

Ciudadanías liminales
Vida cotidiana y espacio urbano
en la Cuba postsoviética

Désirée Díaz

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Waldo Pérez Cino
Adriana Churampi	Juan Carlos Quintero Herencia
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Julio Ramos
Gustavo Guerrero	Enrico Mario Santí
Francisco Morán	Nanne Timmer

© Désirée Díaz, 2021

© Almenara, 2021

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

Leiden, The Netherlands

ISBN 978-94-92260-50-5

Imagen de cubierta: Rogelio López Marín, imagen #2 de la serie *It's only water in a strangers tear* (1986). Cortesía del artista.

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

I.

CIUDADES DE PAPEL

IMAGINACIÓN URBANA Y CIUDADANÍA

En la novela *Contrabando de sombras*, de Antonio José Ponte, el protagonista se da a la tarea de acompañar a un fotógrafo extranjero que está haciendo un reportaje visual sobre La Habana para mostrarle los lugares de mayor interés visual y sociocultural y, por supuesto, las ruinas habitadas de «la ciudad de las columnas». Este tipo de *flânerie* antropológica y nostálgica se hizo popular a partir de los años noventa: las cámaras y miradas de todas partes del mundo trataban de capturar los últimos vestigios de la mítica Habana antes de que las últimas columnas se cayeran y la ciudad desapareciera entre la demasiada luz y el polvo de los escombros. El lúgubre *glamour* de las ruinas habaneras, que ya había cautivado al mundo con el fenómeno internacional de Buena Vista Social Club, acunado por aquellas voces rasgadas de los viejos maestros del son y adentellado por las imágenes saturadas de Wim Wenders, volvió a tomar fuerza tras el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre los gobiernos de Barack Obama y Raúl Castro en el año 2017. La misma estética de colores saturados frente al fondo mustio y ocre de los muros habaneros fue reciclada entonces en las visitas-espectáculos de *celebrities* globales como Rihanna, Paris Hilton, Beyoncé o el controvertido desfile de alta costura de Chanel.

La estética de la nostalgia habanera, a pesar de las complejas contradicciones ideológicas que implica, no carece de sentido o justificación. Lo cierto es que La Habana cada vez se parece menos a esas imágenes que han mitificado su decadencia, y si la situación de deterioro no se frena con urgencia, pronto el epíteto carpenteriano que celebra las columnatas habaneras parecerá inapropiado, políticamente

incorrecto: casi ninguna quedará ya en pie. Pero más allá —o más acá— de las ruinas y los derrumbes, ajena incluso a sus muros carcomidos ilustrando decenas de libros de fotos y viajes con páginas relucientes, La Habana y sus gentes se enfrentan cotidianamente, día a día, a sobrevivir en una ciudad que tiende a desaparecer con la impotencia de no poder hacer nada para detener su desmoronamiento. Este libro ha estado inspirado desde el inicio en el llamado del filósofo y urbanista Henri Lefebvre al derecho a la ciudad como elemento fundamental del desarrollo urbano, es decir: la posibilidad de la gente común de intervenir en el diseño y creación de espacios públicos más democráticos y participativos, de tener voz en las políticas urbanas, acceso a la crítica del tejido citadino y la oportunidad, en fin, de crear y recrear los espacios urbanos como reflejo del desarrollo social. En la Cuba de hoy, cualquier reclamo del derecho a la ciudad tiene que surgir de las ruinas, elevarse por entre los escombros y preguntarse, responsablemente, sobre el futuro de La Habana.

La (re)imaginación y (re)producción del espacio urbano, prácticas estrechamente relacionadas con el ejercicio ciudadano, son, sin embargo, un derecho que raramente los cubanos pueden disfrutar. Múltiples factores, como la centralidad e inflexibilidad de las estructuras administrativas relacionadas con la arquitectura y el urbanismo, el estricto control que ejercen el Estado y el gobierno sobre los espacios públicos y privados (tanto en cuestiones de diseño como de uso), la excesiva ideologización de las áreas colectivas y los escasos recursos económicos para realizar proyectos de envergadura sin el auspicio estatal, se confabulan para impedir que el diseño y la producción del espacio urbano sea un ámbito de participación al alcance de toda la sociedad. De hecho, por estas y otras razones, cualquier iniciativa urbanística alternativa o independiente posee en la Cuba contemporánea un alto nivel transgresor. En este contexto resulta relevante la figura del «arquitecto insurgente», propuesta por el sociólogo David Harvey (2000: 238) para referirse a aquellos actores sociales que trascienden o se valen de su posición como planificadores urbanos

para devenir agentes de crítica y cambio social, interviniendo en la producción de espacios y esferas alternativas. Sobre esta figura crítica, desestabilizadora y disidente, ha dicho Harvey: «[...] positioned as an insurgent architect, armed with a variety of resources and desires, some derived directly from the utopian tradition, I can aspire to be a subversive agent, a fifth columnist inside of the system, with one foot firmly planted in some alternative camp» (2000: 238). Harvey utiliza la noción de arquitecto en un sentido tanto literal como figurado, como aquel que en efecto tiene en sus manos la técnica y la capacidad para planificar y construir el entramado urbano y sus componentes, pero también en el sentido más amplio de creador, artista, intelectual y activista social. Como herramienta fundamental el «arquitecto insurgente» desarrolla una «imaginación geográfica» que no solo le permite comprender el complejo entramado de relaciones que afectan la producción urbanística, sino también desplegar un discurso espacial crítico y creativo, pensar y trazar dimensiones otras para el desarrollo social y contribuir a la producción de narrativas e imaginarios que alimenten el establecimiento de comunidades locales abiertas a nuevas redes de participación y de autogestión (Harvey 2000: 238-239). La figura del «arquitecto insurgente» se destaca así como agente fundamental en el desarrollo de ciudadanías alternativas y en las propuestas de nuevas formas de leer y escribir la ciudad.

