaria situación económica, para pedir dinero a amigos y conocidos. Finalmente, el 31 de marzo de 1852, murió en París, a la edad de 63 años, y fue

enterrada en el cementerio de Père-Lachaise, escoltada por algunos cubanos residentes en la capital francesa.

La vida de la Mercedes de Santa Cruz estuvo llena de vaivenes, y si bien es importante y honorable hablar acerca de su biografía, interesa aquí hablar acerca de su labor literaria. Su carrera como escritora comenzó ya no siendo ella joven. Su primera obra, publicada en París con el título *Mes premières douze années*, fue editada sin nombre de autor en 1831. Fue hasta 1838 que apareció la edición en español, a cargo del español Agustín de Palma, publicada en Filadelfia⁴.

Un año después publicó su *Histoire de la Soeur Inès, épisode de mes douze premières années*, y lo hizo ya con nombre de autor. A partir de este momento y en adelante, la condesa siempre pondrá su nombre en la portada como responsable de la obra que se presenta. Tuvieron que pasar cuatro años para que sacara a la luz su tercer obra, en la que incluyó la historia de sor Inés, *Souvenirs et mémoires de la comtesse Merlin, publiés par elle même*, publicada en París en 1836.

La cuarta obra publicada de la condesa es la primera en la que la autora no recurre a su propia historia para escribir, sino que decide escribir la biografía novelada de la reconocida cantante de la época, María Malibrán, y lo hace en el texto *Les loisirs d'une femme du monde*, editada en dos tomos en París en 1838. Esta obra fue traducida al inglés y al español con diferentes nombres. A partir de la muerte de su marido en el 39, el hacer literario se ve mermado. Es en este periodo de ausencia en el que la condesa realiza su viaje a Cuba y escribe, con mucho trabajo, como dejan atestiguar sus cartas, *La Havane*, que ve la luz pública en 1844 en París.

⁴ Para un análisis detallado de esta primera obra véase el capítulo “IV. Infancia y exilio: el paraíso cubano de la condesa de Merlin” en Silvia Molloy. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.

Esta primera edición francesa es sumamente amplia: consiste en tres tomos, de 345 páginas el primero, 424 páginas el segundo y 419 páginas el tercero. Pero lo que llama la atención en relación con la edición española del viaje es no sólo la extensión claramente menor de esta última, sino las modificaciones que realiza la condesa que dejan ver una gran conciencia autorial que atraviesa el quehacer literario de esta mujer decimonónica. Lo primero que vale la pena recalcar es el hecho de que en la edición francesa cada una de las cartas (36 en total en esta versión) está convenientemente dirigida a una gran personalidad francesa del momento. Así, cuando habla de la condición de las mujeres, dedica la carta a su conocida George Sand⁵, y cuando decide hablar acerca de la Conquista y la campaña en defensa de los indios que corrió a cargo de Bartolomé de las Casas, la dedicatoria es al vizconde de Chateaubriand⁶. Estas dedicatorias desaparecen en la edición en español.

No obstante, los paratextos que anteceden a la obra francesa no fueron eliminados. Entre éstos existe una dedicatoria al que al momento de escribir la condesa era capitán general de la isla, el general O'Donnell. El gran problema fue que éste, cuando se publica *La Havane*, era ya un odiado personaje público en Cuba debido al papel que jugó en la denominada “Conspiración de la escalera”⁷. Junto con esta dedicatoria, se suma en la edición madrileña unos “Apuntes

⁵ Esta es una de las cartas más conocidas de *La Havane*, y causó mucha controversia en Cuba en su momento debido a que consideraban los intelectuales cubanos que incitaba a las criollas a exigir espacios en la vida pública que no les correspondían. Véase el estudio introductorio de María Caballero Wangüemert y María Cristina Arambel Guiñazú; Claire Emilie Martin (2001). *Las mujeres toman la palabra: la escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

⁶ Carta XXXII.

⁷ Se denomina así al suceso que en 1844 tuvo lugar en La Habana en el que, a partir de rumores difundidos entre los miembros de la oligarquía criolla sobre una supuesta conspiración de la población esclava, las autoridades coloniales españolas junto con las autoridades estadounidenses desataron una brutal y feroz campaña de detenciones y torturas, liderada por el General Leopoldo O'Donnell, a través de las cuales logró inverosímiles confesiones que inculparon, entre otros, a José de la Luz y Caballero, Félix Tanco, los hermanos Guiteras, Manuel Castro Palomino, Benigno Gener, al propio Domingo del Monte y a decenas de criollos blancos, así como a negros y mestizos libres —casi todos económicamente solventes—, y a centenares de esclavos. El nombre se le puso debido a que era en las

biográficos” redactados por la ya en ese momento conocida autora cubana, Gertrudis Gómez de Avellaneda. Esto deja ver el grado de consciencia de la condesa con respecto de las diferentes exigencias de los públicos a los que dirige su obra, y su disposición para cumplir con éstas.

Las dos obras que publicó después de su viaje, *Les lionnes de Paris* (1845) y *Le Duc d’Athènes* (1852), representan la entrada de la condesa al mundo de la ficción, ya que su viaje a La Habana es la última obra de carácter autobiográfico que escribe. Se puede entender que es el *Viaje*, con todas las implicaciones que veremos a lo largo de esta tesis, la obra que le permite alzar el vuelo como una escritora en toda la extensión de la palabra. Si bien es cierto que su obra de tintes autobiográficos es riquísima en elementos, resulta significativo que ella, conscientemente, decida dejar (y dejar-se) atrás su yo más isleño, más cubano, después de redactar su *Viaje*. Algo parece haber muerto o terminado con esta obra, y es eso lo que trataremos de encontrar a lo largo de este trabajo: qué dejó la condesa en estas líneas para terminar de definirla como una autora a sus propios ojos.

escaleras en donde los detenidos —en su mayoría esclavos—eran azotados hasta que lograban arrancarles falsas confesiones. Véase http://www.ecured.cu/index.php/Conspiraci%C3%B3n_de_la_Escalera (31 de julio de 2013)

2. Viajo, narro, existo

Pero ahí estaban los viajes, que eran un relato antes de que hubiera relato: ellos sí tenían principio y fin, por definición: no hay viaje sin una partida y un regreso. La estructura misma del viaje ya es narrativa. Y como salir de la realidad cotidiana ya tiene algo de ficción, no había que inventar nada –lo que permitía inventarlo todo.

César Áira, “El viaje y su relato”

Viajo, narro, existo. Son ésas las tres acciones que, concatenadas una después de la otra, constituyen esta tesis. Pero, ¿qué es lo que quiero decir al colocar esos verbos uno detrás del otro? Al más puro estilo de Julio César con su “Veni, vidi, vinci”, asumo y quiero dar a entender que cada uno de ellos, sin la existencia del anterior no tiene ningún sentido. Así, porque viajo puedo narrar y no sólo eso sino que, narro, *ergo*, existo.

La relación entre narrar y viajar como condiciones que posibilitan la existencia se entiende aquí a partir de considerar que ambos se encuentran en el discurso de un sujeto determinado, enunciado en el mundo a partir de un desplazamiento. Con un principio y un fin bien delimitados por los puertos que sea, el viaje es en sí la historia de una narración, en la que un personaje busca o ir a aquel lugar que nunca ha visitado, o regresar al lugar que más anhela. En el caso de la autora sujeto de análisis en esta tesis, se trata no sólo del regreso al hogar materno, sino del encuentro con ella misma gracias a ese viaje. Al más puro estilo de un *bildungsroman* mezclado con un *bildungsreise*, es éste al mismo tiempo una especie de novela de formación y un viaje de formación, en el que inevitablemente el sujeto que existe al terminar el trayecto no es –no puede ser—el mismo que lo empezó.

2.1 *Plus ultra: América.*

La intrincada e íntima relación existente entre el relato de viaje y América para el mundo occidental comenzó en el momento en que los españoles pisaron por primera vez tierras americanas. Y si se quiere ser más preciso, la relación empieza un poco después, en el momento en que esos españoles, que habían partido de su tierra en búsqueda de nuevas rutas comerciales, regresaron y comenzaron a narrar aquello que se habían encontrado del otro lado del océano.

El viaje es el relato de un cambio, el que se produce en un sujeto sometido a algún tipo de alteridad –de mayor o menor grado—y su narración obedece a patrones establecidos en la lengua para expresar tal mudanza. (Colombi 2006: 16)

¿Qué mayor alteridad se podrían haber encontrado los conquistadores españoles que los nativos de las tierras americanas? Sin duda, el proceso de transformación al que fueron sometidos estos individuos –tanto conquistadores como pobladores nativos– ha sido uno de los grandes choques con el Otro que ha visto el mundo occidental, si no es que el más grande de todos. Lo que resulta importante recalcar es la importancia que señala Colombi en relación con los patrones a partir de los cuales ese encuentro con el Otro se puede configurar en el lenguaje. No se trata únicamente de que haya existido tal choque sino que éste implicó una nueva forma de hablar, de crear el mundo en y a partir del lenguaje.

En el caso de los primeros pobladores hispanos en América el encuentro con la alteridad presentó una mayor dificultad. ¿Cómo hablar de un mundo que era completamente inenarrable para los europeos? El hecho mismo de que el continente presentara elementos totalmente diferentes a todo lo conocido por Occidente permitió que fueran estos sujetos, los primeros colonizadores españoles, quienes comenzaran a trazar las pautas a partir de las cuales, discursiva y realmente, se iba a configurar América, no únicamente para los americanos, sino para todo el mundo occidental.

Esta primera invención occidental de América no se dio sin presentar algunos problemas. Un ejemplo paradigmático de esto es la disputa entre Francisco López de Gómara y Bernal Díaz del Castillo. Este último escribe su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* no sólo movido por sus deseos de presentar a los europeos las maravillas de los recién adquiridos territorios, sino, sobre todo, para desmentir aquello que Gómara había declarado como verídico y que él consideraba “cosas escritas viciosas”(48). Asimismo, de su propia historia defiende “que lo que en este libro se contiene va muy verdadero, que como *testigo de vista* me hallé en todas las batallas.” (47. Cursivas, mías)

Bernal sustenta la veracidad de su relato, por encima del de Gómara, en el hecho de que él sí estuvo, sí fue testigo de vista de todo aquello que posteriormente narrará. Así, hay dos elementos sumamente importantes en este solo ejemplo: por un lado, la importancia que desde el principio de la configuración discursiva de América adquirió la experiencia, el “haberlo vivido”, y, por otro, el hecho de que en esta pequeña disputa se puede observar lo que será la historia del “nuevo continente” a lo largo de los siguientes siglos: narrar América. Lo que se estaba llevando a cabo ahí, a mediados del siglo XVI, continuaría en Europa en años por venir: la configuración del imaginario en torno a qué era y es el Nuevo Mundo.

En cuanto al género de relato de viaje, como señala Colombi,

[N]o se trata tan sólo de un antiquísimo género literario o discursivo, de un copioso imaginario privilegiado y alimentado por la ficción o de una práctica ligada a la ciencia y a la expansión territorial de Occidente. Su alcance encubre un universo al que sólo podemos aludir como una cultura: la cultura del viaje (...).” (2004: 13)

En esa cultura se lleva a cabo la configuración misma del mundo que se narra. Como lo hiciera en su momento Bernal Díaz del Castillo, el viaje permite inventar aquello que los que se quedaron en casa no conocen.

Ahora bien, desde la denominación misma con que llamaron a estas tierras se puede comenzar a observar la configuración a partir de la cual los europeos pensaban América. El hecho de que se tratara de un “nuevo” mundo quería decir, inevitablemente, que se trataba de un lugar joven, todavía inmaculado de las malicias que formaban ya parte inherente de Europa. América era en ese momento, al llegar los conquistadores, el lugar en el que se podía hacer borrón y cuenta nueva. Pero esta configuración sumamente esperanzadora va de la mano también de una lectura un poco menos benévola: se trata de ver al continente como un niño al que hay que enseñar todo aquello que los Otros, los europeos, los “grandes” ya saben.

Tomando este elemento en consideración no resulta raro saber que en América, a diferencia de lo que había ocurrido en la configuración de las naciones europeas en sus principios, con sus Míos Cid y sus Arturos, la épica ya no podía ser la forma de narrar aquello que se estaba gestando. Considerando también que se trataba de un lugar habitado por individuos que no conocían el sistema lingüístico en el que se suponía debía de escribirse la historia de las nuevas tierras, cabe notar que en Latinoamérica, al “cerrar” de alguna manera la posibilidad de escribir en los “grandes géneros” de la tradición europea, surgen tradiciones alternativas en donde los autores pueden narrar y narrar-se:

La epopeya de la conquista se compuso en otras formas: en los diarios de navegación, en los relatos de descubrimientos, en cartas, en crónicas e historias (...), textos llenos de ingenuidad y carentes de toda intención artística, describen un salto en lo desconocido de proporciones vertiginosas. Libros como estos fundan los esquemas mítico-poéticos de la literatura latinoamericana, en la cual iban a predominar los temas del viaje y la búsqueda. (Jean Franco, *Historia de la literatura* 21, 22)

Este primer señalamiento de Franco permite comenzar a entender mejor el porqué la relación entre los relatos de viaje y América parece ser insalvable, casi inevitable. El modo en que se empezó a construir esta porción de tierra en el imaginario del mundo occidental fue a partir,

precisamente, de este tipo de textos. La condesa de Merlin se inscribe, así, en una tradición de autores que desde hace cinco siglos encontró en este tipo de textos la libertad para decir lo que en otros lugares les era imposible expresar. América surgió como ente comprensible y aprehensible para los europeos de la pluma de estos conquistadores que buscaban llevar a cabo el intento de poner en palabras aquello que nunca se había visto, nunca se había narrado.

En un género fronterizo como el relato de viaje y el problemático encuentro que sostiene entre la realidad y la ficción, lo que se halla es el sujeto que narra. Así, como señala el *Cambridge Companion to Travel Writing*, “la literatura de viajes en América construye simultáneamente al viajero, a la nación y a un público lector específico.⁸ [*American travel writing simoultaneously constructs the traveler, the nation, and specific publics and readerships.*]” (2009: 3) La invención que llevan a cabo en este tipo de relatos a lo largo de los siglos no es, pues, únicamente acerca de todo aquello que debía de nombrarse para que pudiera existir, sino que al inventar América se inventaba también el individuo que narraba, el lugar desde el cual narraba y la persona a quien le narraba.

En esta invención tripartita que contempla el relato de viaje cada uno de los elementos que lo configuran fue sujeto de diferentes construcciones. El individuo que narraba, aquel que había tenido la posibilidad de conocer de vista lo que se estaba inventando, se construye como una especie de nuevo Odiseo que, si bien es cierto que desea el regreso al hogar, también encuentra en las nuevas tierras la posibilidad de construir-se de maneras que el viejo continente no le permitía. El hecho de que una gran cantidad de los conquistadores hayan alcanzado algún tipo de título nobiliario en relación con América es un ejemplo de cómo esto llegó a ser una constante en los procesos de apropiación del territorio. La construcción de una nobleza de alguna

⁸ Todas las traducciones son mías.

manera fundadora del Nuevo Mundo a partir de su relación con las naciones metropolitanas fue una más de las maneras en que el sistema comenzó a apropiarse de América; lo estaban inventando todo para Europa, y en ese sentido, había que ver la forma de insertarlo a su vez en el orden establecido por el “mundo conocido”.

En consecuencia el lugar desde el cual se narra sufre múltiples transformaciones a lo largo de su historia como colonia europea: pasa de ser el territorio por conocer, por conquistar, por inventar, a ser el lugar cuyas riquezas naturales permita a España, en el caso concreto de las colonias hispanoamericanas, alcanzar el estatuto de imperio. El reino en el que nunca se ponía el sol de Carlos I se crea a partir de Europa y del modo en que ésta desea verla, entenderla.

Es significativo cómo estas dos construcciones se reflejan también en el receptor de estos discursos. Si bien es cierto que éste se encontraba supeditado a lo que los narradores e inventores de América dijeran, también es cierto que en lo que decía este narrador se encontraban también las inquietudes y deseos que atravesaban a aquel que iba a recibir el discurso acerca del Nuevo Mundo. La construcción del paisaje americano responde no sólo a lo que se ve sino a lo que se quiere ver: “las conexiones entre la escritura del paisaje y este palimpsesto psicosocial fueron particularmente agudas en términos del Nuevo Mundo; el contacto con las ‘maravillas naturales’ americanas genera y expone dilemas cruciales. [*connections between landscape writing and this psychosocial palimpsest are especially acute in New World accounts; contacts with America’s ‘natural wonders’ generate and expose crucial dilemmas.*]” (Cambridge Companion 2009: 4)

América como el lugar de la esperanza, en donde se podían encontrar nuevas almas para llevarlas al camino del Señor, el lugar en el que se podían hallar lugares míticos como El Dorado, todo eso se construye también gracias a que eso es lo que el público, llámese reyes, terratenientes, papas, o quien fuese el destinatario, deseaba encontrar en el reino de este mundo. Hay así una

relación bilateral entre autor y lector ya que son los dos, de la mano, los que construyen América a partir de, por un lado, lo que se encuentran y, por otro, las ideas preconcebidas de lo que había de ser.

Al llegar el siglo XIX, la relación colonial que había perdurado por centurias comenzó a ver su declive. Más allá del modo en que se había inventado este nuevo territorio, es en este momento cuando los habitantes de esta porción de tierra comienzan a notar la posibilidad de convertirse en territorios independientes, defendiendo así su unicidad y diferencia con respecto a Europa; es el XIX el momento en que la posibilidad de entenderse y percibirse como estados nación desligados de España se torna en una posibilidad viable. Así, empiezan a buscar la manera de narrar-se, más allá de su relación con el Viejo Mundo. No obstante, el viaje como género literario que permitía hablar de América no dejó de tener su lugar especial en la configuración del continente. “El género se encuentra en constante cambio y en ese proceso, revela mucho acerca de los cambiantes deseos y ansiedades culturales tanto del viajero como del público lector americano. [*The genre is itself in motion and, in the process, reveals much about the changing cultural desires and anxieties both of the traveler and the American reading public.*]” (*Cambridge Companion* 2009: II)

El cambio fue que en ese momento los que buscaban inventar (e inventar-se) ya no eran los europeos, sino los pobladores de estas tierras. Inevitablemente el modo en que se relacionaban éstos con el imaginario en torno a América que los vio nacer se encontraba en la intersección de dos mundos: por un lado, lo que ellos de facto conocían, sabían que era América, por otro, el modo en que durante siglos se había hablado del continente a partir de la mirada imperial.

Mientras que la metrópolis imperial tiende a entenderse como determinante de la periferia (el resplandor que emana de la misión civilizadora o el flujo de fondos del desarrollo, por ejemplo), usualmente se ciega a las maneras en las que la

periferia determina a la metrópolis –empezando, quizás, con la obsesiva necesidad de ésta por presentar y representarse a sus periferias y sus otros.

[While the imperial metropolis tends to understand itself as determining the periphery (in the emanating glow of the civilizing mission or the cash flow of development, for example), it habitually blinds itself to the ways in which periphery determines the metropolis –beginning, perhaps, with the latter’s obsessive need to present and represent its peripheries and its others continually to itself.] (M. L. Pratt, 6)

Esta visión ciega que la metrópolis tiene acerca de América encuentra un ejemplo perfecto en la obra de la condesa de Merlin. Mientras que ella, desde su mirada eurocentrista, considera a los europeos como los que llevan la batuta en todo aquello que tiene que ver con la literatura, con el progreso y la civilización en general, los cubanos que leen su obra responden a partir de su condición periférica en esa configuración mundial. Así, estos espacios de encuentro, y de cierto modo disputa, en torno a lo que es América construyen una relación de amor-odio entre unos y otros. En el caso de los viajeros, tanto europeos como americanos, del XIX, esto permea a lo largo de sus obras, dejando ver que la construcción y configuración americana que había hecho Europa empezaba a resultar conflictiva al momento de hablar de América.

Como señala Colombi, “el viajero americano (...) instala un diálogo intertextual con los modelos centrales con respecto a los cuales interpone distancias o refutaciones.” (2004: 105, 106) Cuando Colombi asegura que lo que hacen todos los viajeros americanos es poner distancia con respecto a Europa deja ver lo distinta que es la condesa incluso al interior de la tradición de los relatos de viaje latinoamericanos. Precisamente debido al modo en que se configuró su propia identidad bipartita, su forma de adscribirse a los modelos literarios metropolitanos es completamente diferente, ya que ella misma tiene una mirada atravesada por el modo colonial e imperial de entender América.

Estos nuevos viajeros latinoamericanos no se desplazan sólo al interior del continente, sino que es el siglo de los grandes recorridos por Europa y Estados Unidos, que comenzaba a perfilarse como la nueva potencia mundial. Es un tipo especial de viaje el que escribe la condesa, vinculado a aquellos textos de peregrinos que, después de estar fuera de su tierra, regresan:

A diferencia de los viajeros europeos, que observan el comportamiento de la alteridad cultural con una mirada colonizadora o imperial, los viajeros latinoamericanos que regresan a su país de origen realizan viajes de redescubrimiento. Su mirada por lo tanto se torna descolonizadora en lugar de imperial. (Guardia 2011: 220)

Los individuos latinoamericanos que tenían la posibilidad de viajar alrededor del mundo eran aquellos que pertenecían a una élite criolla blanca que, si bien intentaba alejarse de los modelos metropolitanos, buscaba también su propia manera de entender la alteridad, ya no sólo de los centros, sino de las periferias al interior de América misma. Por esto mismo, puede efectivamente afirmarse que miraban con ojos nuevos su propia tierra, en busca de una nueva forma de configurarla, pero es también cierto que repetían a su vez los patrones de dominación que durante siglos había establecido Europa con respecto a ellos.

La relación o dialéctica que se establece con España, en el caso de las colonias donde se habla español, es siempre peculiar “porque la deuda colonial interpola un pasado (otra narración) que hará oscilar el relato entre el ajuste de cuentas y el pacto de reconciliación.” (Colombi, 2004: 106) Esta relación de tensión entre América y Europa es una constante en los relatos de viajeros americanos. En el encuentro con esa narración que se había hecho de ellos, encuentran tanto elementos rescatables –sobre todo esa élite criolla que buscaba, de alguna manera, reproducir las relaciones de poder—como elementos que les impiden imaginar-se a partir de ellos mismos. El elemento en común es entonces una especie de añoranza de la Madre Patria, a la cual se odia y se ama, se desprecia y se admira por partes iguales.

La condesa de Merlin, sin embargo, se constituye como un sujeto sumamente peculiar en el amplio abanico de hombres y mujeres latinoamericanos que regresaban a casa, ya que si bien es cierto que su viaje se construye y presenta como un regreso al origen, en realidad la mirada que cala su discurso es la de una observadora colonial y en este sentido narra y observa la realidad cubana.

2.2 Humboldt y la reinención de América

Si los cronistas de Indias fueron los primeros en llevar a cabo una configuración de lo que era el territorio americano, la segunda oleada de invención no puede entenderse si no es de la mano de Humboldt. Es él, a raíz de sus expediciones —con ayuda de unas crónicas sumamente sistemáticas, que eliminan al sujeto de la ecuación, y que lo único que dejan es la descripción “científica”, “objetiva”—quien otorga al Viejo Continente una visión reinventada de lo que es América.

Edward Said acuñó el sintagma “ficciones del viaje”, aludiendo a la capacidad de estas narraciones de construir representaciones culturales convincentes y generar lo que llama una “actitud textual” que tiene peso en las futuras representaciones sobre el mismo espacio.” (Colombi, “El viaje y su relato”¹⁴)

Esto mismo que Said menciona con respecto a Oriente se presenta también en el proceso de reinención de América, proceso que empieza a partir de los viajes que Humboldt lleva a cabo desde finales del siglo XVIII y que no deja de narrar sino hasta bien entrado el XIX. En el viaje y su narración lo que hace el viajero prusiano es reconfigurar aquello que se había dicho de América a lo largo de la historia de la hegemonía española.

La posibilidad con la que cuenta este autor paradigmático de realizar sus exploraciones a lo largo y ancho del continente no resulta fortuita, ya que responde a la especial situación de

tensión que se estaba viviendo en las relaciones entre España y sus colonias. Con la llegada de los Borbones al trono, y sus intentos de modernizar las políticas coloniales, los americanos –criollos, blancos, hombres—vieron peligrar sus condiciones privilegiadas en el contexto colonial.

España comenzó a presionar para modernizar lo que consideraba estructuras políticas y sociales no ilustradas, construidas en torno al dogmatismo religioso, el despotismo local, la esclavitud, y la explotación brutal de la población indígena. Los conservadores criollos estaban enfurecidos con las legislaciones que garantizaban los derechos de las mayorías subordinadas coloniales, la apertura de escuelas para las poblaciones de color, la corrección de los abusos hacia los esclavos, los trabajos no contractuales, el sistema de tributos, etcétera.

[Spain began pushing to modernize what it saw as unenlightened colonial social and political structures built on religious dogmatism, local despotism, slavery, and brutal exploitation of indigenous peoples (...). Conservative creoles were infuriated by legislation to guarantee the rights of the subordinated majorities in the colonies, to open schools to the “free colored” population, to correct abuses of slaves, indentured labor, tribute systems, and so on.] (M. L. Pratt, 114)

Ante esta situación, las posibilidades para viajeros no españoles de conocer América se ampliaron, ya que se buscaba tanto una modernización como una mayor amplitud y conexión con las otras metrópolis, en aras de llevar las bondades del progreso, la razón y todo aquello vinculado con el pensamiento ilustrado a un territorio que consideraban olvidado de la mano de Dios. Estas élites criollas, conocedoras de que su fuerza radicaba en el mantenimiento de estos sistemas de poder, se opusieron a estas reformas, cosa que movilizó y posibilitó de varias maneras las posteriores emancipaciones latinoamericanas en el siglo XIX.

Ahora bien, M. L. Pratt menciona que el XIX es el siglo que redefine el modo en que ambos hemisferios entienden y construyen América:

Para las élites del norte de Europa, la reinención estaba ligada con intenciones de posibilidades de una amplia expansión del capital, la tecnología, las comodidades y los sistemas de conocimiento europeos. Las recientemente emancipadas colonias hispanoamericanas, por su parte, se encontraron frente a la necesidad de

reinventarse en su relación tanto con Europa como con las masas no europeas a las que buscaban gobernar.