A partir de estas nociones, que asumen la arquitectura y el urbanismo como mecanismos para la participación ciudadana y el trabajo imaginativo-simbólico como forma de activismo social o artivismo, este capítulo propone un acercamiento a las prácticas artísticas de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte en tanto *performances* de ciudadanía. En su clásico estudio sobre *performance*, Richard Schechner (1985: 36-38) establece que una de las características centrales del acto performático es la articulación de lo que él ha definido como «restored behavior», o lo que es lo mismo, la interpretación consciente de un rol, la encarnación de una «segunda naturaleza», el comportamiento del sujeto como si fuera otro o como si se proyectara en

otra situación o estado. Enfocándome en el aspecto metanarrativo y performático de sus propuestas, este capítulo examina los mecanismos mediante los cuales Garaicoa y Ponte (artista plástico y escritor respectivamente) articulan este tipo de comportamiento restaurado o reencarnado (*restored behavior*) para personificar y actuar a partir de otras identidades al autorrepresentarse como proyectistas, arquitectos o urbanistas; como planificadores o restauradores de la ciudad en ruinas. Entendiendo sus proyectos artísticos desde el punto de vista del arte procesual, como *performances* a largo plazo, estos creadores encarnan la figura del arquitecto insurgente propuesta por Harvey para, desde esta posición, instaurar un espacio y un discurso de ciudadanía en el contexto de La Habana contemporánea.

La (re)construcción, (re)invención y refuncionalización de estructuras arquitectónicas o de paisajes urbanísticos ha sido el tema central en la obra de Carlos Garaicoa a lo largo de toda su carrera; Antonio José Ponte, por su parte, se ha definido a sí mismo como ruinólogo, especialista en las ruinas habaneras. Pero las obras o proyectos de ambos artistas no solo se centran en la ciudad destruida: hablan también de la ciudad por venir, debatiendo los posibles futuros de La Habana e interpelando directamente a las políticas urbanas oficialistas.

Comentaré primero, como contexto necesario, la situación actual del urbanismo y la arquitectura en Cuba y algunas consideraciones sobre las políticas urbanísticas del Estado, en particular las connotaciones político-ideológicas asociadas a las propuestas oficiales de restauración de la ciudad ejemplificadas en el proyecto de la Oficina del Historiador de la Ciudad. A partir de este contexto, desarrollo una lectura de las obras de Garaicoa y Ponte en la que enfatizo su crítica a la escritura hegemónica de la ciudad por el poder y su rescate de la arquitectura y el urbanismo como espacios de ciudadanía. Al usar la metáfora del arquitecto insurgente me interesa argumentar que los *performances* de estos artistas intentan rescatar y promover una postura ética y cívica, intrínseca a la función social del diseño

urbano, pero que ha sido escamoteada al ejercicio de la profesión en la Cuba actual. Como consecuencia, al investirse como urbanistas y proyectistas, Ponte y Garaicoa tratan de reinstaurar la función ciudadana del arquitecto y luchar por el derecho a la ciudad desde una posición liminal.

LA HABANA NO AGUANTA MÁS

El desarrollo urbanístico y arquitectónico ha sido una de las áreas más desatendidas por el proyecto social de la Revolución cubana. El acelerado desarrollo urbano y arquitectónico que La Habana presenció en la primera mitad del siglo xx se detuvo bruscamente en 1959, y el plano de la ciudad apenas ha cambiado desde entonces. Durante la época republicana se trazó y construyó el 80% del área que constituye hoy Ciudad de La Habana; la fisonomía actual de la ciudad se configuró en gran medida durante esos años. El período revolucionario, que cubre desde la década del sesenta hasta la actualidad, solo es responsable del crecimiento de un 20% de la ciudad¹.

Esta parálisis en el desarrollo urbanístico se agrava todavía más por las carencias y dificultades para la reparación y mantenimiento de los inmuebles ya existentes, lo que implica que no solo el crecimiento de la ciudad se haya estancado significativamente, sino que además haya vivido durante años un proceso continuo y aparentemente irreversible de destrucción y paulatina desaparición. Datos oficiales han indicado que al inicio del nuevo milenio en la capital del país, de un fondo habitacional de 586 000 viviendas, más de la mitad se encontraba en regular o mal estado de conservación, y que el 10% de la población vivía en solares, ciudadelas o cuarterías

¹ Me limito en esta sección a mencionar brevemente la situación urbanística y arquitectónica de la ciudad en términos materiales. Para un comentario general de la relación entre el poder revolucionario y lo urbano en términos ideológicos véase la Introducción de este libro. También, entre otros, Birkenmaier & Whitfield 2011, Bobes 2011 y Álvarez Tabío 2000.