[For the elites of Northern Europe, the reinvention is bound up with prospects of vast expansionist possibilities for European capital, technology, commodities, and systems of knowledge. The newly independent elites of Spanish America, on the other hand faced the necessity for self-invention in relation both to Europe and the non-European masses they sought to govern.] (112)

Es esta la situación en la que se encuentra América al momento de que Humboldt realiza su viaje. Lo que resulta importante recalcar aquí es, por un lado, que esa reinención que reconfiguró América no era inocente, sino que partía del deseo de otros centros metropolitanos —Inglaterra, Francia, Alemania—por meter la cuchara en un territorio que se sabía tenía aún mucho que ofrecer tanto en materias primas, como en posibilidades de comercio vinculadas con el pujante capitalismo. Pero, ¿qué quiere decir que Humboldt reinventó América?

Las repercusiones de las obras de Humboldt empiezan a verse desde el contraste que sus descripciones del territorio americano tienen con aquellas que se habían realizado por parte del mundo español. A pesar de que los conquistadores buscaban plasmar un mundo propicio para la expansión, su modo de hablar de las sociedades indígenas, del retraso que al leer parecía proliferar en esta parte del mundo. Vinculado con la imagen de América como el lugar joven que requiere de una mano “amiga” que le ayude encontrar la madurez, el imaginario giraba en torno a desiertos inhabitados, selvas insondables, ciudades estancadas en el siglo XVI.

Humboldt fue sin duda una suerte de nuevo descubridor de América, descubriéndola para una Europa moderna que no sólo la mal conocía por depender para conocerla del cerrado monopolio informativo español, lo mismo que de relatos de viejos cronistas y de viajeros carentes de una visión de conjunto que también había empezado a menospreciarla, pasando del asombro al desprecio, por obra de las lecturas que del llamado Nuevo Continente venía haciendo el pensamiento ilustrado europeo del siglo XVIII (...). (“Presentación” a *Ensayo político sobre Cuba* 2005: X)

Esta visión que menospreciaba los territorios coloniales es la que se desbanca, en pro de una configuración del imaginario en torno a América a partir de sus bondades. Resulta interesante el hecho de que es con Humboldt y con los jesuitas recientemente expulsados de las colonias por Carlos III con los que se empieza a configurar la idea de América como el cuerno de la abundancia. En este sentido, el texto de Mercedes Merlin, si bien defiende las unicidades del territorio americano, manifiesta también resabios de ilustrada en algunas de las formas en que se refiere, si no a la naturaleza cubana, sí a sus habitantes. Las tensiones entre Europa y América en la obra también se relacionan con la ambivalencia con la que muchos europeos contemplaban estos territorios: desde un aletargado pensamiento ilustrado que se encontraba con el incipiente romanticismo, las descripciones que en general llevaban a cabo los viajeros se presentaban a partir de estos dos polos, de estas dos formas de percibir el mundo.

Una de las principales características que se puede adjudicar a Humboldt en el modo de describir al continente tiene que ver con que América parece ser toda naturaleza. Esto sin duda tiene una explicación relacionada con los intereses científicos y botánicos con los que el prusiano miraba a lo largo de sus excursiones. No obstante, como señala M. L. Pratt, esta concepción de América no es producto únicamente de estas inquietudes personales.

Los europeos del siglo XIX reinventaron América como naturaleza en parte porque esa es la manera en que los europeos del XVI y XVII habían inventado al continente para ellos mismo en primer lugar. (...) El “seeing man” de Humboldt es un cohibido doble de estos primeros inventores europeos de América: Colón, Vespucio, Raleigh, y otros. Ellos también escribieron a América como un lugar primordialmente natural, un espacio sin reclamar, sin tiempo, ocupado por plantas y criaturas (algunas de ellas humanas), pero no organizado por sociedades y economías; un mundo cuya única historia estaba a punto de empezar.

[Nineteenth-century europeans reinvented America as nature in part because that is how sixteenth-century and seventeenth-century europeans had invented America for themselves in the first place (...). Humboldt's seeing man is also a self-conscious double of the first european inventors of America, Columbus, Vespuci,

Raleigh, and the others. They too wrote America as a primal world of nature, an unclaimed and timeless space occupied by plants and creatures (some of them human), but not organized by societies and economies; a world whose only history was about to begin.] (126)

Anclado como estaba a aquello que otros habían dicho del territorio que visitaba, Humboldt –del mismo modo que Santa Cruz y Montalvo—no puede evitar mirar a través del cristal con que se había configurado América en aras de justificar el sistema colonial y la explotación de los recursos –humanos y naturales—que había en estas tierras.

No obstante, la reinterpretación que hace Humboldt está íntimamente ligada con la forma en que escribía sus encuentros con el Nuevo Mundo. Siendo como era un hombre de ciencia, sus relatos se basan en la construcción para el lector de un mundo a partir de estadísticas, gráficas, mapas y descripciones muchas veces enfocadas únicamente en la naturaleza, sin deseos de escribir acerca de los individuos que habitan estas tierras. Dice Pratt que en el tipo de descripciones que lleva a cabo del continente, Humboldt establece dos aspectos del mundo mítico, que representa la naturaleza en su estado más primitivo: “sin historia y ausente de cultura. [*ahistoricity and the absence of culture.*]” (131) Como se verá más adelante, estas ideas en torno a la falta de cultura y de historia en América, así como la predominancia, por encima de todas las cosas, de la naturaleza como aquello que rige y regula el territorio americano, son una constante, no sólo en el discurso de la condesa, sino de los viajeros europeos que llegaban aquí con el propósito de narrar sus viajes.

A partir de estos relatos de viaje que el prusiano redacta al regresar de América, la idea que del continente existía en las metrópolis europeas comienza a constituirse en torno a todo aquello de lo que Humboldt habla. En el caso concreto de Mercedes Merlin lo que más interesa son los dos tópicos antes mencionados –la falta de historia y la naturaleza como elemento

constitutivo de lo americano—los que realmente permean y atraviesan el modo en que ella observa Cuba.

Pero esta relación con respecto a lo que Humboldt había re-presentado como el imaginario que configuraba a América no tuvo repercusiones únicamente en la condesa de Merlin. A raíz de la publicación de sus crónicas y ensayos acerca del Nuevo Mundo, Humboldt se convirtió en el paradigma a partir del cual se preconcebía el territorio americano. Se trataba casi de una leyenda en torno a la idea del viajero que cual nuevo descubridor narraba cómo eran esas tierras lejanas. Lo menciona Pratt: “En agosto de 1804 regresaron [Humboldt y su compañero de viaje] a París y recibieron una bienvenida de héroes por parte de un público que de vez en cuando había seguido sus hazañas gracias a sus cartas. [*In August of 1804 they [Humboldt y su compañero de viaje] returned to Paris to a hero’s welcome from a public which, off and on, had followed their feats through their letters (...).*.]” (117)

El público europeo estaba ansioso por recibir nuevas noticias acerca de las maravillas que contenía América y siendo Humboldt una especie de enciclopedia andante acerca de todo aquello que se podía encontrar en la naturaleza americana, se convirtió en el individuo indispensable al momento de hablar de lo que las antiguas colonias españolas contenían y representaban para los planes expansionistas de otro tipo de metrópolis, como era el caso de países como Francia o Inglaterra.

Lo que realmente terminó de determinar a Humboldt como el gran inventor y conocedor de América fue, no sólo el hecho de que había acumulado un gran número de conocimientos con respecto a ella sino que decidió plasmar todo esto por escrito: “Books! Humboldt’s authorial ambitions were on the same epic scale as his travels. [¡Libros! Las ambiciones autoriales de Humboldt estaban en la misma escala épica que sus viajes.]” (Pratt, 117) Así, comienza el largo

proceso de reconstrucción de lo vivido a partir del estudio y el análisis de los diarios de viaje que él mismo había redactado.

La obra escrita y publicada de Humboldt, producto de más de tres décadas de estudio e investigación, es muy variada; y, tal como lo previó el autor, de acuerdo a sus contenidos y a su carácter llegó a diversos grupos de lectores dentro de esa Europa ávida de trabar conocimiento con la América descrita por el famoso viajero alemán. (“Presentación” a *Ensayo político* 2005: XX)

En este contexto en el que, gracias a su labor autorial, el prusiano ofrece al público lo que quiere leer es en donde Mercedes de Santa Cruz se inserta. Tomando en cuenta que ella misma estaba viviendo en París cuando Humboldt hace su heroica entrada en la ciudad, es posible afirmar que ella conoce el deseo de los lectores europeos por leer más acerca de los territorios americanos y, además, sabe cuáles son las características que ella como autora tiene que le permiten aportar algo nuevo en relación con el tema, más allá de que el prusiano ya parecía haberlo abarcado e inventado todo. La cercanía de Mercedes Merlin con Cuba, una de las sobrevivientes colonias españolas a la ola independentista americana, es su carta de presentación para distinguirse incluso de autores que, como Humboldt, comenzaban a perfilarse como las autoridades en el tema.

La condesa era consciente de que todo aquel que buscara adentrarse en la complicada narración de América, iba a tener que hacerlo a la sombra del gran reinventor del continente. Pratt señala que a pesar de que el XIX es un siglo lleno de posibilidades nuevas para los viajeros de realizar visitas a los territorios antes hispanos, no hubo ningún autor que pudiera equiparar o siquiera igualar la figura de Humboldt como narrador de América: “Humboldt se mantuvo como el más influyente interlocutor en el proceso de reimaginar y redefinir el continente que coincidió con las independencias de las colonias hispanoamericanas de España. (...) [S]us escritos eran la fuente de las nuevas visiones fundadoras de América en ambos lados del Atlántico. [*Humboldt remained the single most influential interlocutor in the process of reimagining and redefinition*”

that coincided with Spanish America's independence from Spain (...) [H]is writings were the source of the new founding visions of America on both sides of the Atlantic.]” (111)

Es precisamente éste el precedente al que se enfrenta la condesa como viajera decimonónica en América. ¿Qué queda por decir después de que este autor, esta leyenda, lo ha inventado todo? La autora sale de la sombra cuando apela a aquello que él no tiene y que a ella la distingue y diferencia de otros viajeros europeos: su ser cubana. Recurre a lo original, a lo propio, para explotar aquello que la distingue y diferencia del resto de los viajeros. Frente a la mirada canonizada a partir de la ciencia que Humboldt representa, la viajera busca en su configuración como sujeto escindido entre dos identidades en tensión la forma de llamar la atención de un público lector occidental que seguía embelesado con las descripciones humboldtianas.

Ahora bien, cierto es que Humboldt se configura como el paradigma a partir del cual ella se enuncia, pero también que cada uno de estos autores tiene una finalidad diferente pues provienen y se constituyen como sujetos desde trincheras sumamente distintas. Mientras que Humboldt se presenta en sus textos como un hombre ilustrado, hijo del pensamiento racionalista, que no cuenta con una conexión con América, más allá de que es ésta la que le permite realizar estudios científicos realmente minuciosos, la autora se presenta y es una mujer atravesada por su condición americana. Esto aunado al hecho de que no es cualquier tipo de americana, sino una mujer perteneciente a la sacarocracia cubana, lo que implica invariablemente que su condición privilegiada está íntimamente ligada con la relación colonial que Cuba, todavía en la década de los cuarenta del siglo XIX, mantenía con España.

Tomando esto en consideración debe decirse que la condesa se inscribe en la tradición de relatos de viajeros que, posteriores a Humboldt, buscaban legitimar en sus relatos las intervenciones europeas que habían seguido a las independencias latinoamericanas. Mientras que

algunos defendían el intervencionismo francés, inglés, la Mercedes Merlin defiende la presencia de la Madre Patria como reguladora de lo que ocurre en la isla. Así, en un intento por justificar esa relación colonial, recurre a la descripción de la naturaleza, ya no como ese benévolo ente que conforma a América, sino como un lugar abundante en peligros, reticente a la llegada de extraños, el espacio que se opone al imaginario de la civilización. Esto es, Cuba resulta un lugar donde la naturaleza representa el contacto todavía existente entre los habitantes de la isla y el mito del buen salvaje, de modo que, como responsables del futuro de estos “pobres” individuos, los españoles deben de seguir rigiendo en la isla hasta que ésta logre alcanzar la senda del progreso.

De la mano de esta vuelta a la interpretación minimizadora que los españoles habían construido sobre América, Merlin no puede negar la influencia que implican en ella tanto el prusiano como los modos románticos de entender el mundo. Inevitablemente hay en su texto elementos que remiten a aquello que Humboldt ayudó a establecer como paradigma de lo netamente americano.

No una naturaleza que espera a ser conocida y poseída, sino una naturaleza en movimiento, empoderada por las fuerzas vitales de las cuales muchas son invisibles al ojo humano; una naturaleza que minimiza a los humanos, ordena su ser, excita sus pasiones, desafía sus poderes de percepción.]

[Not a nature that sits waiting to be known and possessed, but a nature in motion, powered by life forces many of which are invisible to the human eye; a nature that dwarfs humans, commands their being, arouses their passions, defies their powers of perception.] (Pratt, 120)

Estos elementos, de los cuales muchos se convertirán en tópicos al momento de hablar de América, son una constante a lo largo de la obra de la condesa. Así se puede ver que, aunque el fin de su relato no era compartido con el de Humboldt, éste y su construcción de América sí se

encuentran presentes en la manera en que ella habla de la tierra que la vio nacer. Ella está invariablemente influida por la mirada que el prusiano había promovido en el público europeo.

Podría incluso pensarse que el *Viaje a la Habana* se erige como una especie de respuesta a la mirada con que Humboldt ve América. A pesar de que la francesa adoptiva no busca problematizar ni el estatus quo ni las convenciones imaginarias en torno al continente, sí es cierto que en el relato busca configurarse como una autora digna de ser leída y diferenciada del resto de los viajeros que escribían. Así, no es del todo disparatado pensar que en la velada problematización que lleva a cabo de la visión humboldtiana de América lo que busca, en el fondo, es la manera de que su texto llame la atención del público lector.

2.3 *Yo soy yo y mis circunstancias*

Como bien señala Áira, el viaje es el relato antes del relato, la narración antes incluso de que existiera la narración. Lo que resulta maravilloso de esta premisa es el hecho de que gracias a la estructura misma del viaje, la consecuencia lógica de viajar parece ser narrar aquello que se vivió gracias al desplazamiento. El relato es un ejercicio de memoria; como bien señalan Gabriela Cano y Verena Radkau al hablar de la mutación de los espacios en la historia de las mujeres, “la memoria re-construye el pasado. Este proceso de creación e interpretación está lleno de silencios, contradicciones y aún de inconsistencias.”(Salles 1988: 519)

Pero narrar aquello que sucedió a raíz del viaje no es únicamente la labor de memoria que implica el recordar aquello que se vivió, sino que es el acto mismo de narrar-se al interior de ese relato, construirse y presentarse como sujeto al momento de revivir aquello que ocurrió al momento de viajar. Es por eso que considero estas tres acciones –viajar, narrar, existir—como inevitablemente ligadas: existo porque me narro en el discurso.

Las implicaciones de esto son sumamente amplias ya que, siguiendo a González Requena en su Teoría del Texto⁹, entiendo que el discurso no es producto del sujeto sino, a la inversa, el sujeto surge y se construye en y a partir del discurso.

Es el hecho fundamental de que no haya sujeto anterior al lenguaje lo que nos permite resolver la confusión que desde el paradigma comunicativo tenía lugar entre el autor real –todavía no sujeto, o tan sólo sujeto a otros discursos ya existentes—y el autor implícito o enunciador nacido del cruce entre el Lenguaje y un cuerpo—cruce que nos lleva a pensar la enunciación como el efecto de la textualización de un cuerpo. (González 2009: 156)

De este modo, existo porque soy el cuerpo determinado por la experiencia y construido a partir de ella. Esta experiencia en el caso del relato de viaje es la condición a partir de la cual el autor, quien quiera que éste sea, se presenta como mediador entre el mundo real y desconocido, y el lector. Esa distancia que en los textos de otra índole debe de ser salvada o bien evidenciada crudamente, en el relato de viaje está atravesada por el narrador. Si bien la teoría de la enunciación ha dicho que para que un texto sea verosímil deben de borrarse las marcas de enunciación del sujeto en el texto, son precisamente aquél y sus huellas en el discurso los que en el relato de viaje aportan mayor verosimilitud; es éste quien construye el efecto de realidad necesario a partir de evidenciar la distancia entre lo escrito y lo vivido. Si se puede notar la distancia entre éstos es porque lo que está en medio es el cuerpo atravesado por la experiencia, el sujeto mismo de la enunciación.

El proceso de reconstrucción que implica narrar el viaje plasma en el texto el modo en que el autor, en este caso la condesa de Merlin, desea presentarse frente a los demás. Como autora y como mujer en el discurso va dejando lo que Eliseo Verón llama “huellas de operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso.” (51) La

⁹ Véase Tecla González Hortigüela. (2009). “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico”, *ZER*, Vol. 14 –Núm. 27, 149-163.

enunciación que de ella misma hace en el texto permite problematizar tanto el modo en que quiere que los demás la vean como el modo en que ve y entiende el mundo.

Ahora bien, señala Colombi, citando a Barthes, que “quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe.” (2006: 24) Esto resulta particular en el caso del relato de viaje, y de la literatura íntima o autobiográfica en general y, si bien esta premisa de Barthes es completamente cierta, el pacto de lectura que se establece es que autor-narrador-personaje deben identificarse como uno. Colombi hace la distinción ya que lo que desea señalar es que, como se trata de una situación asimétrica, prefiere “hablar de solidaridad, antes que de identidad, entre autor, narrador y personaje.” (2006: 24) Esta relación de solidaridad es la condición a partir de la cual se puede comenzar a leer el relato de viaje de la condesa, y es por esta relación que considero pertinente hacer el análisis discursivo de la construcción autorial en ese punto de encuentro entre estos tres elementos. No se trata únicamente de que el lector debe de identificar estos tres elementos como uno, sino que la construcción misma del texto se da a partir de esa identificación. Como señala Meri Torras, “el texto autobiográfico tiene una correspondencia en la realidad (el reino eternamente ansiado por la autobiografía) y será el reconocimiento de ese referente extradiscursivo –en este caso el autor—por parte del lector el que convertirá el texto en autobiográfico.” (15)

Tomando como punto de partida la existencia de esa relación solidaria al interior del texto, y considerando que es en el discurso donde se construye el sujeto, vale la pena rescatar la idea de Torras sobre cómo los géneros autobiográficos, en este caso el relato de viaje, son la “lectura de la *experiencia*; esto es, una *interpretación*, en definitiva: el conocimiento que nos llega del pasado pasa por el tamiz desigual y cambiante de la subjetividad del yo.” (9) En la medida en que el yo está inserto en la narración, y pensando al relato como la textualización del

cuerpo recreador del discurso, se pueden observar en las herramientas que utiliza el sujeto-escritor las intenciones que atraviesan ese cuerpo.

Ahora bien, presentes todas estas condiciones de producción, es necesario también recalcar el hecho de que el sujeto que emite el discurso no se da en y a partir de la nada, sino que existen circunstancias extradiscursivas que lo determinan. Yo soy yo y mis circunstancias, como dice Ortega y Gasset, y esto determina asimismo las producciones textuales del individuo.

Toda escritura del yo supone la construcción de un sujeto en el doble sentido que tiene el vocablo en inglés, ya que este proceso se realiza en constante negociación con los parámetros que en un momento preciso, dentro de una determinada cultura, hacen posible la constitución de uno/a mismo/a como individuo, todo aquello mediatizado a su vez por la escritura y el lenguaje. (Torras 50)

La experiencia que atraviesa el discurso debe entenderse no únicamente como aquello que ocurre al individuo, sino como aquellos elementos de la realidad afuera del discurso que lo determinan. Es decir, hay que leer a la condesa desde su ser aristocrático, desde su ser cubana y francesa, desde su ser mujer. Si no se toman estas circunstancias en cuenta, el análisis que se pueda llevar a cabo del texto queda inevitablemente sesgado.

Esto resulta de suma importancia debido a que el análisis de esta tesis surge a partir de considerar que las condiciones en las cuales Merlin escribe no son del todo favorables. Si bien es cierto que se trata de una mujer cuya situación socio-económica privilegiada ayuda, es también verdad que su inserción dentro de un grupo históricamente excluido del mundo literario la hace recurrir a herramientas de visibilización que, podría ser, en otras circunstancias no serían necesarias. No es gratuito, pues, que las mujeres en general, y la condesa en particular, comenzaran a estar presentes en la literatura a partir de géneros menores ya que al tratarse de textos atravesados ineludiblemente por la experiencia del individuo, se hace posible decir cosas

que no se pueden refutar. Al ser ella dueña de su propia experiencia, y al reconocer que ésta es completamente diferente y única con respecto a todas las demás, surge la posibilidad de comenzar a pensar-se de una manera diferente.

No obstante, Joan W. Scott señala que reivindicar la diferencia a partir de una experiencia distinta contribuye a reproducir el sistema de exclusión mismo. Por eso propone una dialéctica fronteriza:

Necesitamos atender los procesos históricos que, a través del discurso, posicionan a los sujetos y producen sus experiencias. No son los individuos los que llevan a cabo la experiencia, sino sujetos que se constituyen a partir de ella.

[We need to attend to the historical processes that through discourse, position subjects and produce their experiences. It is not individuals who have experience, but subjects who are constituted through experience.](25)

El sujeto, y no el individuo, se posiciona en el mundo a partir de procesos históricos evidentes en el discurso. La condesa, como sujeto de su propia enunciación, lo que hace es evidenciar el proceso de su propia experiencia. La dialéctica fronteriza que defiende Scott entonces radica en el hecho de entender este tipo de discursos como los lugares de encuentro del sujeto y su experiencia.

2.4 “Déjame que te cuente...”

Considerando las circunstancias extradiscursivas en las que se vio inmersa Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, vale la pena rescatar el hecho de que, más allá de haber elegido un género no fictivo, como es el relato de viaje, la forma en que decide presentarlo es también peculiar ya que, a diferencia de los hombres viajeros del XIX, esta autora no elige escribir una crónica o un ensayo en el que se aborde lo visto en el viaje, sino que se inclinó por utilizar un género

discursivo primario que no se saliera demasiado de aquello que estaba “bien visto” las mujeres escribieran: la carta.

Señala Torras que “por restricciones de acceso a la publicación (...) las mujeres, en principio (aunque transgredir siempre debe ser posible) únicamente disponían de estas formas de escritura privada para canalizar en ellas lo que tuvieran que decir.” (29) Resulta curioso que en el caso de la condesa de Merlin, precisamente por las condiciones de producción de su propio discurso, logra transgredir, en cierta medida, los límites supuestamente impuestos a las mujeres en el ámbito editorial. Ella sí puede publicar, gracias a su condición social privilegiada.

Pero si ya cuenta con esa gran ventaja por encima de otras escritoras de su época, ¿por qué elegir la carta? Hay que tomar en cuenta que, más allá de que fuera una mujer reconocida en el ámbito cultural gracias, sobre todo, a la importancia que cobró su salón literario en París, la publicación seguía siendo algo sumamente complicado de alcanzar para una mujer que escribía en los cuarentas del siglo XIX. Si bien es cierto que es en este siglo, y con la ayuda de géneros considerados no sólo femeninos, sino menores, que las mujeres comienzan a abrirse paso en la literatura, también lo es que el dar el salto a la publicación seguía siendo intrincado. No obstante contar con todas estas condiciones favorables de producción, la condesa sabe que las mujeres a principios del XIX no escribían en géneros menores, emparentados con lo femenino, lo privado, todo aquello que configuraba el territorio de la mujer¹⁰.

¹⁰ “A pesar de que las mujeres siempre han viajado, el viaje ha sido largamente descrito como una actividad masculina, la vía pública como un ámbito de los hombres. Como afirma Shirley Ardener, el patriarcado ha creado un “mapa social” que “construye algunos espacios como ‘femeninos’ y otros como ‘masculinos’ (...). Esos espacios adscritos a las mujeres fueron los espacios privados y domésticos de la familia. [Even though women have always traveled, journeying has long been described as a male activity, the public road as a male domain. As Shirley Ardener argues, patriarchy created a “social map” that “constructed some spaces as ‘feminine’ and others as ‘masculine’ (...). Those spaces adscribed to women were the private and domestic spaces of the home and the family.]” (*Cambridge Companion to Travel Writing* 217).

Las mujeres usaban las cartas como un mecanismo para escribir relatos de viaje, lo que les proporcionaba una manera de mantener el contacto con el hogar así como la posibilidad de imaginar un público de lectores receptivos.

[Women (...) used the letter or (...) as a device for writing the travel narrative, providing them with a way to maintain contact with home and of imagining an audience of receptive readers.] (Cambridge Companion to Travel Writing 220)

Son dos cosas las que interesan con respecto a esto: por un lado, que la carta busca generar en el lector una sensación de familiaridad a partir de establecer la cercanía con el hogar; por otro, el hecho de que la carta está planteando un público receptivo a lo que se diga, precisamente porque parte de lo íntimo que representa escribir en un formato epistolar. Debido a esta doble cualidad de la carta la condesa la utiliza para escribir su relato ya que parte de tres premisas: la carta es un género femenino en el sentido de que se vincula con el ámbito doméstico, por lo que no puede ser hecha menos del mismo modo que lo harían si se “atrevera” a escribir, por decir, una novela; la carta se vincula con lo femenino ya que se ancla en la relación familiar que existe entre el emisor y el hogar que dejó atrás; la carta permite imaginar –incluso crear discursivamente– un público que reconoce y acepta aquello que se dice al interior del texto.

Puede entonces aseverarse que con una gran conciencia autorial por parte de la viajera, lo que busca con este texto es ganar espacios a partir de una trinchera que conoce y que el ámbito cultural en el que se inscribe considera aceptable. Pero no sólo se queda ahí sino que, en las cartas de corte más “racional”, presentes en la edición francesa¹¹ la condesa apela a inscribirse en otra tradición: la de los ilustrados –Feijoo, Voltaire–, que llevaban a cabo diversos tipos de disquisiciones eruditas en un formato epistolar, ya no relacionado con lo familiar, sino uno en el que interesaba la utilización de la segunda persona para poder dirigirse a un receptor igual de

¹¹ Explicaré esto a detalle más adelante.

erudito. Con respecto a esto, resulta interesante lo que dice Susan L. Roberson en su capítulo acerca de las mujeres viajeras en América:

Al retar la inmovilidad y la segregación espacial, muchas mujeres viajeras desafiaban también restricciones económicas, legales e ideológicas que buscaban “mantenerlas en su lugar”. Ellas usaban el viaje para recaudar dinero, cultivar sus carreras, hacer valer sus derechos políticos, extendiendo así la movilidad más allá del camino y desafiando al *status quo*.

[By challenging immobility and spatial segregation, many travelling women also challenged economic, legal, and ideological restrictions that sought to keep them “in place” (...) [They] used travel to raise money, to pursue careers, to assert their political rights, thus extending mobility beyond the road and challenging the status quo.] (Cambridge Companion to Travel Writing 218)

Así, el viaje y su narración representaban para muchas la puerta de entrada al mundo del hacer público. Si bien la condesa, como notaré más adelante, no está tratando de posicionarse frente al *status quo*, sí es cierto que lo que ve en el relato de viaje es la posibilidad de cultivar su carrera como escritora. Así, el *Viaje* es su puerta de entrada al mundo de la autoría.

Dentro de esta búsqueda por el reconocimiento autorial se inserta, por supuesto, el uso de la carta. Señala Caballero Wangüemert que es interesante la relación existente “entre el salón y la carta como los espacios culturales femeninos por excelencia, ya que regulan y canalizan la palabra de la mujer.” (*Viaje* 2006: 15) Como bien dice, esto posibilita “un cambio radical en la construcción del yo, que *se autorrepresenta según pautas estratégicas.*” (*Viaje* 2006: 15. Cursivas, mías.) Es al momento de analizar esas pautas que el sujeto enunciador sale a relucir en todo su esplendor. Las mujeres, y en particular la condesa, utilizaron un género como el epistolar para enunciar aquello que no podían decir de otra manera. Esto permite ver que, contrario a la idea generalizada, no es que las mujeres no escribieran, sino que lo hacían desde los espacios discursivos que les permitían verdaderamente pronunciar aquello que en la oralidad se decía en los salones literarios. No es gratuito, pues, que siendo Merlin una *belle dame* parisina, que

contaba con un prestigioso salón literario, haya dado el salto a la escritura en géneros vinculados con esa oralidad, no sólo porque es lo que conocía, sino porque es la trinchera que más le permitía decir lo que en realidad quería decir, sin ser vetada o mal vista por hacerlo.

2.5 El viaje, un espacio de subversión

La carta, entonces, se constituye para Mercedes Merlin en el vehículo ideal para enunciarse autora sin necesariamente colocarse como una detractora del sistema que, contrario a lo que ocurría con otras mujeres que buscaban lo mismo, con ella había sido bastante benévolo. Pero resulta interesante que, al decidir utilizar este género literario la condesa subvierta, consciente o inconscientemente, lo que el sistema hegemónico patriarcal consideraba posible que las mujeres hicieran. Frente a la idea de que la mujer debía ser sumisa y sólo servir y entretener modestamente, Merlin encuentra un espacio de enunciación en el que no es necesario esconderse tras fachadas de docilidad. Ella tiene la experiencia, tiene el poder de la autoría gracias a que decide utilizar como plataforma, para presentarse como tal, el relato de viaje y la carta.

Ahora bien, el vínculo con lo íntimo en la escritura de viajeras decimonónicas no radica únicamente en el tipo de género que utilizan. Como señala Pratt al hablar de Flora Tristán y de Maria Graham, en los textos de ambas hay una gran presencia de espacios interiores y domésticos pero ella señala que esto va más allá de simplemente que las mujeres estuvieran relegadas al ámbito de lo privado.

Es una cuestión no sólo de esferas diferenciadas de intereses y conocimientos, sino de modos de constituir el conocimiento y la subjetividad. Si el trabajo de los hombres era reunir y poseer todo lo demás, estas mujeres viajeras buscan antes que nada reunirse y poseerse a sí mismas.

[Is a matter not just of differing spheres of interest or expertise, then, but of modes of constituting knowledge and subjectivity. If the men's job was to collect and possess everything else, these women travelers sought first and foremost to collect and possess themselves.] (159, 160)

Esto interesa en el marco del estudio del *Viaje* por varias razones. Primero que nada, es cierto que lo que busca la autora es poseerse a sí misma en el discurso, de manera que pueda presentarse ante el mundo como aquello que desea ser. Por otro lado, a diferencia de estas mujeres que buscan en los espacios privados la manera de aprehender el mundo, la condesa, en aras de encontrar su yo autorial, relega este tipo de espacios a lo largo de su obra, asumiéndose más que como mujer, madre, sobrina, como autora, enviada colonial que debe de dar cuenta de aquello que pasa en La Isla.

Este desdoblamiento entre su yo privado y su yo público se hace aún más evidente al momento de revisar la historia editorial de su obra. Mientras que en la edición española se atiene a presentar cuadros de costumbres en los que sí hay una presencia significativa de espacios interiores, ocurre todo lo contrario en su edición francesa; ella decide que su lado femenino es aquel que se escribe en español.

La condesa clasifica su propia obra entre las cartas “severas” de contenido político, supuestamente asociadas con la parte “fuerte” o “masculina” (incluidas todas en *La Havane*) y las cartas “divertidas” que versan sobre cuadros de costumbres habaneras, las cuales componen el arquetípico retorno trazado en *Viaje a la Habana*. (Méndez Rodenas, *Viaje* 2008: XV)

Al hablar de su vínculo con otras mujeres viajeras se deja ver la enorme conciencia autorial con la que contaba la autora. Ella sabe qué cosas decir y ante qué público decirlas, del mismo modo que sabe el poder que recae en la figura autorial en un género como el relato de viaje.

Ahora bien, señala Nancy Armstrong que “las autoras, en contraste con sus contrapartidas masculinas, tuvieron que llevar a cabo la difícil tarea de subvertir y acomodarse simultáneamente

a los criterios patriarcales.” (20) Esto es pertinente en el contexto de este trabajo en la medida en que considero que el que las mujeres utilicen géneros no fictivos está ampliamente ligado con la búsqueda por subvertir aquello que, hasta ese momento, había funcionado al servicio de la hegemonía. Se trata así de textos que buscan al mismo tiempo decir y esconder.

La operación que se pretende llevar a cabo desde estas poéticas de la diferencia es la de mover a este sujeto [hombre masculino, blanco, occidental] de su centralidad y reivindicar un espacio de reconocimiento para los grupos marginales, para aquellos individuos —las mujeres entre ellos— quienes no han tenido acceso a la subjetividad. (Torras 25)

Si bien no es completamente certero denominar a Merlin como un ser marginal, sí es cierto que el tipo de texto en el que decide apoyarse para buscar su cualidad de autora es aquel que en su momento era menos sospechoso de ser usado por una mujer de letras: el relato de viaje en formato epistolar. Asimismo, el que de este texto la condesa dé el salto a escribir en géneros plenamente de ficción, como la novela, permite intuir la configuración autorial que se da a partir del género. Es aquí donde encuentra la manera de plasmar esa subjetividad que la atraviesa, y es a partir de utilizar el relato de viaje que logra, ya no únicamente subvertir el orden supuesto por la hegemonía, sino entrar, aunque no por mucho tiempo, en el mundo de los escritores, generalmente vetado a los sujetos pertenecientes al denominado “sexo débil”.

James Cambell Scott, en su libro *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, defiende que “a los grupos que carecen de poder les interesa, mientras no recurran a una verdadera rebelión, conspirar para reforzar las apariencias hegemónicas.” (21) Tomando en consideración esto, se puede decir que es precisamente porque los géneros vinculados con la literatura íntima son los espacios típicamente femeninos, totalmente configurados y comprensibles en el panorama de la hegemonía patriarcal, que es aquí donde las mujeres se desenvuelven más ampliamente como individuos, sujetos completamente dueños de su propia

narración. Se trata de espacios de subversión velada en los que se pueden decir cosas que en otros lugares no. Se trata así de lo que Scott denomina el discurso oculto a partir del cual estos individuos, en este caso la condesa, pueden hacer hablar a sus propias subjetividades sin romper con el orden establecido, es decir, sin tener que llegar a la rebelión.

Así, se trata de un espacio de subversión en la medida en que permite al sujeto de la enunciación apropiarse de su propia narración sin tener que enfrentarse directamente a lo que el estatus quo entendía como el orden “correcto” de las cosas. Es cierto que no es siempre conveniente llevar a cabo conjeturas, pero me atrevo a intuir que si la condesa hubiera entrado un día en las reuniones de la Academia Francesa, novela en mano, vociferando que ella era una autora digna de tener un sillón en la máxima institución relacionada con la lengua, es probable que no sólo la hubieran sacado a empujones, sino que la hubieran encerrado en alguna institución con contundentes y muy gruesos muros de piedra. En cambio, al refrenar sus impulsos y decidir utilizar el discurso a su favor, al tomar la decisión de constituirse como autora en un espacio permitido a la pluma femenina, y al decidir subvertirlo en el sentido en que resuelve presentarse como algo que no necesariamente era “bien visto” que fuera, consigue dos cosas: por un lado, ser una autora, aunque por el momento sea únicamente en el discurso y, por otro, no rebelarse frente a un sistema que, más allá de su condición femenina, la había beneficiado en múltiples ocasiones.

En el caso específico de la condesa es el hecho de que, debido a su condición socio-económica, no se trata tanto acerca de lo que pudo decir aquí, sino de quién logra ser en el discurso de su viaje. Como ya dije, narrar es existir, narrar es textualizar un cuerpo, y ella sabe que, como lo hiciera Humboldt con América, en el momento en que ella se construye discursivamente como autora a ojos de sus lectores puede entonces ser considerada y contemplada como tal. Lo que busca entonces en este espacio de subversión no es decir lo que

seguramente sí podía decir, sino construirse y presentarse como dueña de su propio hacer literario.

3. Una céntrica excéntrica: identidades en tensión

Not so much 'Where are you from?' as
'Where are you between?'
James Clifford, *Routes*.

La narración de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, condesa de Merlin, acerca de su viaje a La Habana representa antes que muchas cosas un postulado acerca de cómo desea esta escritora de principios del siglo XIX ser leída. Si bien es cierto que el relato gira en torno al reencuentro con sus orígenes insulares, hay que tener presente que se trata de un relato de viaje escrito con la intención de ser publicado. Esto permite sondear al interior del texto los mecanismos que utiliza la condesa, no para narrar, sino para narrar-se. Se trata así de una especie de manifiesto en el que tanto su lector implícito como su yo autorial están perfectamente trazados. Ahora bien, cabe preguntarse: si esta mujer exiliada tiene tan claro quién es su lector y considerando que lo que busca es configurarse como autora, ¿a qué canon desea adscribirse con ayuda de su relato? ¿qué sistema de legitimación busca que la reconozca?

El canon de la literatura latinoamericana durante el siglo XIX parecía estar configurado a partir de dos ejes principales: por un lado, Europa, con su centro cultural en París; por otro, el hombre, el varón como aquel que regía el orden y el modo de ver el mundo. Es en medio de estos dos frentes en donde la condesa de Merlin se coloca: siendo ella un Otro de lo masculino y siendo una céntrica excéntrica (francesa adoptiva, cubana nativa), el lugar a partir del cual se enuncia como sujeto es al mismo tiempo problemático y único, lo que ayuda a entender algunas de las razones por las cuales es difícil situarla dentro de un circuito literario concreto.

Méndez Rodenas señala que “*Viaje a la Habana* ha sido excluido de la historia de la literatura hispanoamericana debido a la inevitable sospecha que despierta una mujer autora. [*Viaje a la Habana* has been excluded from Spanish American literary history because of the suspicion inevitably raised by a woman author.]” (1990: 710) Y efectivamente podría ser esa la razón por la cual la obra literaria de la condesa de Merlin no se encuentra en ninguna de las grandes historias de la literatura latinoamericana, o la explicación de por qué su nombre no aparece cuando uno trata de hacer un sondeo acerca de las escritoras francesas del momento. Mercedes de Santa Cruz y Montalvo es una autora que fuera del ámbito cubano, ha sido poco considerada. No obstante, esta aseveración por parte de Méndez Rodenas resulta insuficiente al momento de analizar el panorama literario en América Latina a principios del siglo XIX, ya que hay una serie de contemporáneas de Merlin, como es el caso de Clorinda Matto de Turner, en Perú; Eduarda Mansilla en Argentina, o la misma Gertrudis Gómez de Avellaneda, compatriota de la condesa, entre muchas otras, que sí lograron entrar en el canon. Entonces cabe preguntarse, ¿por qué la condesa no logró insertarse? ¿es realmente debido a su condición de mujer? ¿o qué es lo que tiene su obra que ha posibilitado su “expulsión” del canon latinoamericano?

Merlin, desde el momento en que comienza a redactar *La Havane* sabe perfectamente que una de las cualidades que la hacen interesante frente al canon europeo es precisamente la ambigüedad identitaria que la constituye como sujeto; ella no es ni de aquí ni de allá. Y con esto decide jugar para poder establecerse como autora en un mundo en el que la falta de un sello propio fácilmente podía hacer que una mujer jamás lograra publicar sus obras con su nombre en la portada. De alguna forma, ella aprovecha esta vaguedad en su adscripción tanto a Europa como a América, y la usa en su beneficio como una estrategia de visibilización.

Al trabajar sobre la narración de Mercedes Merlin se advierte que el subtexto a su forma de plasmar la realidad habanera tiene que ver con la construcción de un discurso que busca homogeneizar lo visto en tierras americanas. Esto funciona en el relato ya que en la medida en que el ojo extranjero entienda a Cuba como una unidad, de la cuál la autora claramente se diferencia y distancia, ella puede enaltecerse a nivel discursivo de forma que alcance la cualidad de autoridad en lo concerniente a La Isla. Esto porque, mientras más plano y uniforme sea el fondo, más reluce aquello que se encuentra en primer plano, en este caso, Merlin. Si consideramos que, como señala Cornejo Polar: “bajo todo discurso hay un deseo”(81), esa homogeneización es producto del anhelo de la condesa por ser reconocida como autora ya que el nombre de autor indica que “se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y *que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.*” (Foucault 1998: 43. Cursivas, mías)

Lo que yace por debajo de la obra literaria de esta mujer es algo que parece ser un elemento común a la literatura escrita por sujetos pertenecientes al denominado sexo débil; como señalan Gilbert y Gubar, “el argumento que parece estar oculto en la mayoría de la literatura escrita por las mujeres del siglo XIX (...) es en cierto sentido un relato de la búsqueda de la escritura de su propio relato; es el relato (...) de *la búsqueda por parte de la mujer de su definición propia.*” (90. Cursivas, mías). Es precisamente ésta la clave bajo la cual hay que leer el *Viaje*: se trata, por encima de cualquier otra cosa, de una búsqueda de su yo autora, de su yo literario; todo lo demás queda supeditado a este fin. Por esto decide explotar su propia cubanidad de forma que pueda hacerse atractiva a ojos europeos. En este sentido se adscribe al amplio grupo de autores latinoamericanos que llevaban a cabo lo que Mary Louise Pratt denominó expresiones autoetnográficas, esto es “casos en los que los sujetos colonizados comienzan a representarse en

formas que incorporan términos del propio colonizador.”¹²(7) Merlin busca la manera de generar un texto que a ojos de los europeos sea interesante, por lo que incorpora lo que considera que puede llamar la atención de sus lectores, esto es, lo exótico de las tierras americanas. De este modo, su obra puede entenderse como autoetnográfica ya que se trata de un texto que “los otros [la condesa] construyen en respuesta a o en diálogo con las representaciones metropolitanas”⁽⁷⁾¹³ que existen de ellos mismos.

Ahora bien, lo problemático en el caso específico de esta autora es que, a pesar de ser de nacimiento cubana, su identidad está anclada a dos espacios simultáneamente: Europa y América. No se trata netamente de una latinoamericana que busque de alguna forma la aprobación o el visto bueno de la metrópolis, sino que es ella una metropolitana por vía adoptiva. Éste es uno de los primeros rasgos que la hacen una autora difícil de adscribir a cualquiera de los dos ámbitos literarios a los que sería lógico insertarla ya que desde un primer momento planea su texto a partir de una relación ambivalente con ambos cánones. La particularidad en la creación de este texto bipolar radica en que la identidad misma de la viajera intensifica la ambivalencia en torno a su relato; no era una escritora latinoamericana cualquiera, sino que era conocida en los ambientes culturales parisienses. Así, no busca únicamente, como en el caso de otros autores, apelar a un público considerado hegemónico, sino que desea postularse frente a su lector como parte de esa comunidad a la que busca interpelar.

La condesa no sólo tiene la mirada puesta, igual que el resto del mundo cubano, en Francia, sino que también *conoce* al público francés por el cual desea ser reconocida. Así,

¹² Menciona que se trata de “casos en que los sujetos colonizados se comprometen a representarse a sí mismos en formas que se acoplan con los términos propios del colonizador. [instances in which colonized subjects undertake to represent themselves in ways that engage with the colonizer's own terms.]”

¹³ La definición que ella da es: “Los textos autoetnográficos son aquellos que los otros construyen en respuesta o en el diálogo con las representaciones metropolitanas. [Autoethnographic texts are those the others construct in response to or in dialogue with those metropolitan representations.]”

mientras que los intelectuales cubanos de los cuarentas eran excelentes *lectores* de todo aquello que provenía de Europa, ella era una *interlocutora* europea con características exóticas. No se trataba entonces de que fuera marginal con relación al centro, sino que era céntrica, formaba parte del mundo metropolitano, pero era excéntrica en la medida en que tenía ciertos rasgos que la diferenciaban de los demás; el hecho de ser cubana funcionaba como tener un vestido hecho de telas que nadie más tenía, porque eran americanas: se trata de una manera de presentarse ante su público, es un disfraz que explota hasta las últimas consecuencias.

Los padres metropolitanos ya conocían a esta hija adoptiva, habían convivido con ella durante cuarenta años, y estaban dispuestos a leerla. A sabiendas de esto, la condesa, como autora consciente de la labor que implica generar un texto atractivo para el público deseado, sabe que debe de encontrar algo más que añadir a la mezcla, aparte de sus raíces habaneras. Y lo encuentra en sus compatriotas cubanos. Éstos tenían los ojos colocados en Europa en busca de formas tanto de escribir como de construir una vida cultural, en muchos casos, nacional. No obstante, se trataba siempre de modelos que tenían que encontrar la manera de nombrar aquello que en la tierra de Don Quijote y D'Artagnan no existía. Invariablemente lo que se producía en los márgenes tenía características que lo hacían único y diferente de lo que se producía en la metrópoli.

La maestría de la condesa consiste así, no en copiar las fórmulas europeas, sino en darse cuenta de que en la literatura de rasgos costumbristas, románticos, realistas, que se producía en La Isla había cualidades que la literatura europea del momento no tenía y que no eran familiares a ojos de sus lectores europeos.

El gesto imitativo de Merlin invierte el movimiento fundacional de la literatura hispanoamericana hacia Europa y de regreso, ya que ella no imitaba ni a los

románticos ni a los primeros realistas franceses, sino a autores cubanos que estaban, por su parte, asimilando las tendencias novelísticas europeas.

[Merlin's imitative gesture reverses the founding movement of Spanish American Literature towards Europe and back, because she imitated neither the romantics nor the early French realists but Cuban author's who were, in turn, assimilating European novelistic trends.] (Méndez 1990: 726)

De alguna forma, logra invertir el que hasta ese momento había sido el orden “común” de apropiación. Si bien puede ser que a ojos de algunos teóricos, como es el caso de la merlinista Méndez Rodenas, esto implique una voluntad nacionalista por parte de la autora, de devolver a Cuba lo que es de Cuba a partir de nombrarlo desde Europa, resulta más factible pensarlo como parte de un movimiento mucho más malicioso por parte de la condesa que busca en el exotismo que le provee el guajiro, el esclavo, la criolla, la forma de hacerse diferente en el campo literario, ya no de América, sino de Occidente. Se trata, pues, de insertarse en lo que ella consideraba el Olimpo de los escritores¹⁴.

Encuentra en lo propio de estas tierras su boleto de entrada al Partenón de escritores del cual quiere formar parte. Pero lo interesante es que no se concentra únicamente en retratar los elementos inevitablemente exóticos de la flora y fauna, del sistema social, político y económico de las colonias, sino que se apropia de lo exótico de la literatura insular. Esta inversión es uno de los rasgos maestros que permiten que Santa Cruz emerja frente a los padres metropolitanos como una autora a la que está bien leer más allá de que sea mujer y escriba en un género considerado menos intrincado.

¹⁴ La condesa hace lo que el mismo José Martí defendería a finales de siglo: “Éramos una máscara, con los calzones de Inglaterra, el chaleco Parisiense, el chaquetón de Norteamérica y la montera de España... *Entiendan que se imita demasiado y la salvación está en crear.*” (citado por Rojas Mix en *Historia de la literatura Hispanoamericana*, 56. *Cursivas, mías*)

La condesa sabe perfectamente ser excéntrica la hace exótica y atractiva a los ojos de los lectores europeos. Al ser ella el sujeto de la experiencia del viaje tiene la capacidad de hablar de Cuba desde Cuba, lo que potencializa, por un lado, el factor exótico de su viaje y, por otro, su grado de autoridad con respecto al tema, en comparación con otros escritos parecidos. También sabe que la fuerza de su relato no sería la misma si, más allá de hablar desde su yo cubano, no hubiera sido ella quien realizara el viaje.

A diferencia de los viajeros en Italia, para quienes el país de origen sirve de punto de referencia para medir el grado de intensidad del nuevo paisaje, en el *Viaje* el punto de comparación —la belleza de Cuba— es el mismo que motiva la sensación de lo sublime y es también el objeto de la mirada. (Estudio introductorio, *Viaje*, 2008: xvii, xviii)

Hace uso de lo netamente cubano para exotizar aún más el entorno que está re-conociendo en el relato que presenta. Es por esto mismo que Cuba sólo puede medirse en comparación con ella misma, ya que la intención de presentarla en forma de texto es (casi) ofender al canon un producto nunca antes visto. En alguna medida, a la condesa le ocurre en su construcción como autora algo parecido a lo que señala Cornejo Polar en relación con el Inca Garcilaso: para obtener credibilidad como escritora fidedigna “le preocupa elaborar con precisión un punto de enunciación capaz de dar autoridad a un discurso en buena medida disidente con respecto a otros que habían manejado iguales o similares referentes.” (2003: 83) La condesa en su búsqueda por presentar un texto llamativo para el mundo europeo construye su lugar de enunciación de forma que su discurso le permita “empoderarse”¹⁵ frente a su lector. Esto porque su relato, a fin de cuentas, responde al deseo de lograr “la forja de un sujeto que tuviera razones para escribir lo que quería escribir.” (83) Se puede entonces trazar un paralelismo que no resulta del todo

¹⁵ El empoderamiento lo estoy entendiendo como una elevación en el discurso que le permite presentar al personaje, o sea ella, como un ser que, no importa lo que hagan los demás personajes en la narración, sale airoso de cualquier situación. Ella se presenta en el *Viaje* como una observadora con más autoridad que el que tienen sus compatriotas.

descabellado considerando que los dos autores, tanto el Inca como la condesa son sujetos que de alguna forma se encuentran situados a mitad de camino entre el Viejo y el Nuevo Mundo, no tanto por los datos biográficos de cada uno, sino por la voluntad, presente en la obra, de ambos por construir una identidad discursiva homogénea, que les permita proyectarse en y frente al mundo como autores dignos de serlo.

Esto resulta importante para entender el lugar desde donde parte Mercedes Merlin para comenzar a escribir; hay que tomar en cuenta que, cuando la viajera está llevando a cabo su travesía, Humboldt acaba de regresar de su viaje por América y está presentando su propia visión acerca de lo que son estas tierras marginales en su *Ensayo político sobre la isla de Cuba*. Es con este tipo de textos que *La Havane* y *Viaje a la Habana* se van a enfrentar, y ella lo sabe, por lo que en su relato, tanto en francés como en español, busca que el lector la identifique como parte de las tierras americanas, ya que el hecho de ser americana al hablar de América hace que su narración tenga un añadido de verosimilitud y legitimidad con el que no cuentan los otros viajeros europeos. La condesa encuentra en su identificación con el entorno americano la forma de escribir un relato diferente acerca, tanto de lo que es La Habana, como de lo que es ella como autora. Su presentación discursiva como cubana que de pronto resulta ambigua –a veces francesa, a veces española, a veces habanera—permite al lector reconocer que tiene entre las manos algo nuevo, diferente a todo lo que ha leído y pueda resultar parecido, se trata de “un discurso distinto, un discurso otro.” (Cornejo Polar 2003: 85). Así, se puede intuir la gran conciencia autorial con la que Merlin construye su discurso y se construye en el discurso: como si se tratara de una campaña de creación de imagen, la condesa busca aquello que le permita atraer, en última instancia, lectores de su texto y entrar con ellos en el circuito de la comunicación y del mercado literario.

De este modo, al invertir el movimiento que solían llevar a cabo las literaturas americanas con respecto a Europa, en relación a los usos y costumbres literarios, la autora logra apropiarse de un discurso, el del relato del Nuevo Mundo, para configurarse como creadora. A diferencia de lo que ocurría en otros relatos de viaje, en donde “la presencia femenina (...) –que se presta para la objetivación sexual/sensual de lo exótico en muchos casos—aparece a guisa de adorno a un gesto pos-caballeresco de conquista.” (Mansilla, “Introducción” 1882: X), en el relato de la condesa es ella, como personaje/narradora/autora con su propia presencia femenina la que lleva a cabo la conquista. Ya no se trata, pues, de que la mujer se presente en el relato como un adorno más que agrega un toque exótico al texto sino que es ella la que toma el lugar central de la narración, cuestión que se posibilita y promueve debido a que es ella la dueña de su propia experiencia, experiencia que atraviesa la narración y la integra en el panorama literario.

Ahora bien, con respecto a las estrategias que lleva a cabo la condesa para generar verosimilitud en el relato, existe una que ha sido particularmente llamativa para la crítica: el uso que hizo de fragmentos de otras obras de autores cubanos contemporáneos a su *Viaje*. Señala Méndez Rodenas que:

Sus préstamos de los bocetos costumbristas de Betancourt y Villaverde eran esfuerzos conscientes por describir el carácter criollo (...). Por lo tanto estos gestos prueban el deseo de Merlin de participar en los círculos literarios cubanos no como una observadora europea distanciada sino como una hija pródiga que regresa a casa.

[Her borrowings from the costumbrista sketches of Betancourt and Villaverde were conscious efforts at describing the criollo character (...). Hence this gestures proves Merlin’s desire to participate in Cuban literary circles not as a distanced European observer but rather as a “prodigal daughter” who returns home.] (1990: 713)

Esta afirmación resulta correcta en el hecho de que a nivel discursivo, es decir, al interior del relato, la condesa desea firmemente que su lector implícito la reconozca e inserte en el panorama intelectual cubano. También es cierto que la copia que lleva a cabo de los textos escritos

previamente por otros literatos cubanos es una forma de hacer suya esa realidad: a pesar de que ella es la viajera a partir de la cual se configura la narración, no resulta verosímil que en un periodo tan corto de viaje conozca absolutamente todas las aristas de la vida en La Habana.