(Coyula 2006). En los años noventa, se estima que en el municipio Habana Vieja, uno de los más afectados por la crisis arquitectónica y habitacional debido a la antigüedad de sus construcciones, y a pesar de los esfuerzos de conservación de la Oficina del Historiador de la Ciudad (que se concentran en el área), se produjo un promedio de dos derrumbes, ya sea totales o parciales, cada tres días. Esta proporción aumentó a principios de los años 2000 a más de un derrumbe diario (Hamberg 2011: 78). Otros datos oficiales han confirmado que en el año 2017 había en todo el país un déficit de 883 050 unidades habitacionales, concentrado fundamentalmente en las provincias de La Habana, Holguín y Santiago de Cuba, mientras que de las viviendas existentes más de un millón se encontraba en condición de «regular» o «mala» (Mesa-Lago 2017)². Por otro lado, aunque existen varios organismos oficiales relacionados con el desarrollo arquitectónico y urbanístico, son muy pocos los proyectos que estas instituciones han logrado llevar a cabo.

Un ejemplo irónicamente elocuente se encuentra en el Grupo para el Desarrollo Integral de la Capital, institución que enarbola como su obra más ambiciosa y exitosa la creación de la Maqueta de La Habana, una reproducción en miniatura de la ciudad oficial, desentendiéndose así de la generalizada precariedad de la vivienda en la ciudad, haciendo caso omiso de los derrumbes y destrucciones que la tipifican y de la arquitectura informal y vernácula que la remeda. No pocos se han preguntado si cuando un edificio se cae en La Habana desaparece también de la Maqueta, y es que el proyecto destaca hasta el paroxismo el divorcio entre el discurso oficial de las

² Los datos que ofrezco aquí solo tienen la intención de ofrecer un panorama general al lector. Para más información, además de las fuentes mencionadas antes, recomiendo el detallado estudio de Hamberg sobre el estado precario de la vivienda en La Habana, con énfasis en la caracterización de asentamientos informales. En general el gobierno cubano reconoce la gravedad del problema de la vivienda, pero como atestigua el estudio de Hamberg, la información sobre estos temas es escasa, fragmentada y muchas veces inconsistente. Para más detalles, véase Hamberg 2011, Real & Scarpaci 2011 y Mesa-Lago 2017.

instituciones y la realidad cotidiana: en lugar de buscar soluciones reales, tan necesarias para la ciudad, este grupo se dedica a producir una ciudad de mentiras, una «naturaleza muerta»³. Irónicamente, el despropósito de la Maqueta de La Habana ha adquirido a la postre otro sentido, convirtiéndose en ejemplo claro de la esterilidad de la práctica arquitectónica en Cuba, ya que mediante un código de colores, la maqueta pone de manifiesto la pobreza del desarrollo urbano revolucionario.

Junto a la falta de proyectos constructivos y de urbanización es también alarmante la carencia de un debate objetivo, práctico e informado sobre los posibles futuros de la ciudad en materia de arquitectura y urbanismo. Aunque en la esfera pública cubana se reconoce la situación crítica de estos temas, hablar del futuro en términos realistas es una especie de tabú, entre otras razones, porque implica aceptar la necesidad imperiosa de cambios de envergadura en terrenos como economía, planificación, inversiones, propiedad y bienes raíces, entre otros a los que el poder teme, censura y controla celosamente. La resistencia del poder estatal a abrir un diálogo que conduzca a soluciones reales para detener la destrucción de La Habana y promover el remodelamiento de la ciudad de acuerdo a las necesidades presentes y futuras trae como consecuencia que se vea censurada la función social e intelectual del diseño arquitectónico y sus profesionales, arquitectos y urbanistas, en tanto agentes de participación y cambio social, eslabones fundamentales en la lucha por el derecho a la ciudad.

Las relaciones desiguales entre la práctica urbanística y sus representaciones simbólicas, entre la producción material y alegórica de la arquitectura, es un eje discursivo fundamental en los proyectos artísticos de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte. De cara a la imposibilidad de elaborar y llevar a cabo propuestas reales de construcción o intervención urbana de cualquier tipo en la Cuba contemporánea,

³ Esta relación entre la práctica urbanística y su representación es uno de los temas recurrentes en la obra de Antonio José Ponte y en el que me detendré más adelante.

la arquitectura y el urbanismo se han convertido en un puro trabajo de «imaginación geográfica». Y es a través de ese trabajo imaginativo y simbólico, canalizado mediante prácticas discursivas aledañas al acto constructivo y enfrentado a las políticas oficiales, que arquitectos, diseñadores y urbanistas tratan de reclamar su derecho a intervenir en la esfera pública y en el tejido de la ciudad.

EUSEBIO LEAL: ARQUITECTO OFICIAL

En la Cuba postsoviética, esa Cuba del Período Especial abocada a la incertidumbre del siglo XXI, un paisaje abatido donde no se construye casi nada y se desmorona mucho, podría decirse que el único proyectista y urbanista con capacidad real y con recursos suficientes para emprender planes de envergadura fue Eusebio Leal, a la cabeza de la Oficina del Historiador de la Ciudad. En 1982 la Habana Vieja fue declarada por la UNESCO Patrimonio Cultural de la Humanidad, lo que condujo al planeamiento de un ambicioso proyecto de restauración y renovación del centro histórico de la ciudad colonial. El tenaz trabajo de Leal es digno de admiración y ha tenido, más allá de algunos proyectos rodeados por la polémica, en general resultados muy satisfactorios, sobre todo en las áreas de conservación, restauración y museografía. Entre 1981 y 1994 fueron restauradas setenta edificaciones de carácter histórico y se han visto también grandes avances en el área del trabajo educacional y de proyectos socioculturales asociados a la Oficina del Historiador⁴. Estos logros indiscutibles, sin embargo, han sido cooptados por el discurso oficial con una función propagandística y han servido, a la postre, para contravenir, controlar y limitar el desarrollo arquitectónico y la conservación del resto de la ciudad.