No obstante, es al final de la cita en donde Méndez Rodenas parece buscar que la autora y su texto digan cosas que no están en la obra. Si bien es cierto que se podría creer que la exaltación de Cuba podría estar al servicio de un deseo identitario de ser reconocida por el canon cubano, en la misma historia de las diferentes ediciones que existen de su obra, deja huellas acerca de que lo que en el fondo le interesaba no era eso, sino configurarse y presentarse como autora. Así, el uso de estos fragmentos responde a dos cosas que quiere provocar en su lector: primero, la asociación con Cuba, la exótica, la transatlántica, la colonizada; segundo, que le crean que lo que narra es verdad porque ella o lo vio con sus propios ojos o lo escuchó de alguien que lo vio con sus propios ojos. Entonces el uso de estos fragmentos no responde, como se ha señalado, a una búsqueda de reconocimiento por parte de los cubanos, sino a una búsqueda de veracidad al interior del texto.

Un ejemplo claro de este recurso para generar verosimilitud se encuentra en el hecho de que cada vez que inserta un texto de otro autor cubano, lo hace señalando textualmente que se trata de algo que alguien más dice, de modo que el lector pueda creer que la información que plasma en el relato, a pesar de que no la conozca ella de primera mano, sí resulte confiable. Así, en la carta VIII, después de haber narrado las costumbres funerarias de La Habana en la carta anterior, menciona que un pariente suyo, “hombre de edad avanzada” (55)¹⁶ entró en su cuarto y

¹⁶ Todas las citas al texto de la condesa se obtuvieron de la edición de Mendez Rodenas, Stockero: 2008. En todas se utiliza la ortografía original.

después de felicitarla por la certeza con que había plasmado el modo en que los habaneros hacían frente a la muerte, le dice:

Sois mujer, y mujer de mundo; vuestros hábitos y vuestras ideas no os han permitido descender a ocuparos de las observaciones populares ó íntimas que bastan para caracterizar á una raza... y sino, decidme, ¿sabeis lo que es un *velorio*? La velada de los muertos en la Habana? (sic.)” (56)

Esto es lo único que necesita la condesa para introducir el texto combinado de dos cuadros costumbristas atribuidos a José Victoriano Betancourt: “El velorio” y “Velar un mondongo”¹⁷, y no hace ninguna aclaración acerca de la autoría original de dichos fragmentos. Lo que interesa para los fines de Merlin es poder presentar una parte de las costumbres y vida cubanas que ella no podría conocer de primera mano. Si bien es cierto que un lector europeo podría no saber que no es de señoritas aristócratas el mezclarse con la gente del campo que es la que lleva a cabo la vela del mondongo, la condesa no desea dejar ningún elemento suelto que levante la sospecha en sus lectores.

Cuba le sirve a la condesa y los cubanos son para ella los sujetos de estudio. Como bien señala María Caballero Wangüemert en el estudio introductorio que hace a su edición de *Viaje a la Habana*, ella desea hacer la relación y la crítica de una de las últimas colonias españolas que quedaban en América. Es en este sentido que observa a La Isla, lo que se refleja claramente en el modo en que inicia la edición en francés de su obra: “Hija de la Habana, estoy feliz de revelar a España las necesidades y los recursos de *su colonia*. [Fille de la Havane, je suis heureuse de

¹⁷ Ambos fueron publicados en *La cartera cubana* entre diciembre de 1838 y enero de 1839.

dévoiler à l'Espagne les besoins et les ressources de sa colonie.]”¹⁸ Se presenta como una observadora, sí con raíces cubanas, pero con ojos extranjeros y objetivos, ya que en la medida en que así sea es capaz de mostrar en su totalidad, tanto las necesidades como los recursos y bellezas que representa la isla para su Madre Patria, España. La posición que asume la condesa en el discurso es la del relator ajeno a los hechos que se encuentra en una posición de poder ya que, al mismo tiempo es hija de Cuba, ha estado en Cuba, pero se pronuncia, y se presenta, en francés, por lo que se entiende en ese sentido como imparcial. Cabe recalcar que tanto en la edición en francés como en la edición en español, la condesa se refiere a La Isla como la colonia de España, lo que deja ver el modo en que ella misma está entendiendo a la tierra que la vio nacer: a pesar de que toda su narración busca dar a la Habana características propias, y a pesar de que en su propia dedicatoria se refiere a Cuba como una nación,¹⁹ es en este tipo de detalles en donde se potencializa la ambivalencia con la que la condesa observa las tierras americanas.

A lo largo del texto estas tensiones entre su adscripción al mundo europeo y su relación con el mundo americano se dan a partir de diferentes elementos, uno de los cuales es la presencia o ausencia de cercanía que establece la autora con la realidad cubana. Esto puede observarse al momento de leerla y analizarla en el hecho de que su obra se configura a partir, sí de un continuo vaivén, pero también de un ascenso y descenso; conforme avanza la narración, la exaltación con la que la condesa hace referencia a La Habana decrece, mientras que aumentan los elementos negativos que ella encuentra en relación con los cubanos y su isla. Este alejamiento o acercamiento con respecto a Cuba oscila a lo largo del texto, dependiendo de lo que la condesa desea provocar en su lector.

¹⁸ Citado en <http://www.escriitorasyescrituras.com/revista.php/5/50> (19/01/13).

¹⁹ “Francia, mi madre adoptiva, no ha cambiado nada, en nada ha disminuido mi ardiente afición por mi país (...).” (*Viaje*, 2006 57)

Así, por ejemplo, el modo en que comienza su relato presenta un entusiasmo desbordante al hablar de las bellezas que se pueden observar al momento en que el barco comienza a aproximarse a territorios insulares. El entorno que la rodea es descrito en toda su grandeza: “el aire tibio y amoroso de los Trópicos, este aire de vida y de entusiasmo, lleno de inexplicables deleites! El sol, las estrellas, la bóveda etérea, todo me parece más grande, más diáfano, más esplendido!” (1) La armonía descrita por la condesa está presente en todos los elementos de la naturaleza que la rodea, encuentra incluso “cien grupos de delfines de mil colores (...)” (1) y dice que todo lo que sus ojos alcanzan a ver parece estar festejando su venida a Cuba.

Este recibimiento e inicio del relato está escrito con un tono alegre, que permite intuir el deseo de plasmar el *locus amoenus* que representan estas tierras americanas, desconocidas para sus lectores europeos, y conocidas y amadas por sus lectores cubanos. La manera en que habla de la naturaleza cubana delata y hace visibles los dos públicos a los que apela la autora: desea impresionar a los europeos con las maravillas del Nuevo Mundo al mismo tiempo que busca hacer empáticos a sus lectores habaneros que conocen lo que el texto describe.

Llamativamente, a lo largo de este primer capítulo, la relación entre la belleza de la realidad americana y la autora se da a partir de la relación filial que la condesa tiene con Cuba. Así, al narrar la “vista de Cuba”, la condesa no puede evitar escribir el tipo de relación que despierta en ella su isla:

Salud, hermosa patria mía! En los latidos de mi corazón, en el temblor de mis entrañas, conozco que ni la distancia, ni los años han podido entibiar mi primer amor. Te amo, y no podría decirte por qué; te amo sin preguntar la causa, *como la madre ama a su hijo, y el hijo ama a su madre*; te amo sin darme, y sin querer darme cuenta de ello, por el temor de disminuir mi dicha. Cuando respiro este soplo perfumado que tú envías, y lo siento resbalar dulcemente por mi cabeza, me estremezco hasta la médula de los huesos, y creo sentir *la tierna impresión del beso maternal*. (2. Cursivas, mías.)

No sólo puede observarse aquí la exaltación, sino que la prosopopeya con la que la autora decide atribuir a la isla está en función de que ella sea vista y reconocida por sus lectores como un sujeto que es recibido con amor por parte de esta naturaleza americana. Es aquí donde la malicia de la autora comienza a dejarse ver: a sabiendas de que, como ya mencioné anteriormente, su relación personal con Cuba es lo que la diferencia en el campo de los relatos de viaje que hablan acerca de estas tierras, decide hacer esta relación evidente e inapelable al recurrir a su vínculo materno-filial con la misma. Esta relación amorosa tan enfáticamente plasmada al inicio de su relato la relaciona con La Isla y, más importante aún, le otorga la autoridad a partir tanto de la experiencia —el estar ahí y verlo con sus propios ojos—, como del vínculo que tiene con esta realidad, que la ama de regreso.

Este vínculo de hija con La Isla se ve también potencializado por el hecho de que esta primera carta está dedicada a la hija de la condesa, Madame Gentien de Dissay. Aún cuando la dedicatoria explícita se encuentra únicamente en la edición en francés, en el cuerpo del texto hay varios momentos en los que la autora apela a su hija, como es el caso del final de esta primera carta, en donde después de narrar la panorámica que el barco le ofrece de la isla le dice “Ya volveremos (sic.) a tratar de todo esto, *querida hija mía*. Estoy ya enfrente del puerto, y mi emoción es tan grande que apenas puedo contenerla.” (6. Cursivas, mías.) De este modo, al establecer una relación de abuela-hija-nieta con Cuba, el lector que se enfrenta a estas primeras páginas se ve obligado a asumir que lo que esta escritora tiene con la realidad que está describiendo es completamente diferente a todo lo que ha leído: más allá de Humbolt, parece decir la Merlin, ella es hija de estas tierras y eso permite que el lector no pueda refutar el texto, ya que lo presenta gracias a todo el amor que existe entre La Habana y ella.

En la segunda carta del relato, en donde la condesa narra su arribo al puerto, la condesa sigue haciendo evidente su cualidad de hija que regresa a casa. Si bien las exaltaciones pasionales con las que se refiere a Cuba siguen presentes, el modo en que habla de todo aquello que ve se construye ahora a partir del re-conocimiento. Así, cuando describe el castillo del Morro deja ver que nada tiene que ver con lo que ella recordaba: “Pero qué ha sido de esa enorme masa que parecía amenazar al cielo? De esa roca colosal que me figuraba en mi imaginación tan alta como el Atlas? Ah! me había engañado, no tiene las mismas proporciones (...). Todos los sentimientos del hombre se modifican con el tiempo.” (7)

Al hacer evidente el cambio que a sus ojos ha sufrido la realidad habanera lo que en el trasfondo se puede leer es el hecho de que ella no sólo está ahí al momento de escribir, sino que ha estado ahí antes, siendo una niña. De este modo, el grado de autoridad que tiene en relación con lo que se dice acerca de Cuba es mucho mayor ya que no sólo conoce la isla en su condición actual —en el momento de la escritura del relato— sino que la conoce a través del tiempo, sabe cómo es su presente, pero también conoce su pasado, algo que la distingue de todos aquellos europeos que han escrito acerca de estas tierras. Asimismo, refuerza la idea de que la une un lazo más íntimo con Cuba, un lazo filial que le confiere también la autoridad sentimental con respecto a estas tierras. Puede observarse entonces que en estos dos primeros capítulos la condesa está colocando las piezas necesarias para que su relato sea leído como un objeto único y distinguible de todos aquéllos que se puedan encontrar en el mercado.

La adscripción del personaje/narrador/autor de la condesa a la realidad cubana se da también a partir de la búsqueda discursiva que parece hacer la autora por generar empatía con los lectores cubanos; esto se puede observar en el hecho de que hace evidente que todas las bondades

de su alma provienen indudablemente del hecho de que ella fue criada en La Habana, en casa de su bisabuela, mamita:

Aquí fue donde, siempre rodeada de ejemplos de bondad y de sabiduría, aprendí a conocer y a amar el bien; aquí donde la virtud me pareció inseparable de *nuestra propia naturaleza, tan natural*, y tan simpáticamente veía yo aplicados sus divinos preceptos a las acciones más simples de la vida... (9. *Cursivas, mías.*)

En este ejemplo hay varios elementos que dicen mucho acerca del lugar desde el cual se enuncia la viajera; por un lado, para hacer evidente su relación con La Habana y, por tanto, para apelar a sus lectores habaneros, busca dejar claro que todo lo bueno que ella tiene es gracias a que fue educada allí; por otro, para hacer evidente su exotismo y, por tanto, su unicidad frente al mundo europeo, plasma la relación con una naturaleza tan natural que es sinónimo de bondad, lo que inevitablemente remite a la idea que existía en torno a los americanos y su relación con el buen salvaje. Así, explota el formato de relato íntimo ya que también ayuda a diferenciar su texto del de aquéllos que antes de ella habían descrito a América, pero con un discurso científico, casi deshumanizado, repleto de terminologías y vaciado de emoción. Resulta interesante que la condesa, aún cuando en esta segunda carta sigue mostrándose ampliamente relacionada con la realidad cubana, también comienza a presentar elementos que hablan del modo en que, con su lente de extranjera, observa esta realidad Otra.

Esta relación ambivalente entre los dos mundos que configuran al personaje que la condesa desea representar comienza a dejar ver sus tensiones de manera más clara a partir de la tercera carta. Si en las dos primeras predomina la exaltación por la tierra que recién se vislumbra y el deseo por identificarse con la isla de su infancia, en la tercera comienza a hacerse evidente el hecho de que, una vez en tierra, ya instalada en la casa familiar que la recibe con alegría, no termina de empatar los recuerdos de su infancia con esa realidad nueva a la que se enfrenta

cuarenta años después. Como ella misma señala: “me sucede que confundo a todos los unos con los otros, tomando al hijo por el padre, al sobrino por el tío, y cometo otra porción de torpezas que excitan una risa general.” (13) No es capaz siquiera de diferenciar y reconocer a la gente de su propia familia, lo que genera la sensación de que está perdida en el caos y el revuelo que es La Habana, pero que es también producto de su llegada. Ahora bien, de la mano de estos momentos en los que acentúa su excentricidad dentro del mundo de su infancia, la condesa no deja de poner el dedo sobre el renglón en que, a pesar de esta alienación que siente con respecto a esta nueva Habana su relación con el mundo que plasma no es del todo extranjera. Así, con ayuda del personaje de mamá Águeda, la que fuera nodriza de su madre, la autora sigue mostrando que la narradora de este viaje tiene sus raíces ancladas en La Isla.

El momento en el que aparece este personaje es interesante debido a que es la manera en la que Merlin plantea en el discurso de su tercera carta la relación que sigue manteniendo con estas tierras, aunque no reconozca muchas de sus características. Mamá Águeda es una personificación y un símbolo del amor que La Isla le profesa. Así, menciona que esta negra “vive aún [y] ha andado dos leguas, a pesar de sus muchos años, para venir a besarme la mano, y llamarme su hija...” (13). Su relación filial ya no es únicamente debido al hecho de que un sector de la población cubana, la aristócrata, la reconoce como hija, sino que incluso los esclavos, el sector más marginal de la sociedad, la consideran una de las suyas.

La autora plasma también en este capítulo el modo en que La Habana la recibe, con regalos y fiestas para festejar su llegada. Esto es, sin duda, un recurso más de la autora por mostrar discursivamente el modo en que se inscribe en este mundo: ya no sólo se trata de una hija amada por todos, sino que presenta, por primera vez en el relato, la fascinación que según su narración, ella como sujeto europeo despierta en el mundo antillano. “No podré decirte los

cuidados y las finezas de que soy objeto. Todos me vienen a ver, y todos me hacen regalos. Las frutas y las flores llueven sobre mí; me dan hasta oro (...). Los regalos se hacen siempre llenos de dijes, de flores y de dulces (...)" (16). Esta profusión de regalos no deja de llamar la atención por el modo en que esto la ensalza discursivamente. Asimismo, los objetos que decide presentar al lector dejan ver que el lente a través del cual está hablando aquel que entiende a América como el cuerno de la abundancia —elemento por demás común en la literatura de viaje escrita por europeos en relación con el Nuevo Mundo—, por un lado, porque este tópico se inscribe en la tradición de los relatos de viaje sobre esta porción del mundo, y, por otro, porque este exotismo permite llamar la atención de los lectores europeos que, gracias a diversas narraciones del estilo, tienen la idea preconcebida de que este mundo exótico se diferencia del suyo en el hecho de que aquí predomina la fertilidad en todos los sentidos.

Junto a estos primeros rasgos que permiten vislumbrar la mirada extranjerizante a partir de la cual la condesa va a narrar Cuba, se encuentran en esta tercera carta las primeras equiparaciones entre las altas élites criollas y los tópicos del buen salvaje y del pueblo joven. Esto se puede ver en la forma en que habla de las criollas:

El carácter sencillo de las criollas presta a su trato un atractivo indecible; *todo es natural en ellas*, y se las vé envejecer sin apercibirse de ello, y sin que la pérdida de sus encantos afecte vuestro cariño. (...). Esta pureza de alma, esta abnegación voluntaria no solo las hace más amables, sino que *prolonga su juventud*, y *las hace amar a pesar de los años*. (16. Cursivas, mías.)

Hay tres elementos que llaman la atención en este pasaje: primero, el hecho de que, como ya había mencionado, la autora relaciona a todos los seres oriundos de esta parte del mundo con una idea de bondad salvaje, vinculada con la madre naturaleza y con el carácter casi edénico de ésta. Las criollas son naturales en todos los aspectos y esto es lo primero que las identifica a ojos de la

condesa. Segundo, la de nunca perder la juventud, debido a que las criollas pertenecen a un pueblo inocente que apenas comienza a madurar y que, por supuesto, necesita la ayuda de la Madre Patria para crecer. Pero el más interesante de los tres es el hecho de que Merlin relaciona estas dos características con su capacidad para amar aunque pasen los años por ellas²⁰.

Ahora bien, este pasaje resulta importante no sólo porque muestra la mirada extranjera de la condesa sino porque deja ver que ella no se entiende a sí misma como parte de esas criollas tan naturales. Si hasta este momento la autora busca relacionarse con el entorno que está describiendo como una estrategia para apelar a sus lectores, también cierto es que conforme avanza la narración, la adscripción que decide hacer la condesa a la cultura y realidad cubanas va en descenso, siendo su elección cada vez más selectiva en cuanto a los momentos en los que va a desear ser reconocida como parte de La Habana.

Este primer momento de disociación de lo cubano del personaje se potencia con la aparición de uno de los pasajes más discutidos del *Viaje a la Habana*: el que habla sobre los mosquitos. Éste resulta sumamente simbólico en el contexto del relato en que se encuentra ya que por primera vez desde su arribo a las zonas tropicales, la viajera permite ver el modo en que esta naturaleza le es hostil; si en un principio el aire la besaba como una madre amorosa y el mar estaba lleno de delfines de colores que le daban la bienvenida, ya en tierra la historia parece ser otra: junto a esa confusión que le produce el quiebre entre el recuerdo y la realidad, La Isla parece querer recordarle que ella ya no es de aquí: “los implacables mosquitos ponen a prueba mi

²⁰ Esto es un común denominador a lo largo de la obra como el vínculo que establece entre esta tierra salvaje, paradisíaca, y la exaltación de los amores y, por supuesto, las pasiones. Ella, incluso, en los momentos en los que habla de los recuerdos que se despiertan cuando recorre ciertos lugares, siempre empieza diciendo que le late el corazón más rápido, como se puede ver en el momento en que la autora describe su regreso a la casa de su bisabuela: “apenas entré en el zaguán, el corazón me empezó a latir; me pareció reconocer aquella casa, y en efecto no me quedó la menor duda.” (23)

paciencia. Mis brazos y mis manos están en un estado deplorable (...)” (18), dice agobiada por estos bichos que la devoran mientras escribe.

Pero lo simbólico de los mosquitos no radica únicamente en esto, sino que la condesa misma los hace símbolos de la historia de América; narra entonces lo que ella denomina un relato muy instructiva que se cuenta en el país, en la que se dice que existían en la isla, a la llegada de los primeros europeos, unos mosquitos naturales que eran terribles con los recién llegados, frente a lo cual un sabio decide traer insectos chupa sangre de otros países –entiéndase por otros países los europeos– para que prueben fuerzas con los mosquitos indígenas, como ella misma los llama. Ante estos recién llegados, la población de mosquitos naturales decreció al punto de que estos desaparecieron por completo.

Pero en cambio los insectos naturalizados se hicieron más numerosos y temibles, y sus picaduras fueron tan punzantes, que desde entonces se está echando menos la antigua raza. La raza europea, esta raza ingrata de mosquitos, es la que ahora me está haciendo a mí víctima. Pero aunque expuesta a las mordeduras *de esta especie de compatriotas*, no me faltan las compensaciones. (22. *Cursivas, mías.*)

La condesa plasma aquí, además de su idea de lo que ocurrió en las tierras americanas a la llegada de los españoles, el lugar en donde ella se sitúa: sus paisanos no son los mosquitos naturales, sino aquellos llegados de Europa: éstos son sus compatriotas. Y si bien podría entenderse entonces que lo que yace en el subtexto es la configuración criolla de la autora, ésta nunca menciona que se trate de los mosquitos hijos de esos voraces extranjeros, multiplicados en La Isla, sino que decide incluirse en el grupo de los nacidos en el viejo continente. Se hace evidente entonces cuál es su posicionamiento discursivo en este momento del relato: ella no es como las criollas, pero sí es como estos extranjeros que a pesar de ser sus compatriotas, la hacen a ella víctima. ¿Podría leerse esta pequeña acotación con respecto a su cualidad de víctima como

una alusión al modo en que las elites criollas no terminan de considerarla una de los suyos debido a su condición de exiliada?

Aunque podría entenderse esta victimización, leyendo con un poco de malicia se puede decir que éste es otro más de los recursos de la autora para elevarse en el discurso: a pesar de que la tratan mal, se hace evidente que forma parte de ellos, tanto que se ven con el derecho de ningunearla. Así, la condesa deja ver a éstos como sus compatriotas, sino que eleva su propia cualidad de mujer bondadosa, funcionando incluso como una falsa modestia autorial en la que el personaje sale victorioso: la naturaleza y, por ende, la realidad cubana que la empieza a desconocer, no es un enemigo, a pesar de que la martirizan y la tratan como extranjera.

La cuarta y quinta cartas sirven para reafirmar esta condición de extranjera de la autora y funcionan como puentes en el relato en los que deja ver su condición de extranjera llamativa para el pueblo cubano. En ésta es de notar el hecho de que habla de cómo ella deleita a los habaneros con su canto. Lo que resulta interesante es que aquí su adscripción identitaria en relación a Cuba brilla por su ausencia. De hecho, es en este pasaje en donde por primera vez la condesa habla de los oriundos de la isla con un tono ya no elogioso sino un tanto condescendiente:

Por la noche, como ha sucedido siempre desde mi llegada, he cantado algunas piezas ante una gran sociedad; y en verdad que no deja de ser meritoria mi condescendencia; porque el calor me incomoda mucho desde hace algunos días; pero ¿cómo rehusar tan pequeño sacrificio, si a costa de él puedo causar a los demás un placer puro y verdadero? (25)

Es ella la que brinda a esta sociedad un placer verdaderamente digno de ser mencionado, que no se vincule con las pasiones y una condición salvaje, sino con el arte, muestra de la alta cultura. Asimismo, se muestra cómo la naturaleza no sólo es hostil, sino que le impide desarrollar aquellas acciones vinculadas con la grandeza de su espíritu de intelectual afrancesada. El calor es el gran impedimento para que ella pueda ejercer estas labores en todo su esplendor, lo que deja

ver que el entorno cubano parece continuar en su faena de hacerla sentir incómoda, a pesar de que la sociedad cubana la invita y elogia.

Este último rasgo es sumamente interesante en el contexto de la obra ya que, a pesar de que la naturaleza, de acuerdo con los tópicos de la época, era aquello rescatable y bello de las realidades americanas, es esta misma la que parece potenciar, cada vez más conforme avanza el relato, el deseo por parte del personaje de desligarse y alejarse de la tierra que la vio nacer. A pesar de que existen pasajes en los que la naturaleza se presenta en todo su esplendor, es ésta la primera que empieza a atacar a la protagonista, haciéndola ver evidentemente extranjera al interior del discurso.

El alejamiento identitario de la autora con respecto a lo cubano es diferente en la quinta carta ya que en ésta cambia por completo el tono con el que se dirige al lector. Si en el pasaje directamente anterior, se podía observar el trato hostil de la naturaleza habanera con la condesa, aquí se observa que, después de unos cuantos días de estancia, han salido a relucir las deficiencias y problemáticas de la comunidad habanera en relación con todo aquello que debe de tener una sociedad avanzada. Después de hacer una revisión de las características del comercio que se lleva a cabo en La Habana, la condesa afirma por primera vez la falta de civilidad de los cubanos. “El lujo, el desorden, y sobre todo el juego se tragan los patrimonios, y las eventualidades desgraciadas del comercio se agravan infinitamente con semejante imprudencia. Estas tristes verdades las conocen todos los hombres entendidos del país.” (32) Este es el carácter habanero que la condesa plasma, y acompaña a la pereza y la falta de organización, la relación que los isleños tienen con las pasiones, los dota así de “un alma ardiente y de un entendimiento vivo” (32) y menciona que el habitante promedio de La Isla vive “bajo la influencia magnética de los tiernos afectos que le rodean (...)” (32). Se pueden inferir dos cosas de esta forma de hablar

de los habaneros: por un lado, el hecho de que la condesa no considera que estos individuos sean capaces, debido a su condición de tropicales, de llevar a buen término sus negocios comerciales. Por otro, en este punto de la narración la autora ya no desea ser leída como parte de estos individuos. Es el primer pasaje en el que el alejamiento se hace evidente al no existir en ningún momento una señal que la relacione con estos individuos flojos y poco precavidos. Está hablando de ellos, los de La Isla, sin insertarse en estas malas prácticas que parecen ser inevitables para ellos.

Este puente en el que evidencia el modo en que desea ser leída y entendida como autora tiene su concreción en el pasaje de los guajiros, que constituye el tema central de la sexta carta. La condesa deja salir su tono de cronista y con ayuda del texto previo escrito por Cirilo Villaverde, *Excursión a vuelta abajo*, narra la realidad de los campesinos cubanos. Llama la atención de este episodio que sólo en un momento de toda la carta la condesa aparece como personaje y es este uno de los que más claramente demuestran la tensión identitaria que atraviesa el discurso de la autora:

*Nuestras campesinas son delicadas, y cuidan mucho de su adorno; están siempre vestidas de blanco, y llevan flores naturales en la cabeza; egercen una grande influencia sobre sus maridos, cuyas atenciones y buenas maneras podrían servir de modelo a *nuestros elegantes*, no siendo raro ver a estos hombres acompañar a sus mujeres a la iglesia, llevando el tapete que ponen en el suelo para arrodillarse. (36. Cursivas, mías.)*

Estos dos pronombres hacen visible las dos fuerzas identitarias que en tensión constituyen el eje a partir del cual el discurso parece configurarse; por un lado, se apropia de las campesinas, pero la manera en que habla de ellas es completamente diferente al modo en que hablaba, por ejemplo de mamá Águeda. A pesar de que utiliza el pronombre posesivo que las hace de alguna manera parte de ella, la descripción que a continuación plasma de las mismas deja ver un alejamiento casi

científico. El tono entonces cambia, describe las costumbres como si se tratara de un observador de animales que refiere los comportamientos de las especies que estudia, y ya no habla a partir de la relación íntima que la ata a La Isla, como lo hacía capítulos antes al hablar, por ejemplo, de mamá Águeda.

Del mismo modo, el posesivo que utiliza al referirse a “nuestros elegantes” deja ver la ambigüedad con que escribe: mientras que al principio el elemento del que se apropia son las cubanas, después decide adscribirse a los franceses²¹, haciéndolos suyos en el discurso pero también evidenciando la posibilidad que tiene ella de mostrarles formas nuevas, diferentes, exóticas de comportarse, que les pueden servir de ejemplo incluso a los europeos. Esa doble lectura le confiere la capacidad de hablar tanto de unos como de otros y no sólo eso, también le permite enseñarles cómo comportarse a partir de la experiencia y el conocimiento que plasma de estos individuos salvajes y campiranos.

En consecuencia, se pone de manifiesto que la condesa aquí ya no apela a su lector desde el punto de vista emocional que la relaciona a ella con su madre-isla, sino que simplemente busca que reconozcan su autoridad para hablar de estos temas habaneros. Su adscripción identitaria a lo cubano, por tanto, se hace presente únicamente en la medida en que ella considera que esto puede ayudar a que sus lectores la perciban como una figura de autoridad. Deja ver así que es consciente de que en un primer momento lo que la va a diferenciar con respecto a los otros autores europeos que han hablado de Cuba es su pertenencia a la misma, y en un segundo

²¹ Sería interesante indagar más en este tipo de relaciones de apropiación que lleva a cabo la autora, haciendo distinciones entre hombres y mujeres. Esta misma diferencia entre su yo cubana, femenina, y su yo francés masculino, está presente en la división que ella estableció entre sus cartas severas y sus epístolas más coloquiales, por poner un ejemplo.

momento, ya habiendo logrado el vínculo y exotismo que buscaba otorgar a su personaje, es una herramienta y un recurso más para generar verosimilitud y legitimidad en el contexto de su obra.

Esta conciencia autorial con respecto al modo en que puede utilizar su cubanidad en beneficio propio encuentra su punto más representativo en la carta VII. En ésta la condesa decide plasmar las costumbres mortuorias de los habaneros, pero lo que llama la atención de este pasaje es que después de haberse desligado discursivamente de su yo cubano en las cuatro cartas anteriores, aquí resurge Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, la habanera.

El pasaje comienza con la descripción que hace la autora de una joven criolla a la que describe con una tez pálida y transparente, propia de una mujer enfermiza. “Yo no sé qué atractivo me hacía ponerme detrás de mi persiana a la hora que aquella jóven se sentaba al balcón. La amaba yo porque era bonita; la amaba todavía mas porque padecía, y estaba siempre temiendo no volverla a encontrar allí al día siguiente.” (46) La forma en que habla de este personaje permite aventurar el deseo por crear un paralelismo entre esta joven y ella siendo una adolescente que tenía su nana negra, amorosa. Sin embargo, la adscripción no es gratuita como lo indica lo que posteriormente ocurre en el pasaje. Merlin describe que una noche desde el balcón se da cuenta de que la criollita ha muerto. Frente a este suceso, y debido al amor que le había despertado esta desconocida, decide acompañar a la familia al día siguiente en el camino al entierro.

No obstante, el renacido vínculo que establece la condesa con su condición cubana sirve únicamente para poder dejar morir su cubanidad por completo. El llamado de la sangre que plasma cumple la función de enterrar cualquier relación con el mundo cubano que en un primer momento se haya podido forjar. Así, al llegar al cementerio, escribe:

Apenas llegué, cuando turbada y con el corazón conmovido, me dirigí con un paso precipitado, a pesar del calor excesivo, al fondo del cementerio, volviendo sin cesar la cabeza a todos lados en la esperanza de encontrar un monumento, una inscripción, una palabra que me indicase la última morada de los míos. Pero nada, ni una señal (...); ningún símbolo ni recuerdo. Tampoco hallaba en ninguna parte el nombre de mi padre ni de mi mamita. (48)

No encuentra nada. La Habana ha eliminado todo rastro que la vincule con Cuba, incluso los restos de las dos personas que en un principio la hacían ser parte de estas tierras americanas. Así, en la paulatina desaparición de sus rasgos de cubanidad, es en este capítulo donde se puede observar el deseo que tiene la condesa por que se elimine toda liga entre ella y este lugar que ha sido inhóspito con ella, a pesar de que sólo ha buscado su bienestar y su placer. Resulta entonces claro que el hecho de que aquí reaparezca su voz cubana es solamente un recurso para poder hacerla desaparecer por completo. Se trata así de una especie de entierro simbólico de su adhesión a la vida y realidad cubanas, dejando entonces únicamente su yo, europea; yo, civilizada; yo, superior.

No es entonces gratuito el hecho de que a partir de este momento la condesa dé rienda suelta a sus vituperios y condenas con respecto a la forma en que se lleva a cabo la vida en la colonia española. Ya el elemento exótico que le aporta el ser cubana ha sido explotado por la autora hasta sus últimas consecuencias y decide, por tanto, eliminarla para dar paso así a una voz autorial empoderada, que se ha nutrido, como los mosquitos europeos, de los naturales, para poder sobrevivir y ser ella entonces la que tenga la capacidad de victimizar.

Y no bastándole esto, considera necesario terminar de hacer evidente su superioridad con respecto a estos cubanos perezosos y decide crear un paralelismo entre ella y, nada más y nada menos que Cristóbal Colón. Así, derrotada y triste por no tener una tumba que indique la última morada de los suyos, la condesa llega a la catedral en donde se encontraban entonces los restos

del navegante y después de hacer una breve recapitulación de la dura vida que tuvo que padecer este personaje, dice: “Qué hacía Colón en presencia de la muerte?—Escribía con mano serena la narración de su viaje.” (53) La autora hace que el lector relacione la obra del navegante genovés con la de ella: los dos, ante la inminencia de la muerte, lo único que tienen es escribir el relato de su viaje, “en la esperanza de que alguna casualidad feliz hiciese tal vez al mundo una revelación tan preciosa.” (53)

Y no sólo eso, sino que deja ver a sus lectores que el genovés y ella comparten una cualidad más: su condición de incomprendidos. La condesa se asume como una persona a quien sus contemporáneos no entienden, a quien hacen a un lado porque no terminan de concebir y comprender su grandeza. Del mismo modo que Colón murió en la bancarrota, solo y sin ningún reconocimiento, ella muere —su yo cubano—pero sólo porque la muerte y el tiempo lograrán reivindicarla del mismo modo que le pasó al navegante.

Ya empoderada discursivamente, colocada *tête-à-tête* con el descubridor, la autora logra que su voz narrativa no tenga posibilidad de ser cuestionada y es a partir de este momento que va a comenzar a mostrar libremente las faltas y problemas que existen en Cuba, sin tener ningún tipo de adscripción al mundo habanero.

Esto se ve claramente en el principio de la carta VIII²² en la que Merlin deja ver el modo en que ella entiende y percibe el mundo que está narrando:

Seguidme, querida vizcondesa, vos cuya originalidad no ha perdido nada de su frescura y de su gracia en medio de las elegancias parisienses, y de las exigencias de *la vida civilizada*. Venid á *un lugar desconocido y singular* á presenciar el espectáculo de unas costumbres que nunca han sido descritas, ni apenas observadas. No se han extinguido bastante nuestras ilusiones para que no se despierten de nuevo á vista de unos seres que conservan aun todo el encanto de *la sociedad primitiva*. En *nuestra Europa* todos los matices se confunden, y forman,

²² Que la condesa dedica, en la edición francesa, a la vizcondesa de Walsh.

por decirlo así, un crepúsculo indeterminado; aquí los colores son vivos y exactos, y las costumbres están impregnadas de una *gracia natural* y espontánea que *no puede ser mas extraña á nuestro modo habituado de vivir*. (55. Cursivas, mías).

En este largo fragmento se encuentra sintetizado el punto de partida desde el cual escribe Mercedes Santa Cruz y Montalvo. Lo primero que me gustaría recalcar es el modo en que la condesa habla de Cuba, ya que si bien es cierto que al principio del *Viaje* evoca las bellezas de las tierras americanas, ligándolas con el recuerdo de su infancia habanera, lo que se lee en este fragmento es un total y absoluto desapego con todo aquello que está describiendo, lo cual ayuda a reforzar la idea de búsqueda de la condesa por hallar en Cuba aquel rasgo “desconocido y singular” que haga de su texto una obra atractiva a los ojos europeos. Su objetivo es presentar aquellas costumbres que nadie ha tenido la capacidad de observar y que ella, gracias a su propio exotismo, a su propio origen cubano, tiene la capacidad de relatar. Como si se tratara de una entrada tras bambalinas, la condesa redacta sus cuadros habaneros como aquello que nadie, ni siquiera los cubanos, ha sabido mostrar. Al mismo tiempo, y como prueba de la ambivalencia con la que Merlin juega con su lector, ella no se está vinculando con esa sociedad primitiva que describe sino que se alinea con aquello civilizado que de alguna forma añora: “las elegancias parisienses”. Asimismo, usa los pronombres posesivos “nuestra Europa” y “nuestro modo de vivir” para referirse al Viejo Mundo, no para hablar de Cuba. Ella se muestra como europea, no como habanera.

Si en varios fragmentos de su obra Mercedes Merlin apela a sus compatriotas cubanos, el elemento común a lo largo del texto es la visión extranjera con la que inevitablemente la condesa

se enfrenta a la realidad americana; ella considera a la isla como un margen de lo realmente importante; se muestra claramente con una visión europea en la manera en que construye su texto y con el uso de determinados tópicos tanto de los relatos de viaje como del imaginario occidental en torno a América, en éstos deja ver que para ella, Cuba es una colonia y ella es española²³. Como señala Rojas Mix, “es en el tópico de la barbarie donde mejor se manifiesta la relación entre imagen e identidad.”(20)

La imagen que maneja a lo largo del texto es la que equipara al americano con el bárbaro y, por lo tanto, deja ver que la identidad americana, cubana, que ella considera verídica es aquella que defiende la servidumbre natural, como bien señala el sociólogo italiano Vilfredo Pareto al decir que “la barbarie no hace sino continuar la idea de Aristóteles de la servidumbre natural. El espíritu civilizado considera que es justo y provechoso que unos pueblos manden y otros obedezcan.”(Citado por Rojas Mix 20) Las colonias y los colonizados son los hijos menores a los que se debe vigilar y educar para poder, entonces, llevarlos por la senda del progreso. Merlin, contrariamente a lo que se ha señalado en otros lugares²⁴, no busca insertarse en la tradición literaria cubana porque no considera siquiera que ésta exista como algo válido en el mundo de la incipiente modernidad.

Al momento de analizar con detalle el texto se evidencia que éste es uno de los hilos conductores del relato: la falta de civilización en un mundo en el que todo está regido por los bárbaros, la falta de moralidad y educación en los individuos que habitan estas tierras, todo está supeditado a esta forma de entender a las colonias americanas: “Las costumbres activas de Europa, los recursos que ofrece para todo la *civilización del antiguo mundo*, me faltan

²³ Aunque ella quisiera ser enteramente francesa, la realidad es que hasta ese momento la nacionalidad con que ella viaja es la española, tomando en consideración que Cuba seguía siendo colonia.

²⁴ Véase los trabajos de Méndez Rodenas.

completamente aquí.” (*Viaje*, 2008: 17. Cursivas, mías) dice la condesa, y esto después de mencionar la “falta de puentes” (17) y la ausencia de “camino practicable [que] obliga a los habaneros a encerrarse” (17). La civilización brilla por su ausencia, desde el primer momento en que la condesa atisba el puerto de La Habana:

Los agentes de la junta de sanidad *deben venir, y no vienen*. (...) Al cabo nos avisan que los representantes de la facultad de medicina están comiendo, y como estos señores tienen la costumbre de no dejarse interrumpir en tales ocasiones, nos vemos obligados á permanecer todavía algún tiempo en nuestro calabozo al aire libre. (11. Cursivas, mías)

Incluso en el proceso de entrada a la colonia, las cosas no funcionan como deberían de funcionar. Los encargados por parte del gobierno —uno de los representantes del progreso en una sociedad moderna— de llevar a cabo la revisión sanitaria de todo aquello que ingresa a La Isla, se muestran desde este primer encuentro como perezosos, glotones, faltos de cualidades que permitan identificarlos como seres civilizados. Y ésta es una constante a lo largo de la obra: la barbarie de diferentes formas está presente en todos los individuos que habitan La Isla; la falta de educación, el constante abandono de las labores en pro de los placeres de la vida, el *dolce far niente* son algunos de los denominadores comunes. Los cubanos, a ojos de la condesa, son individuos en contacto directo y cotidiano con su yo salvaje, su yo natural, y, por lo tanto, son propensos a abandonar todo aquello que tiene que ver con el orden racional, civilizado del mundo.

La presencia de este binomio entre civilización y barbarie es una constante a lo largo del libro y suele presentarse de la mano de un tópico común en los textos europeos: el buen salvaje. He aquí uno de los rasgos que mejor evidencian la manera en que Merlin entiende y ve a los americanos: no se trata únicamente de que éstos estén vinculados con la madre tierra debido a las bondades existentes en estas regiones del planeta, sino que la mirada afrancesada —o más bien francesa— con que la protagonista ve a los habaneros hace que los relacione inevitablemente con

este hombre, en contacto con la naturaleza, que tiende sin duda a la violencia pero que es también entendido ya en el siglo XIX como la contraparte edénica y casi utópica de un mundo civilizado que con la llegada de los avances tecnológicos, cada vez es menos idílico.

Esta relación entre el salvaje y el cubano se da en todos los niveles de la sociedad isleña; la condesa relaciona, por ejemplo, a los criollos con los animales diciendo que “los habaneros comen poco á la vez, *como los pájaros*; á cualquier hora del día se les encuentra con una fruta ó un terrón de azúcar en la boca (...)” (14. *Cursivas, mías*). Pero no son sólo ellos, las mujeres también están, a ojos de la autora, íntimamente ligadas y relacionadas con la naturaleza, ya que “el carácter sencillo de las criollas presta á su trato un atractivo indecible; *todo es natural en ellas* (...)” (16. *Cursivas, mías*). Pero el ejemplo más evidente viene de la mano de los individuos de La Isla que más en contacto están con la tierra: los guajiros, de los que Merlin dice: “El hombre salvaje tiene frecuentemente por auxiliar a la raza canina; porque allí es donde la ley es la fuerza (...)” (43). En este caso, ya no se trata únicamente de un hombre con rasgos silvestres, sino que es un individuo que forma parte del mundo salvaje, donde la fuerza es la que rige, no la razón.

Cabe mencionar que con respecto al tema del guajiro, la condesa no se distancia demasiado de lo que era la forma común de pensar al interior de las élites políticas constituidas por los criollos. Éstas, del mismo modo en que lo hace la viajera, se consideran a sí mismas como las encargadas de liderar el proceso civilizatorio de estos seres salvajes; ellos también entendían a los hombres del campo, los naturales de La Isla, como seres demasiado salvajes que de una u otra manera impedían la llegada del progreso. Así, deja ver que parte de la tensión tangible en su texto tiene que ver con que no termina de deslindarse de su condición de criolla. Lo que por su parte molesta a las élites, por lo tanto, no es el hecho de que utilice este tópico al hablar de los guajiros,

sino el que los coloca a ellos, blancos y criollos, como parte de esa realidad natural y salvaje que impide la llegada del progreso.

La naturaleza es un común denominador en las descripciones sobre los diferentes habitantes de La Isla, lo que hace que el vínculo entre todos éstos —incluidos los criollos, supuestamente españoles— y el hombre salvaje, opuesto al hombre civilizado, sea evidente; para la condesa los cubanos son poco civilizados, salvajes, telúricos, están relacionados con las pasiones carnales, los deseos del cuerpo, más que con el raciocinio y el intelecto ligados a Europa y, por supuesto, a ella.

La noción de que la cultura en el Nuevo Mundo no es más que “expresión formal de lo telúrico” (Rojas Mix 27) está también presente en el *Viaje* ya que, si bien es cierto que la naturaleza es hostil y poco amigable con ella, también hay pasajes en los que la naturaleza cuenta con elementos bondadosos y bellos. Rojas Mix menciona esta relación entre telurismo y cultura y dice que es a partir de, o con ayuda de esto, que los americanos comienzan a pensar-se: “La cultura, así, no sería sino expresión de lo telúrico. Algo que en literatura desarrollarán Lezama Lima y Carpentier.” (27) La condesa de Merlin comparte o más bien sabe que es en la naturaleza americana donde reside la bella y exótica particularidad, tanto de la isla como de su texto. No obstante, más que un deseo de nombrar e imaginar al Nuevo Mundo, lo que hace es posicionarse en una forma de entenderlo: al relacionar lo americano con la tierra sabe que “esta noción conduce (...) a reconocerse en la pura naturaleza americana como lo afirmaba Hegel cuando decía que América no tenía historia.” (Rojas Mix 27)

La premisa de Hegel desde los ojos de Merlin ayuda a entender el mundo americano: ella reconoce a nivel discursivo, el atraso del joven pueblo cubano, que es perezoso, que no tiene memoria —o sea, historia—, pero no deja de lado, cuando le conviene, que lo rescatable de todo

aquello que vio, conoció y re-conoció en su viaje a La Habana es una parte de la naturaleza de la misma. Así, a pesar de que afirma que “a Cuba le falta la poesía de los recuerdos; sus ecos sólo repiten la poesía de la esperanza. Sus edificios *no tienen historia.*” (51. Cursivas, mías), decide terminar su texto con una escena cargada de romanticismo en la que ella, hija exiliada, se encuentra al fin sola con lo que es realmente La Isla: haciendo uso de los contrastes entre el día y la noche, entre lo racional y lo pasional. La noche habanera, después de todo, no ha perdido su encanto:

En la calma de una de estas noches es cuando se siente la embriaguez de *nuestro* clima, cuando se comunica de vena en vena, y de corazón á corazón; entonces es cuando aquí comenzamos á vivir no para los negocios ni para el comercio, no para la vanidad y para el público, sino para nosotros mismos, para nuestras afecciones y para nuestros placeres. (100. Cursivas, mías)

Inmersa en una empatía romántica, la tranquilidad de la noche tiene que ver con la tranquilidad que ella siente, y ésta a su vez está ligada al hecho de que está en contacto con lo verdaderamente americano; así, deja de lado aquello que tiene que ver con el orden racional del mundo (los negocios, el comercio) y deja de lado también los malos hábitos de estos habaneros que son vanidosos y viven para exponerse, es decir, elimina de la ecuación aquello americano que no se corresponde con lo que el lector europeo desea ver de América, para terminar con lo rescatable de todo salvaje: lo edénico vinculado con el no contacto con la civilización. Por eso se transmite carnalmente, por vía sanguínea, de corazón a corazón, porque esto tiene que ver con un mundo dirigido por las pasiones y los placeres. Esto es América, esto es Cuba y ésta es La Habana que la condesa desea que los europeos conozcan.

En el juego de tensiones identitarias a partir del cual se teje el texto, la condesa deja ver en esta última escena, a través del uso del “nuestro” para referirse al clima, que incluso al final, cuando ya ha buscado de todas las maneras posibles deslindar a su personaje de lo americano no

deseable, los elementos bondadosos y, de nuevo, maternales de La Isla hacia ella hacen que nunca logre desligarse del todo. Se trata, sí de una América para los europeos, pero también de una América para ella misma, para su personaje, que nunca termina de tener sus cualidades exóticas.

Ahora bien, los diferentes tópicos que utiliza, comunes en la época al momento de hablar del Nuevo Mundo –tropicalismo, neomundismo, pueblo joven– son aquellos que servían, al crear el imaginario en torno a los territorios colonizados, para “legitimar una política colonial, o establecer una hegemonía.” (Rojas 21) Merlin piensa al mismo tiempo como europea y como criolla blanca de la sacarocracia cubana. Así, busca legitimar la organización colonial del mundo al mismo tiempo que se coloca en un lugar de enunciación similar al que los criollos utilizaban para establecer su propia hegemonía al interior de La Isla. A partir de esto, el papel que decide representar al interior de su texto es el de la observadora española que viene a ver cómo se encuentran las tierras del rey. Uno de los momentos en los que mejor se muestra este carácter de observadora colonial es al describir la organización social en Cuba pues hacerlo le permite echar luz sobre la realidad cubana de forma que aquel que la lea entienda los conflictos y problemas que deben solucionarse.

Esto lo hace siempre a partir de la comparación con Europa, elemento por lo demás recurrente en los relatos de viaje. Es importante recalcar que ella no se hace responsable de plantear las soluciones, sino que simplemente observa los problemas y los menciona, en espera de que alguien más aporte ideas para cambiar esta situación. Este modo de presentarse en el discurso se puede vincular con lo que Mary Louise Pratt ha denominado estrategias de anti-conquista, “estrategias de representación mediante las cuales los sujetos burgueses europeos tratan de asegurar su inocencia en el momento mismo que afirman la hegemonía europea.

*[strategies of representation whereby European burgeois subjects seek to secure their innocence in the same moment as they assert European hegemony.]” (7) En relación con este modo de construcción discursiva que busca esos dos fines —postular su inocencia, y la hegemonía europea al mismo tiempo— suele haber una figura protagónica a la que ella denomina “seeing man (...), aquel cuyos ojos imperiales pasivamente buscan y poseen. *[he whose imperial eyes passively look out and possess.]” (7) La condesa de Merlin es en su discurso esa “seeing woman” que en el observar hace suya la realidad descrita y la posee como ofrenda ante ese mundo hegemónico europeo.**

Su condición de observadora se extiende al hecho mismo de que ella no menciona manifiestamente los problemas, sino que los conflictos deben de entenderse como el subtexto a lo que se presenta tácitamente en el discurso. Así, por ejemplo, señala que los guajiros podrían haber figurado en las cortes europeas debido a sus tintes caballerescos “si su pasión indomable por la independencia no les hubiese destinado antes á la vida salvaje que al yugo de la civilización.” (33) Es decir, los hombres salvajes que habitan estas tierras deben de ser vigilados porque tienen una conducta que tiende a la independencia. Poniendo en contexto la situación de Cuba, todavía colonia, en el mundo latinoamericano en los cuarentas del siglo XIX, parece ser incluso una especie de advertencia por parte de la condesa hacia la Madre Patria sobre la necesidad de vigilar de cerca a sus colonias. Por tanto se inscribe en el mismo tipo de discurso que los criollos latinoamericanos utilizaban al hablar de las figuras nativas: el guajiro, el gaucho, son personajes que para las élites culturales y políticas de las tierras americanas deben de ser objeto del proceso de civilización del que ellos son bastiones y representantes.

También es notable en este sentido el modo en que empieza la carta V: “No hay pueblo en la Habana: no hay más que amos y esclavos.” Esto a diferencia de Europa, tierra de civilización,

donde la modernidad y los avances industriales permiten ya la existencia de todo tipo de individuos y clases sociales. Así, se denota el atraso que ella ve a lo largo y ancho de la isla. En este aspecto se manifiesta una de las tensiones más significativas del texto: contrario a lo que pensaban los criollos, la condesa amplía el espectro de la barbarie en la colonia y no lo limita únicamente a los seres más rurales de Cuba, sino que lo generaliza, haciendo incluso de los criollos parte del grupo de bárbaros a los que ella como europea y autodesignada portadora del progreso debe civilizar. Y continúa: “Los primeros se dividen en dos clases: la nobleza propietaria y la clase media comerciante. Esta se compone en su mayor parte de catalanes que, llegados sin patrimonio á la isla, acaban por hacer grandes fortunas (...)” (29) A pesar de que ella entiende a la colonia como española, su voz narrativa es lo suficientemente poderosa a la mitad del *Viaje* que puede incluso permitirse señalar los problemas que vienen de España. Los catalanes se aprovechan de las bondades de estas tierras por lo que hay que pensar en una manera de legislar y ordenar el caos que impera de este lado del Atlántico. Si bien es cierto que es común en los relatos de viaje encontrarse pasajes enteramente descriptivos acerca del lugar que se está visitando, el discurso de la condesa gira en torno a la falta de reglas, de orden, de lo que no se hace bien.

Contrario a la afirmación de Méndez Rodenas de cómo este retrato al dedillo de la realidad económica revela “la preocupación de la autora por el progreso social y económico de Cuba” (1990: 29), el texto de Merlin muestra aquello que como enviada autodesignada de la Madre Patria debe de señalar para que pueda ser objeto de mejoras. No se trata de una preocupación por la realidad cubana, sino de una construcción discursiva de sí misma en la que el personaje que representa es el de relatora de los hechos. Esto le permite colocarse por encima del resto de los cubanos, ya que habla desde una situación privilegiada y de poder debido a que viene

como representante de la metrópoli. Al delatar discursivamente “su ubicación en mundos opuestos” (Cornejo 2003: 11), el europeo y el americano, al mismo tiempo que deja ver “la existencia de azarosas zonas de alianzas, contactos y contaminaciones” (Cornejo 2003: 11) entre estos mundos de los que forma parte, posibilita la construcción de un discurso sometido a “enunciaciones monologantes, que intentan englobar esa perturbadora variedad dentro de una voz autorial cerrada y poderosa.” (Cornejo 2003: 11) No se trata, pues, de que investigue las mejoras sólo por conferirse el beneficio de la colonia, sino que pretende que todo su texto gire en torno a lo que ella enuncia que es América. Así, obtiene el papel discursivo de enunciativa, creadora y protectora del mundo enunciado. Gracias a este movimiento de empoderamiento discursivo es plausible que ella postule ante su lector el hecho la pretensión de encontrar la forma en que la realidad cubana pueda alcanzar el progreso.