⁴ Véase la web de la Oficina del Historiador de La Habana (<<http://www.habananuestra.cu/>>) e «Historia y contenido de los planes urbanos» en la web del Plan Maestro de la Oficina del Historiador (<<http://www.planmaestro.ohc.cu/index.php/gestion-del-plan/planes>>).

El mecanismo se descubre fácilmente, por ejemplo, en un texto del escritor español Manuel Vázquez Montalbán (2000) sobre La Habana y el trabajo de Leal. El artículo consiste en gran medida en un panegírico a la labor de restauración de La Habana Vieja, y si bien la mirada de Montalbán no es totalmente ingenua y deja entrever algunas de las polémicas alrededor del proyecto, yerra cuando da entender que los esfuerzos de Leal y su equipo de trabajo abarcan la reconstrucción de toda la ciudad, cuando en realidad se han focalizado solamente en un perímetro mínimo⁵. La sinécdoque discursiva de Montalbán le vale para conceder un discutible crédito al liderazgo político del país en relación a dichos proyectos de restauración. Cuando afirma que tras ser declarada Patrimonio de la Humanidad, «La Habana fue amnistiada por la Revolución, se trató de paralizar su deterioro y recuperar lo todavía recuperable», o cuando recuerda que en el ya lejano 1985 Eusebio Leal «tranquilizó mis inquietudes sobre La Habana, a mis ojos puro proyecto de ruina contemporánea cuando me habló de una voluntad política de recuperación» (Vázquez Montalbán 2000: 19), el lector no puede hacer otra cosa que cuestionarse adónde fue a parar aquella buena voluntad; cuándo se truncaron, una vez más, las aspiraciones y promesas políticas. A quince años de aquella conversación que refiere, y en pleno Período Especial, Montalbán tenía que saber que el proceso de ruinización de La Habana avanzaba sin remedio. Su visión, sin embargo, reproduce la estrategia propagandística del gobierno, que trata de presentar la parte por el todo, convirtiendo a Eusebio Leal en arquitecto oficial del Estado y al centro histórico de La Habana en símbolo de la ciudad toda⁶.

La Habana Vieja es el oasis habanero. Sin embargo, la mirada de estos proyectos se enfoca más hacia el pasado que hacia el presente, buscando fundamentalmente la restauración y conservación de sitios históricos. Estas políticas de rescate están degenerando en la produc-

⁵ Para otras críticas al proyecto dirigido por Leal, véase Ponte 2014.

⁶ Véase, por ejemplo, la entrevista de Goñi Camejo «Eusebio Leal: Salva-guardar La Habana» (2006).

ción de un espacio vaciado de vida, mítico y anacrónico, congelado en el tiempo, además de ignorar el urgente reacomodo de la ciudad viva a sus necesidades actuales y futuras de crecimiento y renovación. Así, la producción urbanística de La Habana Vieja no logra escapar de lo que Louis Marin ha denominado «utopías degeneradas» (1984: 239). En *Utopics: Spatial Play*, el filósofo francés plantea que las «utopías degeneradas» se manifiestan cuando la ideología toma la forma de mito, y en especial cuando se concentra en un espacio delimitado y específicamente producido para encarnar, consolidar y proyectar dicho mito. Las «utopías degeneradas» encarnan en los parques temáticos: espacios ficcionalizados, supuestamente armónicos, estables, estrictamente controlados e higienizados, ajenos a los conflictos del contexto circundante, concebidos para el entretenimiento del visitante y la proyección de un imaginario ahistórico o plurihistórico que cultiva la nostalgia de una fábula legendaria sin opción para la mirada crítica. Son conjuntos pensados especialmente para alienar al visitante «by a distorted and fantasmatic representation of daily life, by a fascinating image of the past and the future, of what is strange and what is familiar» (Marin 1984: 240). En este escenario el visitante-espectador se convierte en el verdadero protagonista del *performance* en el cual se inserta y su itinerario, por muchos caminos o variantes que pueda tener, termina siempre por ajustarse a una narrativa que construye el mito como colección de signos, como pastiche histórico.

Como se sabe, y como ha apuntado también David Harvey, estas «utopías degeneradas» han proliferado en las sociedades contemporáneas; se localizan lo mismo en museos que en centros comerciales, y también en la concepción de los centros históricos de las ciudades como atracciones turísticas que se sustentan en la comercialización y banalización de un legado cultural, en la descontextualización de realidades históricas y en la falta de perspectivas ideológicas y políticas:

The continuous spectacles of commodity culture, including the commodification of the spectacle itself, play their part in fomenting

political indifference. It is either a stupefied nirvana or a totally blasé attitude (the fount of all indifference) that is aimed at. (Harvey 2000: 168)

La Habana Vieja se ha convertido en otro parque temático más, uno que sintetiza en sus callecitas la mirada romántica al espíritu revolucionario de los años sesenta con un decorado de paraíso tropical. La indiferencia política comercializada a la que hace referencia Harvey se hace visible en un simple paseo por el centro histórico de La Habana Vieja, que le garantiza a cualquier visitante la confluencia surreal de la imagen de Ernesto Che Guevara vendida en moneda dura por un babalao improvisado, o la reproducción en miniatura de edificios u otros objetos carcomidos, desmoronándose, en proceso de destrucción y derrumbe. Son recuerdos turísticos destinados a la estetización y mercantilización de la miseria y el ocaso ideológico, a la sublimación nostálgica de una ciudad y un proceso político en ruinas que el turista observa solo como paisaje en la distancia, como telón de fondo, porque su consumo, en tanto experiencia sustancial, se restringe al pequeño perímetro de la ciudad restaurada y concebida específicamente como un gran *collage* de los disímiles tópicos folklóricos y políticos de la cubanidad.

Ahora bien, como ya he adelantado, es esta «utopía degenerada» la que se ha convertido en emblema oficialista para malamente enmascarar la inexistencia de una política activa y eficaz de desarrollo urbano que abarque las necesidades del resto de la Ciudad de La Habana. La legitimación y el uso utilitario del proyecto de restauración de la villa antigua como ejemplo de una supuesta voluntad política de protección de la ciudad se inserta, así, en una retórica que entiende los conceptos de identidad y cultura nacional mediante una perpetua vuelta a los orígenes de la nacionalidad, anclados en el siglo XIX, pero que ignora las urgencias de un presente en crisis.

Analizando esta tendencia mesiánica y miope de la cultura cubana —especialmente de aquellas voces auspiciadas por la oficialidad polí-

tica—, Iván de la Nuez ha invitado a «aprender a odiar un poco el siglo XIX» (2006: 133), llamando la atención sobre el hecho de que en el discurso cultural e histórico cubano

uno de los temas «peligrosos» ha sido el cuestionamiento del presente. Si la nación se convierte en una especie de obsesión para el pensamiento cubano, se debe, posiblemente, a que su discurso es incapaz de apresar las circunstancias del presente; a que suele extraviarse en las simulaciones de un movimiento perpetuo entre un origen y un modelo a perseguir. (2006: 134)

Siguiendo esta lógica, el Estado ha preferido dedicar esfuerzos a mantener zonas y construcciones históricas que datan del período colonial como una forma de apuntalamiento del origen de la nación, en lugar de enfocarse en las áreas y barriadas que representan el crecimiento de la ciudad durante la llamada época republicana y neocolonial, que son las zonas que acogen una mayor densidad poblacional.

Tanto la Maqueta de La Habana como el Centro Histórico son ejemplos del endémico divorcio entre retórica oficial y realidad cotidiana, típico de la Cuba actual pero también del poder discursivo de los textos simbólicos y de las tensiones políticas entre realidad y representación. La preferencia que las representaciones oficiales muestran por los espacios urbanos ficcionalizados, por esas utopías degeneradas contenidas y claramente delimitadas, como la Maqueta o el Centro Histórico, revelan una vez más el resquemor de la ideología revolucionaria con lo urbano.

Mientras tanto, por años los arquitectos de profesión se han enfrentado con un campo de trabajo prácticamente inexistente. La arquitecta y ensayista Emma Álvarez Tabío ha comentado en varias ocasiones la frustración, el desencanto y los destinos trastocados de los jóvenes arquitectos graduados en la Revolución por la dificultad para realmente desempeñar su carrera; refiere, por ejemplo, que en la generación de proyectistas de los años ochenta, a la que ella misma pertenece,

abundaban los dibujantes virtuosos, quizá porque el dibujo era en sí mismo la única posibilidad de realización de la obra. En este sentido, esos dibujos, más que explicar la manera de llevar a cabo un proyecto, proclamaban la imposibilidad de construir. Incluso, en algunos casos extremos, la inutilidad del proyecto. (2009: 174)

La situación, desde entonces y hasta la actualidad, ha dado lugar a una «arquitectura de papel» que se ha desplazado hacia las artes plásticas y la literatura. Los arquitectos exhiben sus proyectos como dibujos en galerías de arte, los publican en forma de libros de diseño, se convierten en escultores o se dedican al trabajo académico y literario, publicando ensayos y tratados arquitectónicos y urbanísticos (es el caso de la propia Emma Álvarez Tabío); en el mejor de los casos, trabajan como restauradores, pero muy pocas veces pueden ejercer su profesión plenamente⁷.

El ejercicio de la arquitectura se ha convertido en una práctica ausente o muy limitada, paralizada en el momento de la proyección teórica, y el campo de trabajo se ha trasladado al terreno de la imaginación. El hecho arquitectónico se desenvuelve como hecho narrativo, y el prototipo del arquitecto se ha convertido en una especie de antihéroe o héroe trágico, sinónimo no ya de aquel que crea, que construye, sino alegoría de la frustración y la impotencia de una generación y una época que no encuentra medios y espacios reales de intervención en la sociedad. De hecho, el arquitecto frustrado como alegoría de la utopía fracasada puede localizarse como un arquetipo que aparece en diversas manifestaciones artísticas en el imaginario cultural postsoviético. Sin embargo, la frustración inicial de estos profesionales se traduce en una actitud crítica y de reclamo, que se puede asociar a la figura propuesta por Harvey del arquitecto insurgente. Así, la imposibilidad constructiva, canalizada mediante

⁷ Para más análisis y ejemplos sobre este sentimiento de frustración entre los profesionales de la arquitectura en la Cuba posterior a 1959 véase también Coyula 2011.

el uso de otros medios discursivos –o lo que es lo mismo, el diálogo entre la práctica urbanística y su representación– se convierte en una estrategia para acceder al discurso urbano a contracorriente.