La idea de «civilizar», el «proceso civilizatorio» se impone en el siglo XIX a través de la noción de progreso. (...) El progreso es el eje que orienta la configuración de una identidad futura, del «llegar a ser» y del «deber ser». Pero a su vez, este «deber ser» (...) se resuelve con un acto voluntarista, con la mentalidad del «criollo exótico». Este «deber ser» es «el otro». (Rojas Mix 88)

Es la misma Merlin quien busca el modo de llevar el progreso a Cuba ya que considera que esta debe ser la aspiración de las colonias. Ella funge el papel de criollo exótico, así como de europeo civilizado, que busca llevar la civilización a las tierras americanas ya que parte de una visión extranjera para configurar el modo en que el mundo americano debe avanzar. La búsqueda de mejoras, el deseo de llevar los avances que permitan insertar a las tierras americanas en el camino del futuro, todo está visto a partir de una mirada otra, la del europeo, que no concibe un mundo que no se corresponda con lo que éste entiende por civilizado, por avanzado.

La condesa no está sola en la manera de percibir la relación entre América y Europa: el binomio civilización y barbarie era un tópico incluso en la literatura escrita por los intelectuales

americanos que habían liderado las independencias de las colonias españolas; desde Sarmiento, en Argentina, hasta Humboldt, en el Viejo Continente, el XIX latinoamericano parece estar supeditado a la idea del progreso, única herramienta que permite civilizar aquello que no entra en el orden racional del mundo conocido.

La oposición civilización/barbarie es, a la vez, la antinomia de dos identidades: la europea y la americana. (...) Sarmiento y Alberdi hablan de que la patria es Europa. Sarmiento, de civilización europea y barbarie indígena, y dice que la república era solicitada por dos fuerzas: una, la de la civilización, y la otra, la de la barbarie arbitraria, americana. Y en esto ya le había precedido Humboldt, que escribía en *Relation Historique*: «los españoles americanos sentirán, como los españoles nacidos en Europa, que la lucha es aquella de la raza cobriza contra la raza blanca, de la barbarie contra la civilización.» (...) La misma función que el espíritu colonialista del siglo XIX atribuye a Europa frente a las colonias, se la atribuye, al interior de cada nación, la burguesía blanca: la misión civilizadora. (Rojas Mix 97)

Con su identidad binaria constituida por lo europeo y por lo americano, Merlin se concibe a sí misma como la encargada de unir estos dos mundos. Cuando redacta *Viaje a la Habana*, la concepción de una gran parte de los intelectuales americanos era que debían de encontrar la manera de europeizarse de forma que pudieran lograr insertarse en el orden del mundo civilizado, racional, para poder así alcanzar el tan anhelado progreso. Y es precisamente esto lo que la condesa considera: siendo Cuba un lugar salvaje, en el que no parece haber orden, ella asume que gracias a su condición de francesa adoptiva y, sumado a eso, por su condición social dominante de aristócrata, debe de cumplir con su obligación brindando al Nuevo Mundo la posibilidad de alcanzar a España y a Francia en la senda del progreso. Como ella misma señala en su dedicatoria a los cubanos, es su “deber sagrado indicar a mi país las mejoras que lo elevarán entre los pueblos civilizados al mismo rango que Dios le ha designado por las maravillas de su suelo y la inefable belleza de su clima.” (*Viaje* 2006: 57)

La condesa funda “su sistema de prestigio, justamente, en desarrollar una «identidad exótica», en su *depaysement*, en ser culturalmente extranjera en su propio mundo.”(Rojas Mix, 21) Como aristócrata, hija de una de las familias de la sacarocracia cubana, forma parte de la clase dominante, tanto en Cuba como en Francia, lo que le permite empoderarse a nivel discursivo de forma que lo enunciado se considere válido a ojos metropolitanos. Busca el prestigio a partir de su propia exotización frente al resto de los cubanos. En su caso particular, este proceso de construcción exótica de sí misma le sirve, no sólo para presentarse como algo diferente cubano, sino para presentarse como algo original frente a Europa.

De este modo, hay en su relato un doble juego: a nivel discursivo se erige frente a los habaneros como aquélla que puede proporcionarles el progreso, de modo que puedan alcanzar la senda del “deber ser”, que es el ser europeo; por otro lado, frente al público europeo (francés, español), logra explotar sus cualidades exóticas al momento de evidenciar de manera constante su vínculo con lo cubano, para poder presentarles y presentarse como algo novedoso, interesante, digno de ser leído. Si bien muchas veces deja ver su vínculo con lo civilizado, las apariciones de su “yo más europeo” ocurren cuando utiliza los tópicos que le permiten hablar de América como un lugar con un futuro esperanzador: al dejar ver la separación existente en Cuba entre lo civilizado y lo salvaje, y al posicionarse ella en el orden racional del mundo, postula que ella, empoderada por completo, es la indicada para llevar el progreso a La Isla. Y lo que interesa, más allá del hecho del progreso en sí, es el modo en que Merlin subordina todo lo cubano a ella misma como autora/narradora. Es desde y a partir de ella que el lector puede, no sólo conocer Cuba, sino saber cuáles son sus problemas y necesidades.

A partir de este empoderamiento el relato de viaje de la condesa toma nuevas dimensiones; la posición que asume frente al mundo intelectual cubano es, más que la de una hija

pródiga de regreso a casa, la de una mujer superior capaz tanto de reconocer la belleza de lo extraño, como de utilizarla en su beneficio. Los cubanos entonces, a nivel tanto de construcción en el relato como de la respuesta que le dieron al texto, se configuran a los ojos de Mercedes Santa Cruz y Montalvo como los hijos americanos que imitan a los padres, de los que ella forma parte.

Fue precisamente esta actitud ambivalente frente al mundo habanero lo que a ojos de los intelectuales cubanos representó un problema. Esto debido a que, si bien es cierto que en la edición en español no se presenta el *Viaje* en su totalidad, la versión completa fue publicada posteriormente por entregas en los periódicos de la capital. Así, los habaneros pudieron leer con detenimiento la forma como la condesa hablaba de ellos y de ellas, elemento importante en la construcción de los pronunciamientos “antimerlinistas” en Cuba. Pero lo que interesa, más allá de la reacción indignada de sus compatriotas, es el hecho de que el gesto mismo de iniciar su narración con un tono de hermana mayor que se encarga de vigilar (y acusar) a la hermana menor hace visible el modo en que la condesa los está viendo: se trata de sujetos de estudio que pertenecen a un entorno digno de ser plasmado, gracias a su exotismo, pero que no cuentan con las mismas herramientas que alguien como ella tiene para poder narrar su realidad directa de forma apropiada y exacta. Este gesto que, como ya había mencionado, tiene que ver con un deseo por homogeneizar el discurso de forma que lo cubano sea reconocible como algo unitario, que aporta identidad tanto al texto como a los personajes en el texto, fue uno de los primeros mecanismos que los lectores cubanos encontraron denigrante y no compatible con lo que eran.

En más de un sentido, la condición colonial consiste precisamente en negarle al colonizado su identidad como sujeto, en trozar todos los vínculos que le conferían esa identidad y en imponerle otros que lo disturban y desarticulan. (Cornejo 2003: 13)

A ojos cubanos, esto yace en el fondo del relato de Merlin: en el momento en que ella los articula como los salvajes, los bárbaros, aquellos seres exóticos y poco civilizados los distorsiona, de forma que se amolden a lo que el Viejo Mundo considera que son. De esta forma, en la búsqueda de su propio yo autorial, la condesa elimina de su discurso la calidad e identidad del cubano como sujeto, convirtiéndolos en meras descripciones reduccionistas y poco abarcadoras. Lo hace para que se amolden de forma que le permitan a ella surgir como superior en el relato.

Asimismo, se hace evidente que la autora no considera interesante para sus lectores europeos hacer de su viaje a La Habana un relato más de tono costumbrista y naturalista a la europea, sino que busca darle un tono exótico por medio de relatar como lo hacen aquí, es decir, no con un costumbrismo europeo sino con lo que en América se había entendido y construido como tal. Insertando elementos oriundos de la realidad americana, haciendo hablar a sus personajes del modo en que hablan sus contrapartes en la vida, la condesa confiere y añade a su relato el tono de lo típico americano. Frente a un canon occidental que no desea visitar literatura que copia los modelos que él mismo ha exportado, un relato del tipo del de Merlin, que no “mal copia” formas –a ojos de los centros metropolitanos– sino que reformula y reinventa, resulta sumamente atractivo.

Así, en un mundo que ve con sospecha a cualquier mujer que busque insertarse en el orden del mundo racional, esta autora encuentra en lo exótico, en lo extraño, las herramientas para hacerse atractiva a ojos de aquellos que determinan quién entra y quién no al canon. Y es precisamente en esta ambigüedad, tanto identitaria, como de adscripción propia a alguno de los dos horizontes, en donde radica una de las posibles explicaciones al porqué la condesa es, a pesar de todos sus esfuerzos, una autora marginal. Rechazada por los cubanos debido al tono que utiliza para hablar de ellos, y rechazada por el canon occidental debido precisamente al exotismo que

ella misma explota, termina navegando entre dos mundos que la construyen como el margen del margen y que no terminan de reconocerla como propia.

Ahora bien, lo que parece haber ocurrido, a pesar de todas estrategias de la autora por entregar un producto innovador es que los franceses, más allá de leerla como una más de las mujeres burguesas —en su caso, aristócratas— que decidían narrar sus memorias, parecen no haberla considerado: el hecho de tratarse de una mujer que escribía *petites notes*, por más exótica que fuera, no le granjeó el placer de la trascendencia. Se trataba para ellos de una más de las *belles dames* parisinas, dedicada al entretenimiento y a los salones, con poco que ofrecer en el ámbito de las artes. En cuanto a los cubanos, resulta más problemático el por qué no rescataron del olvido a esta “hermosa belleza cubana” sino hasta bien entrado el siglo XX. La lectura de un texto que buscaba ser leído como cubano pero evidenciaba, en cada una de sus páginas, el punto de partida extranjero desde el cual se observaba la vida en La Isla despertó enseguida la desconfianza por parte de los intelectuales cubanos, que no consideraban que ella hubiera escrito algo cubano, sino que veían, más bien, un “fantástico delirio” (3) como señala el máximo detractor de la obra en su *Refutación al folleto intitulado Viage a la Habana, por la condesa de Merlin*, publicado en el periódico bajo el seudónimo de Veráfilo; un delirio que no correspondía a todo lo que se podía encontrar en estas tierras americanas. Así, Mercedes Merlin buscaba jugar en dos frentes, y al final fue rechazada por ambos debido precisamente a la ambigüedad en la que se colocó ella al momento de redactar su texto.

Frente a un relato que no reconocen como propio, y que no consideran que refleje de forma justa su Habana, los cubanos le recriminan, más allá de su condición de mujer, más allá de su condición de exiliada, porque como americanos consideran que es responsabilidad suya, de su identidad, levantarse “contra un sistema asociado a una imagen desvalorizadora” (Rojas Mix 23)

que es la que esta aristócrata plasma. El rechazo por parte de los intelectuales habaneros no tiene que ver, pues, ni con que sea mujer, ni con el hecho de que copió pasajes escritos por otros escritores cubanos, ni con que es una cubana muy poco cubana. Lo que no concebían era el hecho de que el texto no se correspondía con la realidad americana. Y esto tiene sentido si consideramos que el texto busca inscribirse en un mundo que entiende a las colonias como las hijas a las que hay que proteger (y mandar). La mirada a partir de la cual se construye el texto no es la de una cubana, sino la de una francesa y, en todo caso, la de una española aristócrata que lo que busca, a fin de cuentas, es ser concebida y considerada como autora, no importando a quién tenga que pisar, mutilar, reducir, en el camino.

4. La condesa y los cubanos

[N]i las cosas, ni los sucesos son algo en sí mismos, sino que su ser depende del sentido que se les conceda dentro del marco de referencia de la imagen que se tenga acerca de la realidad en ese momento.

Edmundo O’Gorman, *La invención de América*

Mercedes de Santa Cruz y Montalvo buscaba con su *Viaje a la Habana* incorporarse al mundo de aquéllos que podían vivir para y por la escritura. Este texto sin duda no fue el único intento por parte de la condesa para lograr su fin de ser reconocida como una autora digna de ser leída, pero sí constituye un parteaguas en el conjunto de su obra. Esto debido a que con éste la autora logra encontrar por fin una manera de conjugar las tensiones identitarias que habían atravesado hasta este momento su narrativa.

No obstante, más que lo ocurrido después con la trayectoria literaria de la autora llama la atención el hecho de que ésta no haya sido la que la condesa esperaba. Como se observó en el capítulo anterior, las diversas estrategias empleadas en relación con las identidades que la atravesaban tenían que ver con un modo de discurso que le permitiera empoderarse y erguirse ante sus posibles lectores, ya no únicamente como una autoridad con respecto a los temas habaneros, sino como una autora digna de ser leída.

Lo que terminó ocurriendo con el texto fue, no su adscripción al mundo literario sino, a la larga, su exclusión, ya no sólo del canon en general, sino del canon cubano en particular. Así, a pesar de los múltiples intentos que esta mujer decimonónica llevó a cabo para posicionarse como autora, su propósito no llegó a buen puerto. Pero, ¿por qué? ¿qué fue lo que provocó la condesa en sus lectores que impidiera su entrada al canon? ¿cómo actuaron las estrategias y herramientas que ella misma utilizó?

Una de las primeras explicaciones que se ha dado sobre el porqué de la exclusión que pesó sobre la condesa de Merlin tiene que ver con su condición femenina. Así, como señalan Gilbert y Gubar en el caso de las escritoras victorianas en Inglaterra, este tipo de explicación recae en el hecho de que “lo que las vidas, las líneas y las elecciones de todas estas mujeres nos dicen es que la literata siempre ha afrontado oposiciones (...) degradantes cuando ha tenido que definir su presencia pública en el mundo.” (78) Las críticas se refieren con esas oposiciones a la especie de bipolaridad que encuentran entre lo que la mujer escritora dice y lo que realmente quiere decir, y cómo este desfase ha tenido determinadas repercusiones en el marco de la literatura escrita por mujeres.

Llama la atención en relación con esto que no resulta suficiente esta hipótesis para explicar la exclusión del canon de la que fue “víctima” la condesa. Esto debido a muchas razones, entre las cuales se encuentra, antes que ninguna, la condición aristocrática desde donde se posiciona esta autora. Este elemento de su identidad permite aseverar que tenía la puerta abierta sin ningún problema a los altos círculos de las élites, tanto en Francia y España como en Cuba. Era hija de la sacarocracia cubana, y en las correspondencias, periódicos, diarios que existen de los intelectuales de la época sale a relucir que era vista como alguien deseable en la vida cultural de las esferas más altas de la sociedad.

El ser aristócrata le permitió insertarse en el ámbito literario con el beneplácito de todos los que la rodeaban. Un claro ejemplo de ello viene de la mano de Félix Tanco y Bosmeniel, personaje recurrente en la vida de la condesa, quien en una carta a Domingo del Monte fechada el 27 de junio de 1840, poco más de un mes después de haber estado Merlin en Cuba, dice de ella:

Querido Domingo: no deja de lisonjearme el juicio de Mme. Merlin sobre el 2do cuadro de mi *Linterna Mágica*, el *Niño Fernando*, por dos razones: la 1era porque es instruida y sabe lo que son estos primores o juguetes del ingenio, y la

2da porque viniendo a ser casi extranjera en su misma patria, sus observaciones son desinteresadas y sin preocupaciones en cuanto le voy presentando a la vista. (Citado por Bueno, 31)

Se evidencia claramente entonces que los contemporáneos de la condesa la consideraban una igual, capaz de dar opiniones significativas en cuanto a la labor literaria se refiere. Y esto es una constante en cuanto a lo que se decía acerca de Merlin: habiendo sido ella una de las *belles dames* de París, y tomando en cuenta la importancia que tenía su salón literario en el círculo de los intelectuales franceses de la época, la aseveración en cuanto a su cualidad de mujer como la obvia e innegable causa de su relego del ámbito literario termina por verificarse como insuficiente. No obstante, en esta carta de Tanco reluce otro elemento que es significativo en la búsqueda por tratar de entender el porqué de la exclusión de la Merlin, y es el hecho de que una de las razones por las cuales los cubanos consideraban valiosa su opinión es por su condición de extranjera en su propio país. Tanco dice que esto es deseable debido a que le da un punto de vista más objetivo en cuanto a lo que ocurre en Cuba, pero también se puede vislumbrar el deseo por parte de las élites intelectuales americanas de encontrar el reconocimiento de lo que en este momento del siglo XIX era considerada la alta cultura, el modelo a seguir.

Ahora bien, si no fue la condición femenina de la condesa la que propició el olvido de su obra por parte de ambos cánones, entonces la interrogante queda todavía sin respuesta, y es con ayuda precisamente de sus lectores, aquellos que buscaban el visto bueno de Merlin al momento de mostrarle sus textos cuando ella visitó la isla, que se puede empezar a rastrear la historia detrás del *Viaje a la Habana* y el desprecio del que fue sujeto.

En el caso de la recepción europea del texto es complicado saber bien a bien cuáles son las razones detrás de la exclusión de la condesa del canon europeo. A pesar de que toda su obra buscaba el reconocimiento por parte de los círculos intelectuales franceses, la verdad es que el

público del que más evidencia existe que la leyó y releyó asiduamente es el cubano. Considero sumamente relevante para poder llevar a cabo la búsqueda de esa respuesta la distinción que establecen los teóricos de la recepción entre texto y obra. Alfonso Sánchez Vázquez lo explica de manera clara al decir que “hay que distinguir el texto propiamente dicho, tal como ha sido producido o configurado por el autor, (...) y el texto ya transformado como resultado de su concreción en el proceso de lectura.” (55) Así, en el conjunto de lo que entendemos como obra hay un componente artístico, el texto que el autor produce, y un componente estético, que es ese texto transformado por el proceso de recepción del lector. El primero es el texto, el segundo es la obra.

Lo importante de esta diferenciación en el caso concreto de la condesa de Merlin es el hecho de que texto y obra se encuentran sumamente bifurcados; mientras el primero respondía a la necesidad de inclusión autorial de esta mujer al canon de la literatura, la segunda no sólo no cumplió con esa expectativa, sino que hizo todo lo contrario ya que fue en el proceso de recepción, en la transformación del texto en obra, donde las herramientas utilizadas encontraron su mayor obstáculo. El horizonte de expectativas que la misma madame había generado en su público cubano simplemente no encontró una respuesta en la obra.

Menciona Iser que “nuestras experiencias se ponen en juego con la actualización del texto. Y no sólo esto: en el proceso de lectura siempre ocurre algo que está conectado con nuestras experiencias.” (Citado por Sánchez Vázquez, 53) En el caso del relato de viaje de la condesa, y en cualquier texto de carácter autobiográfico, esta conexión es aun mayor debido a que uno de los primeros elementos que configuran el contrato de lectura es precisamente la relación directa que supuestamente el individuo que relata tiene con la realidad narrada. En el caso de los lectores cubanos que recibieron el *Viaje a la Habana* a cuatro años de haber estado

Merlin en la ciudad, la experiencia con la que atraviesan la lectura de este texto es una experiencia vital en el más amplio sentido de la palabra: se trata de la descripción del lugar al que ellos pertenecen; a fin de cuentas, es la descripción de ellos mismos.

Fue precisamente en este aspecto en el que el texto de la condesa no pudo satisfacer a los lectores: la experiencia que supuestamente ella deseaba plasmar no empataba con lo que ellos consideraban verdaderamente cubano. Merlin había redactado un texto que trabajara en su beneficio, por lo que la construcción que hace de la realidad habanera es, más allá de la que conoció, la que considera más probable de ser leída debido a que cumple con el horizonte de expectativas europeo acerca de lo que es América. La construcción discursiva que de Cuba hace Merlin es total y completamente homogénea porque lo que busca no es plasmar la realidad americana, sino plasmar-se a sí misma en esa realidad. Debido a esto, es más productivo en el texto que ella construye homogeneizar todo lo que encuentra a su paso de manera que sea ella, su transformación y su identidad, lo que llame la atención del lector²⁵.

Los cubanos, por su parte, perciben una fractura entre la visión homogeneizadora de la autora y lo que ellos consideran una realidad múltiple y heterogénea. Es precisamente esta dicotomía entre lo que Merlin planteó en su texto y lo que los cubanos buscaban encontrar en el mismo lo que de alguna manera determinó el recibimiento del que fue parte la obra. El rechazo del público cubano ante *Viaje a la Habana* tiene que ver con la falta de empatía entre lo que ellos consideraban que era digno de mencionarse y lo que finalmente la condesa planteó como la realidad habanera.

²⁵ Cabe decir que, si bien la forma en que analizo la obra de la condesa parece dar a entender que ella es plenamente dueña de todo lo que ocurre al interior de su propio texto, es importante notar que ella es también “víctima” de su época, y en la medida en que responde a lo que ocurre en su tiempo, no todo lo que aparece en la construcción discursiva de la autora es exclusivo de la misma, sino que se vincula con las pulsiones, pasiones, y demás del momento.

El enojo y disgusto por parte de los habitantes de La Isla dejó evidencias en los periódicos y revistas cubanas incluso un año antes de que se publicara el *Viaje* en 1844. El único texto que fue publicado en los diarios habaneros fue el de “Las mugeres de la Habana”, que ni siquiera aparece en la edición final en español de *Viaje a la Habana*. Este texto es la traducción que se llevó a cabo de la carta XXV de *La Havane*, dedicado a George Sand, que fue publicado “consecutivamente en el *Diario de la Habana* desde el domingo 10 de septiembre de 1843 hasta el martes 12 de septiembre de 1843.” (Méndez Rodenas 2002: 32,33) En éste la condesa aborda la condición de las mujeres criollas, sus formas de ser y hacer en el mundo, sus maneras al andar, al mismo tiempo que evidencia la falta de atención y cuidado que parecen dedicarle los sujetos del sexo masculino a sus mujeres.

Su vida es más modesta, sus goces tienen menos brillo que el de las mujeres de los países en los cuales la civilización es más refinada; pero no padece las torturas de la vanidad humillada, las angustias mortales de un corazón cansado por una búsqueda vana. (...) Juzgada severamente por la opinión y por sí misma, asqueada de todo, interiormente sola, no busca una compensación para su vida frustrada derramando sobre la vida de los demás la amargura de su corazón. (Arambel; Martín: 2001: 75)

Llama la atención es que este breve texto tuvo una amplia repercusión en los diarios de la capital. Así, en el *Faro industrial* se publicó “Cartas a Chucha. Las mugeres de la Habana” los días 21, 24 y 28 de septiembre de 1843, texto en el que “Serafina” refuta todo aquello que la condesa menciona como las características de las féminas cubanas. Asimismo, en la mencionada publicación, se reprodujo el artículo anónimo titulado “La Habana y la condesa de Merlin” el 19 de diciembre de 1843, en donde el autor “compara la carta de Jorge Sand con otra carta de *La Havane* que la o el supuesto traductor tiene en sus manos (...)” (Méndez 2002: 34) Méndez Rodenas señala que en esta comparación el anónimo “hace énfasis en el episodio de los mosquitos que azotan sin piedad a la viajera (...) que fue incluido en la carta XV de *La Havane*”

(2002: 34) por lo que se puede entonces intuir que los intelectuales cubanos comenzaban a tener acceso al texto que la condesa había redactado en francés, meses antes de que se publicara la edición madrileña.

Esto configura el panorama en el cual el texto fue recibido; a sabiendas de que el ejemplar en francés, mucho más amplio, contenía un significativo número de cartas dedicadas a las condiciones políticas, económicas, coloniales, etcétera, de Cuba, no es de extrañarse que los cubanos recibieran después la edición en español un tanto reacios a lo que se iban a encontrar. Mientras que en el texto madrileño se eliminaron todas las cartas de carácter más crítico, en aras de preservar los cuadros de costumbres que según la condesa mejor y más amorosamente retrataban la realidad habanera, la edición en francés surge a partir del deseo de la autora por otorgar al público europeo un texto interesante e ilustrado, con ayuda del cual se pudieran realizar mejoras a las posesiones coloniales españolas.

Ahora bien, fueron varios los autores e intelectuales que manifestaron su rechazo ante el retrato que había escrito Mercedes Merlin, pero hubo un caso que resulta especialmente iluminador en cuanto a la recepción de la que fue sujeto la obra. Se trata de la *Refutación al folleto intitulado Viaje a la Habana por la Condesa de Merlin*, publicado en el *Diario de la Habana* por Félix Tanco y Bosmeniel bajo el pseudónimo de Veráfilo, que apareció entre el 22 de abril y el 4 de mayo de 1844, año de publicación de la obra en español. Este escrito surge como un ejemplo muy claro acerca de lo que ocurrió con el texto de la Merlin una vez que se convirtió en obra ya que es en éste donde mejor se trasluce la dicotomía insalvable en la que el producto de la condesa se situó al momento de ser recibido por el público conformado por los intelectuales insulares.

En la introducción a su texto una de las primeras cosas que Veráfilo señala en relación al porqué se ve obligado a redactar esas palabras tiene que ver con lo que mencionaba anteriormente acerca de la nula relación que encuentra entre la supuesta realidad que plasma la condesa y lo que “verdaderamente” es la ciudad colonial. Así, menciona que La Habana es “una capital compuesta de elementos diversos cuando no complicados.” (3) y que lo que dice la afrancesada es para ellos “una ofensa a la verdad” (3). Se puede entonces observar de inicio que lo que molesta a Veráfilo —y por extensión se puede decir que también al público letrado habanero—del *Viaje* es la falta de veracidad con la que según ellos se plasma su propia realidad.

Cabe recalcar que el autor toma en cuenta el hecho de que este tipo de relatos están inscritos en una tradición de viajeros europeos que han buscado la manera de hablar de la realidad americana y justifica a los escritores extranjeros que caen en estas inconsistencias. Lo que no puede entender, según él, es el hecho de que una mujer que se presenta a sí misma como cubana y que supuestamente debe tener una mirada mucho más cercana y certera en relación con América caiga en este tipo de errores: “Pero cuando un escritor que ha nacido, ha vivido en nuestro país y que (...) ha podido referir los acontecimientos de los doce primeros años de su vida (...) es un culpa imperdonable que se incurra en los mismos defectos, en las mismas equivocaciones.” (4)

La condesa deja ver en su discurso que la realidad cubana es un elemento más que juega a su favor al momento de presentarse como novedosa en el campo del mundo literario. Esta misma herramienta, que parecía poder estar de su parte, provoca un efecto completamente inverso. El autor de la refutación demuestra no sólo la molestia que deriva del hecho de que se trata de una supuesta compatriota la que lleva a cabo estos errores, sino que además trasluce el conocimiento

acerca de la obra de la condesa al referirse veladamente a la primera que la autora publicó, *Mis doce primeros años*, en el que ésta retrata su infancia en La Isla.

Así, desde un primer momento, Veráfilo se postula como un autor con los conocimientos necesarios para llevar a cabo la refutación, ya que conoce la tradición en la que el texto se inscribe y la obra general que la autora ha publicado. Esto permite que el lector de la refutación entienda que no se trata únicamente de un texto surgido a partir del enojo, sino que quien habla es una autoridad en el tema: por su conocimiento de la condesa, por su conocimiento de los relatos de viaje, y por su condición de habanero.

Ahora bien, este desapego que los cubanos sintieron hacia la autora del *Viaje* no era algo nuevo. Señala Méndez Rodenas que la recepción de la que fue objeto la obra

[E]stá condicionada en gran medida por la actitud de los intelectuales de la isla frente a Mercedes Santa-Cruz, la criolla que regresa con su nombre de casada y de europea. Desde el elogio desmesurado de poetas como Plácido hasta la franca sospecha de los escritores agrupados en la tertulia delmontina, la condesa de Merlin fue tratada en el mejor de los casos con cierta ambivalencia, y en el peor fue objeto de una crítica severa que no se puede calificar de otra forma que de misógina. (*Cuba en su imagen* 35)

Con respecto a esto hay dos cuestiones que vale la pena recalcar: la primera es que, efectivamente, las élites criollas habaneras a las que la condesa retrata y de las que forma parte vieron con recelo a esta mujer que supuestamente se consideraba una de ellos, pero que en su forma de ser en el mundo y en La Habana se comportaba invariablemente como europea, como bien refleja su obra.

La segunda cuestión que se deja ver en la cita es el hecho de que Méndez Rodenas considera que la razón detrás del rechazo hacia la obra y persona de la condesa tiene que ver con una actitud misógina por parte de los intelectuales cubanos. Esto llama la atención debido a que los cubanos que reprocharon a la condesa aseveran todo lo contrario: ellos reconocían el valor

que tenía como autora. El propio Veráfilo en su *Refutación* menciona que no busca ir en contra de Madame de Merlin, de la que señala “es una notabilidad [que] ha sabido adquirirse cierta reputación por sus talentos y sus escritos” (4), y menciona que lo que busca con su escrito es defender ante el mundo a la noble Habana que tan mal parada queda en el relato. La disputa que surge entonces no se adscribe a la condición femenina que subyace en el origen del relato, sino en el hecho de que éste no habla verdaderamente de la realidad cubana.

Es más, el reconocimiento de los cubanos, simbólicamente representados por la voz de Veráfilo, sobre la calidad autorial de la condesa se refleja en el texto mismo; el autor menciona que es lógico que los lectores no familiarizados con la vida en las colonias confíen en lo que la autora les dice, y señala el hecho de que una hija de Cuba en el extranjero que habla de La Habana es digna de ser leída y creída: “hay una razón crítica para que sea creída por los que no nos conozcan. Una hija de La Habana que hace publicar en Madrid una relación de los usos, costumbres y circunstancias referentes a *su tierra*, no puede menos que tener eco entre la mayor parte de sus lectores.” (4) El autor reconoce la amplia proyección que puede llegar a tener la obra de la condesa gracias a su condición de cubana europea y, muy importante, de aristócrata. El hecho de que recalque la condición madrileña de la publicación, así como el uso irónico de las cursivas con las que resalta la pertenencia de la autora a la isla son un primer ejemplo de lo que ocurre a lo largo de todo el texto: por un lado, la ironía es la herramienta que más utiliza el autor para poner en evidencia los elementos absurdos que tiene el texto; por otro, la constante tensión que él mismo potencia entre la admiración que le despierta esta mujer y el desprecio que sobrevino como consecuencia de la lectura de su *Viaje*.

El orden establecido por el autor al momento de escribir su refutación sigue el orden del *Viaje*, de modo que presenta al lector carta por carta los elementos que resaltan por su

inconsistencia. Veráfilo, cuyo nombre también resulta sumamente irónico y revelador en su alusión a la veracidad con que este texto en específico va a hablar, a diferencia de las mentiras y falsedades que supuestamente plasma la condesa, defiende cada uno de sus argumentos en contra de su obra con citas del propio texto²⁶. De este modo logra que sea la misma Merlin quien evidencie su ignorancia: “*Las ilusiones y las realidades se confunden en mi turbado cerebro. Ella misma lo dice.*” (8) es uno de los muchos ejemplos en los que Veráfilo pone al descubierto la aparente confusión que acomete a la condesa al momento de escribir y que, sarcásticamente, podría ser una de las razones por las cuales hay tantas inconsistencias en el texto.

Otro de los elementos con los que juega el autor es el uso que hace la condesa de la forma de hablar de los cubanos. Si bien es cierto que con la inserción de vocablos típicos de La Isla ésta buscaba la exotización de su propia obra en aras de atraer más la atención de los lectores, Veráfilo toma los ejemplos más llamativos debido a su poca cercanía con lo que realmente es el dialecto habanero y los muestra sin disimulo como las ridiculeces que son a sus ojos estos vanos intentos de americanizar la obra. Así, por ejemplo, al mencionar ella las “bananas” que cocinan los guajiros, le responde él con un paréntesis: “(plátanos, Madame, que es V. criolla)” (22) Se detona entonces la burla porque si algo está dejando en evidencia es el hecho de que *Madame la Comtesse* es de todo menos criolla.

La ridiculización no se queda sólo ahí. El autor, a lo largo de toda la refutación, se refiere a Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, no por su nombre de criolla, sino con el uso del muy francés *madame*, de modo que se pueda ver claramente la distinción que el autor hace entre aquellos, como él, que son verdaderamente cubanos, y la condesa, que regresó a La Isla y escribió su estancia en la misma desde su condición de europea adoptiva. Asimismo, el uso del

²⁶ Esto permite saber que al menos Félix Tanco y Bosmeniel tenía en su poder una edición española de la obra.

caballeroso *madame* establece una distinción en cuanto al género al que pertenece la autora, por lo que no es únicamente una forma de marcar la distancia entre ella y los cubanos, sino que se trata también de una forma de condescendencia masculina.

Esto se ve potencializado en el texto también a partir de la constante mención que hace Veráfilo a un supuesto traductor de la obra al que paternalmente, y para no dejar caer toda la culpa a la condesa, le atribuye algunos errores. No obstante, lo que pone de manifiesto con ayuda de esta herramienta es el hecho de que la condesa no sabe muy bien cómo referirse a las cosas nativas de la isla, clavando el dedo en la llaga de la condición de extranjera a partir de la cual esta supuesta hija pródiga escribe.

Cabe resaltar que Veráfilo, en su intento por presentarse como una autoridad con respecto a los temas que trata en su texto hace constante uso de diferentes idiomas a lo largo del mismo para entonces así hacer la distinción entre él y Merlin: mientras que ella ni siquiera conoce el dialecto que supuestamente mamó desde la cuna, él sabe y maneja a la perfección al menos tres idiomas: español —y además español insular—, francés —lo que lo coloca hombro con hombro de la condesa— e italiano. Este contraste funciona de dos maneras: por un lado, hace menos a la condesa y su poco conocimiento de la variante dialectal que se habla en La Isla, y por otro, demuestra a todos sus lectores que en Cuba, más allá de lo que Merlin diga, sí hay cultura, y no cualquiera, sino una cultura digna de codearse con las altas esferas europeas sin ningún impedimento.

La condesa parece dedicarse a desdeñar a sus compatriotas americanos al grado de convertirlos en hijos de Europa de forma que ella se enaltezca discursivamente ante su lector, y Veráfilo lleva a cabo este mismo movimiento, pero a la inversa, dirigido hacia la condesa. El

modo en que lo hace es a partir de un tono paternalista²⁷ en el que la relaciona siempre con un crío que sin ninguna maldad, se equivoca y dice mentiras. Se trata así, según él, de un niño malcriado que “después de una agudeza, después de una gracia que sirve de diversión y agrada a los que los observan, tienen mil majaderías, cometen mil faltas, que dan impulsos de cascarles.” (38)

Así, el texto de Veráfilo se asume como una respuesta, no individual, sino colectiva, de todos los cubanos indignados y de entre los cuales el autor decide poner manos a la obra al momento de evidenciar los errores de la condesa. Uno de los recursos que utiliza para que el lector entienda que este enojo no es sólo de él es la aparición de un segundo personaje en el texto: un escribiente. Éste juega el papel de acompañante y de público ante todo aquello que Veráfilo asevera. Asimismo, se trata de un público que interrumpe la narración para dejar ver su hastío y hartazgo por el que parece ser un incontable número de inconsistencias. “—No más casa, por Dios, no más bojíos, nos dice fastidiado nuestro escribiente, mire V. que se cansan los lectores.” (22) Ésta es sólo una de las tantas apariciones del escribiente, recurso que permite hacer partícipes a los lectores cubanos de esta refutación, evidenciando el modo en que Veráfilo considera el enojo un sentimiento general que persiste, no sólo en él, sino en general en el público lector cubano.

Todas estas herramientas que Veráfilo utiliza en su favor configuran poco a poco un texto que entre más avanza, más irritación y desprecio por la obra de hace saltar a la vista. Lo que llama la atención entonces es lo que subyace al discurso mismo de este intelectual cubano. ¿Qué es lo que realmente le molesta? Si bien es cierto que a lo largo de toda la obra busca marcar las

²⁷ Este tono paternalista también habla del menosprecio de género que mencionaba anteriormente. Supeditado al enojo de la supuesta falsedad con que la condesa habla de Cuba, la aniña para desestimarla debido a su condición de mujer.

diferencias entre las ensoñaciones de la condesa y la realidad concreta, yace en el fondo del disgusto, no la falta de certeza en cuanto a las descripciones de la naturaleza habanera, sino el quiebre entre lo que la viajera consideraba que eran los criollos habaneros y lo que éstos, entre los cuales estaba Félix Tanco y Bosmeniel, pretendido autor de la refutación, consideraban que eran.

Salta a la vista en el texto los ejemplos en los que más indignado y duro se muestra Veráfico con la obra, ya que estos pasajes giran en torno a la simplificación que de ellos había realizado la autora. Uno de los primeros elementos que critica es el modo en que la condesa describe la naturaleza americana. Así, al referirse a las descripciones que hace de la abundancia de estas tierras, el cubano le responde: “pero esta pintura exagerada nos iguala a un Edén, protegido por la mano de Dios y cultivado por ángeles. Viviríamos entonces como en otra isla de Jauja, donde se come y se bebe y no se trabaja.” (24) Efectivamente, la visión que presenta la condesa con respecto a América es edénica, ya que así puede hablar de Cuba a partir del vínculo que tiene ésta con el imaginario de lo exótico. Pero lo que preocupa al autor no es que la naturaleza resulte extravagante, sino cómo eso se refleja en ellos, los cubanos. Así, al equiparar La Isla con un edén, se hace énfasis en la ausencia de gente civilizada que pueda llevar las riendas de estas tierras; lo que se evidencia, según él, en el texto es la falta de civilidad y la ausencia de progreso en esta colonia española.

Tomando en cuenta que la autora se inscribe en el discurso criollo de las altas esferas de las sociedades coloniales que velaban por sus propios intereses, no es de extrañarse la molestia producida en estas mismas élites. Considerada no una cubana más, sino una criolla de élite, lo que parece ser un fuerte motivo de molestia es el hecho de que los retrate, a ellos, sus compatriotas de clase como inferiores, relacionados y emparentados con los indios y los negros, y

todas aquellas clases e individuos que supuestamente ellos, los criollos blancos, iban a llevar hacia la senda del progreso, al más puro estilo sarmientino.

Lo mismo ocurre con la imagen que se presenta en el *Viaje* de las casas de los guajiros y las bondades que las tierras tienen con estos individuos.

¿Puede decirse que conoce la naturaleza de Cuba y sus producciones quien ha escrito este párrafo? No resplandece el deseo de querer hablar de todo sin tener instrucción alguna de las verdaderas producciones de la Isla? (...) Y si no ¿cómo hubiera dicho que “las legumbres se dan a los quince días”? que la *maloja* nace a las 48 horas, y que un mismo terreno da doce cosechas al año, sin que exijan otro cuidado que el trabajo de recolectarlas? que este último fruto produce un 30 o 40 por 100 anual? Es de este modo como debiera escribir una *criolla* hablando de su tierra? (23)

Mientras que la condesa buscaba con este tipo de hipérboles mostrar cuán distinta y virtuosa era esta tierra, de modo que los lectores encontraran un interés en su propio relato, lo que se produce es completamente lo contrario. Quedan de manifiesto entonces dos cosas: por un lado, el modo en que relaciona lo natural, la madre tierra, con estos personajes típicos cubanos; por otro, la molestia que genera en Veráfilo —y se puede aventurar que en el resto de los lectores cubanos— la imagen exotizada y salvaje con la que plasma hasta los últimos elementos relacionados con la realidad cubana. La visión totalizadora en la obra es la que despierta el enojo debido a que no se corresponde con lo que es ni La Habana, ni Cuba y porque tiene que ver con una falta de información y conocimiento por parte de la *madame* acerca de lo que está describiendo. La homogeneización que entonces lleva a cabo deriva en una pintura reduccionista relacionada tanto con errores acerca de las descripciones del relieve habanero, como con la imagen que de los cubanos plasma.

Uno de los recursos más prolijos en el relato escrito por la condesa para describir a los habaneros es su pereza, inevitablemente relacionada con la idea previamente presentada que los

vincula con una especie de Adán y Eva, exentos de la necesidad de trabajar gracias a la bondad de la madre naturaleza, que acerca y ofrenda todo a sus hijos. Lo que inevitablemente deriva de esa representación casi bucólica del universo habanero es, por un lado, el evidente contacto que estos individuos –todos—tienen con lo salvaje, lo natural y, por otro, la falta tangible de civilidad y progreso que predomina en La Isla, construida a partir del binomio civilización/barbarie.

Justo cuando habla de estos temas, Veráfilo se muestra con un tono más severo hacia la condesa:

Si por trabajo entendemos en un país el ejercicio de su industria en todos los ramos, el movimiento activo y continuado del trabajo, la pronta expedición de los negocios, la multiplicidad en las transacciones mercantiles, la propagación en los conocimientos, los productos del saber y del talento, nos parece que no solo son cosas posibles en el país a pesar de su clima, sino también cosas muy comunes, y que han tenido motivos de conocer los que nos han visitado con menos superficialidad. “La civilización del antiguo mundo” no ofrecerá entre nosotros esos recursos que echa de menos la poética y sensible viajadora; pero lo que son recursos para el trabajo y la subsistencia abundan por todas partes. (13, 14)

De este fragmento de la refutación se pueden encontrar dos temas a tratar: el primero, el modo como muestra y menciona todas las ramas del conocimiento con que cuenta el mundo moderno y el progreso: los negocios, la industria, las mercancías, incluso los conocimientos y los productos del saber, todo se presenta como un amplio abanico de cosas que existen y sirven en Cuba, reforzando así las equivocaciones que con respecto a los cubanos hizo la condesa al referirse a ellos como perezosos. El segundo, cómo el autor habla de las civilizaciones antiguas, entendiendo que por éstas se refiere a los indígenas americanos habitantes de La Isla antes del arribo de los españoles.

Veráfilo encuentra un punto en común con la condesa al reconocer que todo aquello que ya ha mencionado anteriormente como parte de Cuba en estado de progreso no son recursos de esas civilizaciones. Esto permite inferir que él los considera como individuos poco trabajadores,

haraganes, de los que claramente se quiere diferenciar. El autor reconoce que el ímpetu por el trabajo que tanto defiende no es una herencia nativa, sino que proviene de los habaneros, en su condición actual, como ciudadanos del mundo que tienen todo para ofrecer en la época de la modernidad. Así, y a pesar de que está llevando a cabo la defensa de La Habana, no está haciendo lo mismo en relación a aquéllos que ante los ojos de los lectores pueden alejarlo del mundo civilizado.

Ellos, los criollos, no se relacionan con esas razas antiguas que sí están vinculadas con la idea del buen salvaje, y el hecho de que la condesa lo deje entrever en el texto es una de las cosas que más les molesta. Al momento de emparentarlos con la tierra de la forma en la que lo hace, lo único que Veráfilo y los cubanos entienden es que ellos son también, por extensión, unos salvajes. Si se toma en cuenta el hecho de que en este momento a lo largo y ancho de toda Latinoamérica las élites criollas comenzaban a generar un imaginario en torno a lo civilizado y lo salvaje, los binomios entre el argentino y el gaucho, el peruano y el inca, esto se extiende a Cuba que, a pesar de que faltaban todavía unos años para su independencia, comenzaba a buscar la manera de generar una identidad propia.

Las élites, aquellas a las que supuestamente pertenecía Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, se planteaban a sí mismas en el mundo como los ya civilizados que iban a proveer de progreso y avances a la tierra que los vio nacer. El gran problema con la *madame* fue que ella misma buscaba cumplir con ese papel, al menos a nivel de discurso, pero considerándolos a ellos también como parte de lo que hay que integrar a la senda de la modernidad.

Esta separación identifica, a fin de cuentas, a los criollos intelectuales cubanos, o al menos a Veráfilo, con la condesa en el modo en que entendían la organización del mundo. Ellos, los letrados e intelectuales cubanos, dignos de ser los bastiones del progreso en estas tierras

coloniales, consideran como inferiores, como el pueblo joven, a los oriundos de estas islas, a los naturales, del mismo modo que lo plantea la viajera. La gran diferencia radica en el hecho de que ella lo expande, incluyendo en esa inferioridad a los mismos criollos de las altas esferas dentro del mundo falto de progreso.

¿Hasta dónde habrá llegado nuestra condesa que ha encontrado guajiros que conservan todavía algunas inclinaciones de la antigua raza india? ¿Qué indios ni qué calabazas! ¿Se ha poblado acaso nuestra isla con individuos de aquella raza que huyeron o desaparecieron después de la conquista? ¿Dónde están, dónde han estado las castas como se ven en las tierras firmes del resto de América? (21)

Veráfilo, no conforme con haber mencionado varias de las razones por las cuales los habaneros se distinguen y diferencian de esas antiguas civilizaciones, al momento de analizar el pasaje que la condesa dedica a los campesinos cubanos, los guajiros, hace incluso una distinción entre los isleños, que ya no tienen ningún tipo de relación con las sociedades primitivas y poco avanzadas que existían en la isla, y los americanos continentales que, según el modo en que lo plantea, siguen teniendo a estos individuos en sus sociedades. No sólo se diferencia de aquello que la condesa retrató como habanero, y no sólo dice que su relación con las razas indias es inexistente, sino que atribuye todas esas características a otras zonas del continente. Asimismo, si bien es cierto que como élite criolla blanca buscan ser ellos los que aporten civilidad a estas tierras, decide lograr que discursivamente ningún individuo de La Isla se pueda relacionar con la barbarie. Se puede entonces aseverar que es que el retrato habanero que la condesa plasma, de La Habana como un lugar falto de progreso, lo que más molesta.

Ahora bien, el procedimiento que sigue Veráfilo para llevar a cabo la revisión del texto de la condesa está ampliamente relacionado con los tópicos que ella, al igual que muchos otros antes, utilizaron para hablar de América de forma que se pudiera crear una imagen discursiva de la misma. Estos tópicos, que en el relato le sirven a Merlin para demostrar la inferioridad de estas

tierras y de la necesidad que tienen de ser protegidos y cuidados por la Madre Patria funcionan cada uno de manera diferente y Veráfilo se encarga de desmentirlos todos.

El primero, como ya se planteó, es el tópico de la pereza y la vagancia predominantes en las tierras americanas, provocadas por la falta de necesidad que tienen los individuos americanos de trabajar para poder entonces proveerse de alimentos. La idea de América como el cuerno de la abundancia, como la tierra que todo lo da, no sólo genera un imaginario en el mundo occidental en torno a todas las bondades que ofrece la tierra del nuevo continente, sino que abre el camino para asegurar que la gente que habita estas tierras se caracteriza por su poca afición al trabajo. Así, se potencia la imagen de una tierra joven y desprotegida que requiere de otros —los europeos, por ejemplo— para poder alcanzar a ser un lugar avanzado del mismo modo que lo eran las naciones europeas.

De la mano de esta idea de pueblo poco trabajador se encuentra el tópico del pueblo joven, esto es, el describir y narrar a las sociedades americanas, en este caso cubanas, como una sociedad que se mantiene en un estadio previo de evolución. Este tópico, que se puede rastrear en sus distintas modalidades desde las primeras crónicas de Indias, hasta las disputas que se generaron en torno a la condición de los indígenas y el alma, produce discursivamente un sujeto, el americano, a partir de su falta de madurez para manejar las situaciones difíciles. Como si se tratara de un infante al que hay que proteger, porque los errores que comete tienen que ver con su condición de menor de edad, este tópico también entra en acción en el texto de la condesa con la idea de que hay que voltear los ojos hacia Europa, la madre que los encontró y los hizo quienes son, de forma que pueda guiarlos en el camino hacia la adultez.

Frente a este uso del tópico se enfrenta Veráfilo. Un ejemplo claro es cuando refuta el modo en que la autora describe la catedral de La Habana:

¿Pero qué quiere decir un género misto compuesto del árabe, del gótico y aún del megicano primitivo? Qué género nuevo es este, Madame, que se le escapó a Vitrubio? El género megicano primitivo, si fuese conocido en arquitectura, *nunca pertenecería a un pueblo infante*, por el contrario a un pueblo cuya antigüedad se pierde en la profundidad de los tiempos. (34. Cursivas, mías)

Ante la idea planteada por la autora acerca del modo en que este tipo de arte surge a partir de todo y de nada, como una mezcla sin pies ni cabeza, Veráfilo recalca la condición antigua de todo aquello que existe en La Isla, vinculado con las civilizaciones indias. Resulta importante mencionar que, al igual que ella utiliza lo que necesita para que juegue a su favor, lo mismo hace el autor de la *Refutación*.

A pesar de que antes había dicho que en América no existe ya ningún vínculo con las sociedades antiguas, esas no civilizadas con las que no quiere ser relacionado, decide utilizarlas a su favor, defendiendo la historia del continente a partir de la existencia de estas sociedades. Este movimiento no es exclusivo de Veráfilo, sino que tiene que ver con una construcción de la identidad latinoamericana que llevan a cabo los intelectuales decimonónicos en la que, equiparándose con las sociedades europeas que cuentan con una Antigua Roma, una Antigua Grecia, defienden la existencia de sociedades primigenias igual de espléndidas que las antes mencionadas. Paralelo a esto, es de los considerados por ellos indios y bárbaros del presente, aquellos con los que conviven en el día a día, de los cuales desean desvincularse, ya que los perciben como individuos representantes de esa antigüedad grandiosa, pero en su momento de decadencia. Asimismo, el autor recalca la falta de conocimiento como un elemento generalizado en los extranjeros que visitan estas tierras. El hecho de que no conocen el “género mexicano” que él menciona es lo que los despoja del poder de aseverar o no la condición primitiva del mismo.

En este mismo pasaje se puede encontrar otra idea configuradora del imaginario en torno a América a mediados del siglo XIX ligada con su supuesta falta de historia. El hecho de que

Veráfilo decida retomar justo en este pasaje a las civilizaciones antiguas permite intuir la necesidad de encontrar un argumento capaz de rebatir la famosa premisa de Hegel acerca de que en América no hay historia, sino naturaleza. Esto porque el aseverar la ausencia de ésta implicaría discursiva e imaginariamente reconocer y aceptar cada uno de los tópicos anteriores: el pueblo joven, el buen salvaje, el hombre que no trabaja, tienen en común la ausencia de memoria, no tienen la capacidad de hablar desde el pasado porque no existe para ellos. Ante esta premisa de la falta de memoria, Veráfilo señala que no la tiene precisamente porque, de una u otra forma, han hecho que desaparezca: “Si no la tiene es porque no la estudian o porque se empeñan en desfigurarla los mismos que deberían tener más gloria en presentarla hermosa como su clima, esplendente como su naturaleza envidiable y pura.” (38)

Se puede así observar que lo que yace detrás de la *Refutación* es la necesidad, no sólo de defender a La Habana frente a las irregularidades con las que la plasma la condesa, sino también la de defender a esa porción de la sociedad que se consideraba a sí misma como separada de los verdaderamente salvajes y poco civilizados habitantes de la isla. Eran ellos, los criollos, parte del progreso que tenía que llegar a Cuba, y es esa la principal razón del enojo de Veráfilo y varios de los intelectuales cubanos que tuvieron acceso a la obra de Merlin.

Ahora bien, una de las razones que la crítica merlinista (Méndez Rodenas, Caballero Wangüemert, Salvador Bueno) ha planteado como motivo para la molestia generalizada frente a *Viaje a la Habana* tiene que ver con que la autora supuestamente plagió diferentes artículos y textos que habían sido publicados en diarios habaneros o en forma de cuadros de costumbres antes o durante su estancia. Es el caso de *Excursión a Vuelta Abajo*, de Cirilo Villaverde, que sirve a la condesa para describir las costumbres de los guajiros en la carta VI de su *Viaje*, o los

dos cuadros de costumbres “El velorio” y “Velar un mondongo”, ambos publicados de manera anónima en *La cartera cubana* entre 1838 y 1839, que se atribuyen a José Victoriano Betancourt.

Si bien es cierto que utilizó estos textos para poder describir las partes de la realidad cubana a las que ella no tuvo acceso durante su recorrido, lo curioso es que Veráfilo sólo hace una mención acerca de este supuesto plagio, al referirse a la carta IX del *Viaje*, en la que la condesa recurrió al texto “Una Pascua en San Marcos”, de Ramón de Palma, publicada en *El Álbum* en 1839. Con respecto a esto dice Veráfilo que se trata de “una novela escrita y publicada ya en La Habana por uno de nuestros más aventajados amigos (...)” (53)

Fuera de esta mención, en la que ni siquiera le recrimina por haber tomado un texto previo para configurar su obra, no existe ninguna otra alusión a la copia de estos pasajes. E incluso más interesante, bien sea porque no reconoce su origen previo, o porque no le conviene mencionarlo, al momento de criticar la carta VII en la que la viajera habla de la vela del mondongo a partir de lo que había escrito Betancourt, menciona que es todo “mentira, falsedad, cosas que aquí nunca se han visto.” (42) Considerando que este pasaje fue escrito por alguien que sí conocía la realidad cubana de primera mano, y que la había relatado precisamente a partir de su conocimiento de la misma, entonces aquí Veráfilo evidencia que lo que le molesta, más allá de las falsedades con respecto a la realidad cubana es el hecho de que la que las escribe es *Madame* de Merlin.