El modelo del arquitecto frustrado como alegoría del ciudadano estéril, invalidado, es el tema central del filme *Amor vertical* (Arturo Sotto, 1998). En la película de Sotto la protagonista, Estela, es una joven estudiante de arquitectura que trata infructuosamente de desarrollar proyectos para mejorar las condiciones de la vivienda en una Habana amenazada por una guerra inminente. Tras el rechazo de varios de sus diseños por parte de las autoridades, Estela intenta suicidarse en múltiples ocasiones hasta que se enamora y decide enfocar todos sus empeños y energías en un proyecto más ambicioso e idealista: frente a la realidad de una ciudad superpoblada, donde la obligada convivencia de varias ramas familiares bajo un mismo techo dificulta la privacidad y aun más la intimidad, la joven arquitecta concibe una construcción diseñada especialmente para que las parejas habaneras tengan un lugar donde mantener relaciones sexuales. La única posibilidad real que encuentra la chica para construir su nido de amor es bajo un puente, en las orillas del río Almendares, donde la pareja protagonista se las ingenia para levantar un cuarto improvisado y precario que les sirve de hogar. Pero ni siquiera esta construcción insurgente logra resistir las normativas burocráticas de los organismos oficiales y al final de la película será destruida, dejando a los protagonistas vagando por las calles de una ciudad que se prepara eternamente para la guerra.

Estela encarna el modelo del arquitecto insurgente en su versión más idealista y trágica, pero también una de las más beligerantes. A diferencia de otros ejemplos que se verán más adelante, y que se relacionan más con el intelectual en tanto productor de discursos, el personaje de Arturo Sotto desafía frontalmente todo sistema autoritario y represor, ya sea el de su propia familia o el de las autoridades y la retórica oficial. El término «insurgente» puede aplicarse en este caso en su forma más literal, porque mientras la ciudad toda se pre-

para para la guerra –es decir, en medio de un estado de sitio donde toda la sociedad vive bajo un régimen militar y se encamina a la destrucción– Estela decide sublevarse. Empeñada en construir, en edificar, la chica propone la búsqueda y establecimiento de espacios pacíficos y una forma alternativa de comunidad.

Amor vertical establece una simetría con la realidad cubana y con el discurso gubernamental, que ha instigado y elaborado por décadas un imaginario belicista al que se supedita cualquier otra prioridad nacional, incluyendo el desarrollo arquitectónico. Tanto en el filme de Sotto como en la cotidianidad cubana el fantasma omnipresente de una guerra amenazadora e inminente y de una sociedad al borde de la destrucción total, que reclama la participación incondicional de toda la población, establece un contexto en el que cualquier iniciativa que pretenda ignorar la urgencia política del país y proponga espacios para la reconciliación puede ser leído como una propuesta de ciudadanía alternativa, o sea, como una formulación diferente del concepto de pertenencia, participación y reproducción de la comunidad.

Es a partir de este contexto político-ideológico, donde la función social tradicional de la imaginación urbana y arquitectónica adquiere una connotación inmediata de pensamiento contrahegemónico, al no estar en sintonía con las prioridades ideológicas del Estado para la ciudad –esto es, el rescate de la ciudad decimonónica como símbolo del origen nacional, por un lado, y por el otro la destrucción y paulatina conversión del resto de la urbe en campo de batalla, en el paisaje donde se ha inscrito la lucha ideológica contra el imperialismo norteamericano– que analizaré las propuestas artísticas de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte.

ARQUITECTURA EN PAPEL

La arquitectura en papel y la maquetería representan normalmente para los proyectistas solo el embrión de la obra, el esbozo de una propuesta, la posibilidad de una creación; en la mayoría de los casos,

la obra final contendrá modificaciones, cambios necesarios. Para un arquitecto profesional los proyectos que quedan en el papel y nunca se construyen son obras inconclusas, sueños incumplidos, hijos no nacidos: los planos engavetados representan el fracaso. Y viceversa, por lo general cuando vemos un plano o diseño enmarcado, la imagen se muestra como memoria del proceso exitoso de construcción de una obra. Los arquitectos exhiben con orgullo los planos de sus proyectos concluidos, de aquellos edificios que lograron erigirse en algún lugar, de la misma forma que un escritor enmarca las portadas de sus libros publicados.

Cuando el diseño infructuoso cambia de lugar y pasa de la gaveta empolvada a ser enmarcado y exhibido, cuando la imposibilidad o el fracaso se convierten en objeto de representación, la obra adquiere una dimensión extratextual que inmediatamente dirige la mirada no tanto al proyecto en cuestión como a las causas de su imposibilidad, al contexto que paralizó su realización, al fracaso histórico en su totalidad. En este sentido, la arquitectura en papel es altamente narrativa: la anécdota –anécdota del sueño o del sueño imposible, anécdota de la utopía o del fiasco– la acompaña necesariamente. De la misma manera, deviene una representación en constante estado de liminalidad. Está a medio camino en todos los sentidos –trabada en el umbral entre la ejecución y la paralización, entre la posibilidad y la imposibilidad, entre el pasado y el futuro, entre el dibujo bidimensional que refiere a lo tridimensional– pero se pronuncia desde esa misma indeterminación: su discurso crítico se valida por su propio estado de indefinición, de transitoriedad, aplazamiento y probable imposibilidad. Por esta amenaza de precariedad –por esta situación agónica que la caracteriza– podría definirse, también, con aquella expresión que Rafael Rojas ha utilizado como metáfora de la historia cubana: la arquitectura en papel participa, también, del «arte de la espera».

Carlos Garaicoa es un arquitecto en papel. La ciudad, la arquitectura y el urbanismo como metáfora del desplome de las utopías

modernas es uno de los temas constantes en sus fotografías e instalaciones, pero prefiero hablar mejor de una poética, de una postura de las que emanan sus propuestas y que se unifican en un proyecto artístico continuo, en el cual el artista se autodeclara arquitecto como parte de una estrategia de intervención y participación ciudadana en el espacio urbano. Su trabajo de imaginación arquitectónica rescata la función política y cívica intrínseca a un diseño urbano de valores contrahegemónicos, y lo convierte en un ejemplo paradigmático del «arquitecto insurgente» de Harvey.

Garaicoa completó sus estudios en el Instituto Superior de Arte de La Habana. En su época de estudiante de artes plásticas se inclinó por la fotografía y muy pronto las imágenes se convirtieron en un pretexto para desarrollar un comentario sobre el estado crítico de la ciudad. En un movimiento a la inversa de los arquitectos que en los años ochenta y noventa recurrían al dibujo arquitectónico como única posibilidad para desarrollar sus proyectos, Garaicoa decide autorrepresentarse como arquitecto para intervenir en el entramado urbano y exponer sus propias propuestas «arquitectónicas» a partir del diálogo que establecen sus dibujos o instalaciones con fotografías de edificios y zonas de la ciudad en condiciones precarias. De hecho, muchas de estas obras son presentadas como planos arquitectónicos verdaderos y firmados bajo la identificación de «Proyectista: Carlos Garaicoa», en lugar de la habitual firma del artista a pie de obra. En lo que sigue me enfocaré en varios momentos y piezas de su obra a fin de delinear lo que considero como una evolución y radicalización de su proyecto artístico en términos de los valores ciudadanos y políticos que expresa. Este proceso, coincidentemente, avanza paralelo a las edades de la ciudad en las que se centran los trabajos del artista, de modo que su obra se configura también como un viaje histórico por la urbe⁸.

⁸ No es mi objetivo realizar aquí una taxonomía exhaustiva o definitiva de la obra de Carlos Garaicoa. Aunque hablo de etapas y evolución, la distinción la

El asunto de la primera etapa que estoy considerando aquí se centra en la ciudad antigua. En obras como *Acerca de la construcción de la verdadera Torre de Babel* (1991) o *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día a día nuestro presente* (1996), y dialogando ineludiblemente con el proyecto oficial de la Oficina del Historiador de la Ciudad, su intención es la de «curar», corregir o restaurar la ciudad. Así, el artista fotografía espacios de la villa colonial en avanzado estado de deterioro y, a partir de esas imágenes, diseña y presenta sus propias ideas sobre cómo restaurar o recuperar dichas áreas. Al igual que en la arquitectura en papel, aquí el valor del plano imaginario no radica tanto en sí mismo como en su significación metatextual, en su condición de índice y en su impacto político e ideológico. Como ha comentado Danné Ojeda sobre estas obras,

No es la imitación de los objetos sino su condición de médium lo que los vuelve significativos. Esa condición que los ata a recolectar el pasado, a habitarlo. [...] El objeto como médium habilita espacios multidireccionales en la memoria del receptor. [...] Lejos de representarse una construcción, se construye una representación que actuaría como paliativo de la impotente realidad. (2003: 6)

Este movimiento entre pasado y futuro, este retorno imposible al ayer como fuente de inspiración para un mañana también imaginario, así como sus diseños de inspiración futurista, le han valido a su obra –con insistencia y en ocasiones de forma apurada– la calificación de utópica (o algunas de sus derivaciones: atópica, postutópica) o nostálgica. Tanto la utopía como la nostalgia miran a un tiempo y a un espacio que no existe más o que nunca existió o existirá; tanto la utopía como la nostalgia comparten dosis similares de esperanza y desilusión. Sin duda estos elementos están presentes en la obra del artista, pero hay además en el discurso de Garaicoa una lucidez y una ironía que desarman el sentido comúnmente asociado a estas

hago con relación a los propósitos de este estudio.

definiciones y que, una vez más, se valen de la gramática asociada al uso ideológico de estos conceptos para acusar su contenido reaccionario, su potencial de censor histórico.