Esto se puede entender tomando en cuenta lo expuesto previamente en cuanto al disgusto generado por la homogeneización que lleva a cabo Merlin de la realidad cubana pero, sobre todo, de la intelectualidad criolla de La Isla. Es ante esto que los cubanos responden y es esta la razón por la cual deciden excluirla de su ámbito intelectual y literario.

El silencio que prosiguió a la publicación del *Viaje a la Habana* de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo en Cuba duró gran parte del siglo XIX. Más allá de una reedición del *Viaje a*

finales de siglo en Madrid, y una breve aparición en el *Diccionario biográfico cubano* (1878) de Francisco Calcagno, la obra se desvanece y con ella se esfuma también la condesa del panorama literario de la isla. Es hasta los años veinte del siguiente siglo cuando la hija de los condes de Jaruco comienza a despertar el interés de los estudiosos y académicos, siendo el primero en recuperarla Domingo Figarola-Caneda, con su obra *La condesa de Merlin*, publicada en París en 1928. Este texto sigue formando parte de la bibliografía básica en torno a la cubana-francesa ya que el trabajo que llevó a cabo Figarola tiene que ver con la revisión, no sólo de su *Viaje a la Habana*, sino de toda su vida y obra. Es él el primero en revisar y recuperar la correspondencia de la condesa y el primero que la retoma en aras de incluirla en el ámbito literario cubano²⁸.

En la década de los sesenta es cuando se publican dos de las obras más importantes, y significativas de Lezama Lima. La primera es, sin duda, *Paradiso*, en 1966, y la segunda es *La expresión americana*, en 1969, una década después del triunfo revolucionario. Más allá del grupo *Orígenes*, Cuba se encontraba en un momento de reconfiguración y de reinención de lo cubano, lo que propició la lectura de autores como Merlin que llevaban un siglo arrumbados. Los cubanos entonces retoman aquellos textos que funcionan en esa reestructuración y, tomando en cuenta los previos pasos de reinterpretación que se habían hecho de la condesa, y la importancia de contar con mujeres en las filas de aquellos que habían generado el imaginario en torno a Cuba, empiezan a considerarla uno de los autores principales del siglo XIX cubano.

Este proceso encuentra su clímax en el trabajo que el pedagogo, historiador de la literatura y crítico literario, Salvador Bueno Menéndez, lleva a cabo casi una década después de la publicación de las obras de Lezama. “En el mismo prolífico año 1977, vio la luz otro volumen de

²⁸ Este texto tan importante en el estudio de la obra de la condesa de Merlin resultó imposible de conseguir, por lo que queda todavía abierta la puerta a observar detalladamente el modo en que este crítico e intelectual cubano plasma a la autora.

ensayos (...), *De Merlin a Carpentier*, nueve textos entre los que destaca el dedicado a la Condesa de Merlin, una figura con muy escasa fortuna crítica en los estudios cubanos.” (Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe. 18/03/13. www.encaribe.org/Article/salvador-bueno).

Lo relevante de este libro de ensayos de Bueno es que, por primera vez desde que publicara su obra, la viajera es insertada dentro de la tradición literaria. En el gesto de que el título de la obra del estudioso dibuje un puente entre Merlin y Carpentier, se asevera que hay una relación y una tradición que se proyecta desde ella hacia él. Así, después de más de un siglo de ser “víctima”, primero del enojo y después del olvido, la condesa emerge como una de las primeras autoras que la Cuba posrevolucionaria rescata para configurar su imaginario literario.

En el ensayo sobre la *madame*, Bueno realiza una revisión bibliográfica a partir de diversos estudios. Basándose en gran medida en el estudio previo de Domingo Figarola-Caneda, y mencionando datos que extrajo no sólo de la correspondencia de la condesa, sino del intercambio epistolar de los contemporáneos cubanos de Merlin, reconstruye el panorama en el cual ella escribió. Si bien es cierto que no realiza un estudio crítico exhaustivo de su obra, sí se puede leer entre líneas la intención por parte del estudioso de reconstruir y recuperar para esa nueva Cuba una autora que considera es de las primeras en configurar una identidad nacional insular.

Bueno rescata los elementos que hacen de éste un personaje digno de inscribirse en el canon de la literatura nacional cubana después de la Revolución; así por ejemplo, al hablar de las veladas que la condesa organizaba en su salón de París, menciona que “muchas de esas actividades artísticas se efectúan en veladas y conciertos organizados a favor de los refugiados políticos.” (21) De este modo, y a pesar de que el tono general del escrito tiene la intención de

presentarse como objetivo –basado en las fuentes que tiene—por momentos surge la necesidad de justificar la inscripción en el canon de la que, a fin de cuentas, era una aristócrata que poco o nada tenía que ver con la nueva Cuba socialista. Hay que tomar en cuenta que este rescate forma parte de un proceso mucho más grande de recuperación de autores cubanos. La forma en la que la leen está relacionada con una nueva poética nacional, que inevitablemente termina reduciéndola a un mero símbolo, quitándole todas sus tensiones y aristas constitutivas.

Y a pesar de todo esto, lo logró: la entrada al canon cubano es a partir de aquí inapelable. Con la aparición de este texto comenzó a releerse a la autora cubano-francesa, y los estudios acerca de ella, su obra, el vínculo supuestamente evidente entre ésta y los autores cubanos contemporáneos, entre muchos otros temas comenzaron a tomar relevancia.

Así, y sin buscarlo, la condesa tuvo la fortuna de que la leyeran con minuciosidad, de que la recuperaran y la hicieran hablar incluso de cosas y temas que ella misma no había contemplado, lo que inevitablemente la convierte sí, a veces en un símbolo, otras en una mártir de las luchas de la mujer, pero que la hace, a fin de cuentas, “víctima” de manera excepcional del mayor de los honores para una mujer que lo único que buscaba era ser considerada como autora: ser tratada como una igual.

Conclusiones: Al final de este viaje

...people don't take trips—
trips take people.
John Steinbeck, *Travels with Charlie*

La vida y obra de la condesa de Merlin son uno más de los muchos ejemplos que existen de literatura marginada por el canon hegemónico. Y no me refiero con esto únicamente al caso de las mujeres, sino a la de la literatura escrita por individuos inscritos en las periferias del mundo occidental que, de una u otra manera, han tenido que encontrar formas de subvertir los espacios de modo que éstos jueguen a su favor al menos en el ámbito literario.

No obstante, lo que resulta más gratificante de una labor como la que se llevó a cabo en aras de terminar este trabajo de tesis es el saber que las puertas a otras investigaciones, a otras problemáticas, no hacen más que multiplicarse. Si bien éste es un intento, como dije al principio, de contribuir al estudio de la literatura marginada, considero que el camino por recorrer se percibe incluso más amplio ahora que al momento de comenzar.

Uno de los problemas que sin duda queda sin resolver debido a las restricciones espaciotemporales que marcaron la presente investigación es el trabajo y análisis en relación a la recepción que el texto y la condesa tuvieron a principios del siglo XX. La obra de Domingo Figarola-Caneda, totalmente inconseguible para mí, se presenta como el páramo de entrada a una visión temporal muy específica en torno a la autora, su obra, y el modo en que comenzaba a percibirla el público letrado cubano.

Así, cabe preguntarse el porqué este crítico decide recuperar a alguien que había sido tan vituperada en el momento en que se publicó su trabajo. Cabe recordar aquí que la naturaleza en la obra, si bien es por momentos hostil con la protagonista, nunca pierde del todo sus cualidades

bondadosas y bellas. Esto constituye el hilo conductor entre ella y los escritores de principios del siglo XX que iniciaban la búsqueda de maneras de pensar-se en el mundo: “la cultura, así, no sería sino expresión de lo telúrico. Algo que en literatura desarrollarán Lezama Lima y Carpentier.” (Rojas Mix 27).

La condesa de Merlin intuye que es en la naturaleza americana donde reside la bella y exótica particularidad de su texto. No obstante, más que un deseo de nombrar e imaginar al Nuevo Mundo ella se posiciona en una forma de entenderlo; al relacionar lo americano con la tierra percibe que “esta noción conduce (...) a reconocerse en la pura naturaleza americana (...)” (Rojas Mix 27) Establece, a nivel discursivo, el atraso del pueblo joven cubano, que es perezoso, que no tiene memoria (o sea, historia), pero nunca deja de lado que si algo hay de rescatable eso es la naturaleza. En el final mismo de su *Viaje*, lo único que le queda es la noche cubana con toda su belleza y esplendor.

Así, los pasajes en los que hablaba acerca de la naturaleza a partir de la condición edénica, abundante, bondadosa con aquellos individuos que la habitaban, que son los que en su momento molestaron, como ya se observó, a los intelectuales cubanos debido a la mirada reduccionista y extranjerizante con la que se plasmaba a La Isla, son precisamente los que un siglo después le aportarán cualidades rescatables a ojos cubanos y en general latinoamericanos.

Irlemar Chiampi en su Introducción a *La expresión americana* de Lezama Lima lleva a cabo un breve recorrido sobre de los textos y los autores que antes que él estaban buscando la manera de concretar y responder la pregunta acerca de qué es América y qué son los americanos.

De Sarmiento a Martí, pasando por Bilbao y Lastarria, en el siglo XIX; de Rodó a Martínez Estrada, en un primer arco contemporáneo que incluye, entre otros muchos, los nombres de Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña y Mariátegui, las respuestas a aquellas indagaciones variaron de acuerdo con las crisis históricas, las presiones políticas y las influencias ideológicas. (9)

En todos estos debates, en los que se abordaba desde el supuesto origen “bastardo” de los americanos, sus raíces indígenas y prehispánicas, hasta la defensa de la latinidad del continente, “no existió intelectual prominente en su tiempo que permaneciera indiferente a la problemática de la identidad.”(9) Estos autores, entre los que se encuentra, en el panorama cubano, Carpentier con su concepto de lo real maravilloso, lo que buscaban era encontrar en algún lugar el origen de lo verdaderamente americano, más allá de las imposiciones imaginarias de las que habían sido víctimas en siglos anteriores.

Me permito aventurar que estos intelectuales vincularon, en la relectura de la obra de la condesa, el modo en que hablaba de la naturaleza, con las novelas de la tierra, ese elemento diferenciador del continente frente al mundo. En la forma en que describe los paisajes nocturnos habaneros, las tierras que cultivan los guajiros, incluso la manera en la que habla hiperbólicamente de las bondades de este cuerno de la abundancia que es Cuba, es ahí donde estos nuevos lectores ven el valor de la obra de Merlin. Contrario a lo que habían visto los contemporáneos de la condesa, la obra comienza a ser leída bajo la misma luz que está generando la idea de la naturaleza como maravillosa de autores como Carpentier.

Es decir, el descubrimiento de una realidad que de por sí es milagrosa y salvajemente surreal (...) donde lo mítico se entreteje en las gargantas de lo real. América es el lugar donde la Historia se mezcla con la fantasía, donde la realidad es ficticia sin perder su concreción o su coherencia. (Carpentier 2004: 74)

Contrario a lo que había ocurrido décadas antes, estos autores buscan configurar la imagen e identidad del continente a partir de todo aquello que antes buscaban rebatir. El ejemplo perfecto se encuentra en esta cita: frente a la aseveración hegeliana de que América no tiene historia, Carpentier no sólo dice que sí existe, como en su momento hiciera Veráfilo, sino que la diferencia de la historia de siempre adjudicándole rasgos fantásticos. Al otorgarle características

propias logra generar una identidad a partir de la diferencia. Así, más allá de pensarse de acuerdo con los paradigmas que el mundo occidental establecía, éste y otros autores de entre los años 20 y 40 del siglo pasado buscaron hablar de la identidad a partir de ellos, de lo que había en esta parte del planeta que les permitiera configurarla como algo único y distinto.

Un ejemplo de esta transformación en el modo de entender la identidad americana se encuentra en cómo aparece la naturaleza en la literatura. Lo que antes había sido entendido como el infierno verde, la selva que todo lo devoraba, gran enemiga de la civilización —como se plantea, por ejemplo, en *La vorágine*—se convierte en lo real maravilloso americano, como señala Augusto Escobar, “se ontologiza ese carácter como si eso fuera lo que identificaba y diferenciaba la literatura latinoamericana de otras literaturas.” (6)

Al convertirse el ser de América en un sujeto atravesado por las condiciones geográficas y de paisaje que le rodean, se configura identitariamente a partir de éstas. Los autores de estas primeras décadas redimen a aquellos que en el siglo XIX habían mostrado no sólo el vínculo supuestamente insalvable entre el americano y su naturaleza, sino también las tensiones que constituyen y forman América. Rescatan entonces aquellas obras que buscan “reflejar una particular visión del mundo que emerge del choque de las normas y valores venidos de fuera y de aquellas que surgen de las nuevas condiciones socio-históricas.” (Augusto Escobar 7)

Ahora bien, si los autores e intelectuales de esas primeras décadas todavía estaban buscando la manera de configurar esa identidad, para la siguiente generación el problema parece estar más o menos resuelto. Como bien señala Chiampi, “con los estudios de Fernando Ortiz (...), los de Reyes (...), los de Mariano Picón Salas (...) o con la propuesta de Carpentier (...), se dio el reconocimiento del mestizaje como nuestro signo cultural.” (10) Una vez descifrado este enigma acerca de quién es el americano, los intelectuales que siguieron buscaban dar más

características a este ser recién creado que se configuraba como una especie de prototipo del americano²⁹.

Fue en este momento cuando se llevó a cabo lo que me gustaría plantear como una segunda ola de relectura de la obra de la condesa. En ésta lo importante e interesante a ojos de los intelectuales ya no es únicamente la condición telúrica del relato, sino el personaje mismo que ella representa al interior del mismo. Lo que en el siglo XIX había sido razón de incomodidad y distancia frente a la Merlin, en el XX es lo que le permite ser reconocida como una autora digna de leerse. Ella misma, debido precisamente a las tensiones identitarias que la atraviesan y que se pueden observar a lo largo y ancho de la obra, surge en el panorama de ese momento como una latinoamericana prototípica, aquella que estaba surcada por lo heterogéneo, lo múltiple, lo diverso. Ella es la personificación de las identidades y tensiones que traspasan a Nuestra América.

Es necesario tomar en cuenta que en Cuba esta relectura está atravesada por un momento histórico particularmente convulso. Desde los años treinta diversos líderes del Partido Comunista de Cuba, como Julio Antonio Mella o Carlos Baliño habían luchado por la mejora de las condiciones de trabajo y subsistencia del pueblo cubano. Asimismo, en los años cuarenta con la constitución de 1940 y bajo el mandato de Ramón Grau San Martín, la represión y la censura se habían convertido en el pan de cada día. Los autores cubanos del momento, aquellos que se reunían y configuraban alrededor de Lezama Lima y *Orígenes* eran, si no abiertamente, sí veladamente opositores del régimen que desde 1952 había instaurado Fulgencio Batista. En su

²⁹ Para más información acerca de cómo estas dos generaciones configuraron la idea de América a partir de su ser mestizo véase Irlemar Chiampi, (1993) “La historia tejida por la imagen” en Lezama Lima. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 9-34.

muy reconocida revista se publicaba todo tipo de textos que dejaban vislumbrar la inconformidad generada en ellos por este gobierno.

Como señala Remedios Mataix: “Frente a ese «siniestro curso central de la Historia» y frente a la amenaza cultural de la corruptora influencia del «American way of life», el grupo *Orígenes* quiso practicar una operación de rescate de la dignidad nacional (...)” (148) y es bajo el manto de esta recuperación que la condesa vuelve a tomar fuerza en el ámbito del público intelectual de la isla que buscaba, ante la represión y la mano invisible pero poderosa de Estados Unidos, la verdadera esencia de lo que era Cuba.

Es el primero de enero de 1959 cuando el panorama cubano comienza a transformarse; con el triunfo de la Revolución parecía que los problemas de censura a los que se habían enfrentado los autores bajo la dictadura de Batista podrían verse disminuidos. Asimismo, la búsqueda por reconstruir al país a partir de sí mismo, alejado de una vez y para siempre del yugo imperialista de los estadounidenses permitió que surgiera una nueva forma de entender la literatura, al servicio de la Revolución.

En torno a este momento histórico en La Isla todavía hay mucho por analizar de la mano de textos que actualmente no forman parte de un corpus accesible, lo que me lleva a otro de los grandes problemas al hablar de géneros, autores y obras marginales: la falta de accesibilidad a los mismos. No se trata, pues, de que esta porción de la literatura latinoamericana en particular, y marginal o periférica en general no exista, sino que parece estar todavía silenciada. Si esto es un acto consciente o inconsciente por parte de ese ente denominado canon no lo puedo saber, pero sí considero una de las conclusiones de este trabajo de tesis hablar de la importancia que tiene recuperar estos textos, aún cuando no formen parte de la literatura más leída por el público en

general. Se trata de elementos del sistema literario que nos permiten echar luz sobre las formas de producción y reproducción de los modelos que sostienen al ámbito literario en su totalidad.

A pesar de que soy consciente de que no necesariamente este tipo de textos son económicamente viables, considero que instituciones educativas e investigadoras como la Universidad Nacional Autónoma de México deberían de seguir aumentando el acervo de ejemplares de obras que interesan a aquéllos que hacemos investigación. La labor está ahí pero, de nuevo, el camino que queda es largo y no está libre de baches.

Ahora bien, dentro de la ola de estudios acerca de Merlin que surgió a partir de la inserción que de ella hace al canon Salvador Bueno, son sumamente abundantes aquéllos que, como mencionaba al principio, la leen a partir de su condición de mujer. Emparentada con sus contemporáneas cubanas, especialmente con Gertrudis Gómez de Avellaneda, que había escrito los “Apuntes biográficos” a su *Viaje*, la dirección con la que empieza a estudiarse a la condesa la lleva a convertirse en uno de los ejemplos y evidencias del ninguneo y vituperio de la que eran víctimas las obras escritas con pluma femenina.

Es el caso, por ejemplo, de las dos principales estudiosas de la obra de Mercedes de Santa Cruz y Montalvo, María Caballero Wanguemert, de la Universidad de Sevilla y Adriana Méndez Rodenas, de la Universidad de Iowa. Estas dos investigadoras son las que con más profundidad han leído y analizado la obra de la condesa, y son ellas las responsables de las últimas dos ediciones que existen de *Viaje a la Habana*: la primera llevó a cabo la edición de Verbum, que vio la luz en 2006 y la segunda se encargó de la que Stockero ediciones promovió en 2009.

Aunque existen diferencias entre lo que cada una de ellas encuentra en la obra de Merlin, sí hay un común denominador: el interés que despierta en estas autoras el leer a la condesa dentro de una mirada crítica feminista. Y el problema, si es que se puede denominar como tal, no radica

en que sea ésta su aproximación teórica al texto, sino que sea únicamente esta aproximación la que predomine en la lectura y análisis de *Viaje a la Habana*, ya que al quedarnos como lectores con la idea de que lo único que propició la condesa fue que la hicieran menos sólo por ser mujer, le quitamos los relieves, los matices, las aristas. Es más, el hecho mismo de que exista un texto, la *Refutación*, que se encargue de adentrarnos en las reacciones provocadas por la obra de Merlin, nos permite también asegurar que lo que hizo en su momento Félix Tanco y Bosmeniel fue simplemente leerla críticamente a partir de su propia realidad.

A pesar de que considero importante buscar maneras más allá de la crítica feminista para abordar estos textos, pienso que es igual de importante no dejar de leer a estas mujeres, promover la relectura y estudio de sus obras; visibilizarlas, sin analizarlas a partir de una mirada mermada y poco objetiva; recuperar las voces de aquellas que encontraron en el interior mismo del sistema, que las relegaba a determinados ámbitos de la vida, la forma de enunciarse en el mundo, empezando a encontrar gracias a eso las formas que, un siglo después, devendrían en la lucha por libertades laborales, sexuales, familiares. Considero que el siglo XIX es el antecedente directo del siglo XX y del XXI y sin él, muchos de los sucesos que siguen vivos al día de hoy resultarían incomprensibles o truncos; fue en ese momento cuando estas luchas comenzaron a configurarse, las luchas que conformaron –y conforman– la manera de relacionarse en los siglos posteriores.

Leer a estas mujeres no es, pues, sólo un ejercicio de reivindicación de la labor femenina en el mundo literario, sino un trabajo de reconstrucción y aprendizaje en torno a nosotros mismos como individuos herederos de la modernidad. Fijar la mirada en estos sujetos y sus discursos es así voltearnos a ver al espejo y reconocer el lunar en el ojo de papá, los pómulos redondos de mamá, y el pelo cobrizo de la bisabuela. No se trata sólo de leer mujeres a partir de una mirada

Alejandra Vela Martínez

furiosamente reivindicadora y militante, sino de leer a individuos que nos ayudan a entendernos, a nosotros y al mundo.

Bibliografía

- ALLOATTI, Norma Elena. (2011). “Memoria del viaje a Francia: Experiencias de una viajera argentina del siglo XIX”, en *Decimonónica*. Vol. 8, núm. 1. Invierno, pp. 2-25.
- ARAMBEL GUIÑAZÚ, María Cristina; MARTIN, Claire Emilie. (2001). *Las mujeres toman la palabra: la escritura femenina del siglo XIX en Hispanoamérica*. Vol. 2. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- ARMOSTRONG, Nancy. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Madrid: Cátedra.
- BENDIXEN, Alfred; Hamera, Judith (ed.). (2009). *The Cambridge Companion to American Travel Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BUENO, Salvador. (1977). *De Merlin a Carpentier. Nuevos temas y personajes de la literatura cubana*. La Habana: Unión de editores y Artistas de Cuba.
- CARPENTIER, Alejo. (2004). *América, la imagen de una conjunción*. Barcelona: Anthropos editorial.
- COLOMBI, Beatriz. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- COLOMBI, Beatriz. (2006). “El viaje y su relato” en *Latinoamérica*. núm. 43., UNAM, D.F., México.
- COLOMBI, Beatriz. (2010). *Cosmópolis: del flâneur al globe-trotter*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- CONDESA DE MERLIN. (1892). *Mis doce primeros años*. Agustín de Palma (trad.). La Habana: Imprenta de la unión constitucional.
- CONDESA DE MERLIN. (2006). *Viaje a La Habana*. María Caballero Wangüemert (ed.). Madrid: Verbum.
- CONDESA DE MERLIN. (2008). *Viaje a la Habana*. Adriana Méndez Rodenas (ed.). EE.UU.: Stockero.
- CORNEJO POLAR, Antonio. (1999). “Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año XXV, No. 50, Lima-Hanover, 2º semestre, p. 9-12.
- CORNEJO POLAR, Antonio. (2003). *Escribir en el aire*. Lima: CELACP.

- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. (1939). *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Tomo 1. México, D. F.: Editorial Pedro Robredo. Web: Centro Virtual Cervantes.
- ESCOBAR, Augusto. (1993). *Naturaleza y realidad social en César Uribe Piedrahita*. Medellín: Consejo de Medellín.
- FOUCAULT, Michel. (1998). “¿Qué es un autor?” en *Litoral*. Córdoba: Edelp. pp. 35-71.
- FRANCO, Jean. (1980). *Historia de la literatura latinoamericana*. Barcelona: Ariel.
- GARGALLO, Francesca. (2010). “Presentación”, en Francesca Gargallo (coord.). *Antología del pensamiento feminista nuestroamericano*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. En prensa.
- GILBERT, Sandra M.; Gubar, Susan. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ HORTIGÜELA, Tecla. (2009). “Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico”. *ZER*. Vol. 14 –Núm. 27. 149-163.
- GUARDIA, Sara Beatriz (ed.). (2011). *Viajeras entre dos mundos*. Castilla: Centro de estudios la mujer en la historia de América Latina.
- HUMBOLDT, Alejandro de. (2005). *Ensayo político sobre la isla de Cuba*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. (coord.). (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II, del Neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra.
- LEZAMA LIMA, José. (2005). *La expresión americana*. Irlemar Chiampi (ed.) México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- MANSILLA DE GARCÍA, Eduarda. (1882). *Recuerdos de viaje*. J. P. Spicer-Escalante (ed.). EE. UU.: Stockcero.
- MARTIN, Claire Emilie; GOSWITZ, María Nelly (eds.). (2012). *Retomando la palabra. Las pioneras del XIX en diálogo con la crítica contemporánea*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- MATAIX, Remedios. (2004). “José Lezama Lima y la reinención de América” en *América sin nombre: Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad Alicante*. Vols. 5-6. La Unidad. pp. 147-155.
- MATERNA, Linda S. (2010). “Lo femenino peligroso y el orientalismo en *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch” en Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/12/aih_12_4_026.pdf (1º/diciembre).

- MÉNDEZ RODENAS, Adriana. (1990). "A journey to the (literary) source: the invention of origins in Merlin's *Viaje a la Habana*", en *Lew literary History*. Vol. 21, No. 3, New Historicisms, New Histories, and Others (Spring), pp. 707-731.
- MÉNDEZ RODENAS, Adriana. (2002). *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*. Madrid: Verbum.
- MOLLOY, Silvia. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- O'GORMAN, Edmundo. (2003). *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica. 3era ed.
- PRATT, Mary Louise. (1992). *Imperial eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres: Routledge.
- ROJAS MIX, Miguel. (1997). *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- ROMAN-ASKOT, Adriana. (1989). "La [des]colonización de la escritora (y de la instrucción literaria)", en *Revista hispánica Moderna*, Año 42, No.1 (Jun.), p. 11-37.
- SALLES, Vania; McPhail, Elsie (comp.) (1988). *La investigación sobre la mujer: informes en sus primeras versiones, Programa de Investigación y Estudios de la Mujer-COLMEX* (Serie documentos de investigación núm.1), Programa de financiamiento para investigaciones y tesis de maestría y doctorado, 1986-1987, México, p. 519.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (2005). *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México, D. F.: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- SCHUTTE WATT, Helga. (1991). "Ida Pfeiffer: a Nineteenth-Century Woman Travel Writer" en *The German Quarterly*. Vol. 64. No. 3. Verano, pp. 339-352. (29/08/12)
- SCOTT, James Cambell. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México, D. F.: Era.
- SCOTT, Joan W. (1992). "Experience". en *Feminists Theorize the political*. ed. Judith Butler and Joan W. Scott. Nueva York: Routledge. pp. 22-32.
- TORRAS FRANCÈS, Meri. (1998). *La epístola privada como género: estrategias de construcción*. Tesis. Universitat Autònoma de Barcelona. 1998. Barcelona: Bellaterra.

VERÁFILO. (1844). *Refutación al folleto intitulado Viage a la Habana, por la condesa de Merlin*. La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía general.

VERÓN, Eliseo. (2004) *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa.

VILLAVERDE, Cirilo. (1981) *Excursión a vuelta abajo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.