La recuperación o restauración simbólica de la memoria a la que alude Ojeda se despliega en varios niveles. La mayoría de las piezas en esta etapa utiliza como referencia edificios de la zona antigua de la ciudad, la misma que se ha beneficiado parcialmente de los esfuerzos de recuperación de la Oficina del Historiador de la Ciudad. Sin embargo, a diferencia de los proyectos oficiales que se encargan mayormente de inmuebles o zonas de valor oficial o turístico, Garaicoa selecciona áreas cotidianas aparentemente insignificantes, lugares que muestran la ciudad nuestra de cada día, problematizando así el uso de la arquitectura histórica como emblema y discurso del poder. En estas obras, como ha comentado Ojeda, «toda referencia a la arquitectura colonial se coloca en una zona de tensión identitaria en franca resistencia a la figura del Poder» (2003: 3).

Si leemos la historia de acuerdo a la narrativa trazada por los edificios y zonas reconstruidos por la Oficina del Historiador, nos encontramos con una construcción de identidad cultural que, como habíamos comentado, se sustenta en el decorado de la ciudad letrada del siglo XIX como pilar para la ciudad letrada revolucionaria: antiguos palacios y palacetes ahora transformados en museos, centros culturales de diversa índole, restaurantes, hoteles, etcétera. Por el contrario, para sus fotografías y proyectos Garaicoa escoge lugares transidos de vida, esquinas populares, espacios que tienen o tuvieron una función habitacional, aunque muchos de ellos hayan quedado inhabitables por su nivel de deterioro; sitios que objetiva y simbólicamente han cargado y sufrido el peso del tiempo, la historia y la política. Así, quiero notar la diferencia fundamental entre el concepto de lugar histórico que sustentan los proyectos de restauración del equipo de Eusebio Leal en contraposición a los del estudio del apócrifo proyectista Carlos Garaicoa. Para el primero el objetivo es la reconstrucción, lo más cerca posible de su aspecto original, de edificios y zonas significativos

por su valor estético o funcional, proponiendo así una experiencia edulcorada del pasado que permea la refuncionalización actual de los inmuebles. Para Garaicoa, en cambio, el lugar histórico no se confirma por la prosapia del inmueble, sino es aquel que ha sufrido y revela en su cuerpo las marcas del paso del tiempo y de la historia, de todas las historias, incluyendo las historias mínimas de habitantes anónimos y el olvido y abandono de la etapa revolucionaria. Sus obras no intentan borrar esas marcas, no pretenden ignorar lo que cuentan y denuncian, sino que usan estas cicatrices como *leitmotiv* en su poética. En ambas propuestas hay un componente nostálgico, pero el recuerdo cumple funciones diferentes y, de hecho, cambia el signo ideológico de cada una de ellas.

En su libro *The future of nostalgia*, Svetlana Boym (2001) propone dos tendencias fundamentales en la recuperación cultural e ideológica del pasado: la nostalgia restaurativa y la nostalgia reflexiva. El primer modo se dirige al pasado como una fuente de tradición y de verdad histórica, trata de borrar ambivalencias o imperfecciones y cultiva la proliferación de símbolos colectivos descontextualizados. El segundo modelo, en cambio, se complace en la añoranza misma, y más que desenterrar emblemas antiguos se propone como una experimentación o una meditación sobre el tiempo y el espacio. La nostalgia restaurativa, preferida por los discursos nacionalistas y la historia oficial –en este caso la Oficina del Historiador de la Ciudad– no se detiene a problematizar los fragmentos de historia que inmortaliza, simplemente los expone; la nostalgia reflexiva, cultivada más por escrituras excéntricas, periféricas, mira el ayer de reojo. La nostalgia restaurativa tiende a ser afirmativa, mientras que la nostalgia reflexiva es interrogativa, o incluso negativa (Boym 2001: 49).

Tanto la nostalgia como la utopía en la obra de Garaicoa son reflexivas, críticas, irónicas. No buscan la restauración del pasado o la sublimación del futuro, sino que funcionan como mecanismos para la (re)evaluación histórica, la sedimentación cultural, la temporalización del espacio y la participación ciudadana en el desarrollo

social y urbano. Nostalgia y utopía van de la mano porque, como también ha visto Boym, «Nostalgia is not always about the past; it can be retrospective but also prospective. Fantasies of the past determined by needs of the present have a direct impact on realities of the future. Consideration of the future makes us take responsibility for our nostalgic tales» (2001: xvi). La reflexión de Boym se ajusta muy bien a la función de la memoria en las piezas de Garaicoa, en las que cuestiona la manipulación política que hace el poder del legado arquitectónico sin tener en cuenta las necesidades presentes de la ciudad y la sociedad.

En *Acerca de la construcción de la verdadera Torre de Babel* (1991) el artista utiliza como punto de partida la imagen de una concursada esquina habanera, uno de los tantos edificios distintivos de La Habana Vieja a punto de derrumbe, apuntalado por miles de vigas de madera que prácticamente constituyen una arquitectura otra, adosada a la estructura original. Junto a la foto la obra expone el plano con la propuesta de restauración o reconstrucción de este edificio, solo que el proyecto soñado no pretende arreglar la parte derrumbada, sino alzar una torre futurista encima del mismo antiguo edificio tambaleante y apuntalado. *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día a día nuestro presente* (1996) retrata otra esquina habanera apuntalada, pero esta vez el dibujo arquitectónico sustituye los apuntalamientos de madera por cuerpos de hombres desnudos que sostienen el edificio histórico, la historia toda, en sus hombros. En estas obras, «to unearth the fragments of nostalgia one needs a dual archeology of memory and of place, and a dual history of illusions and of actual practices» (Boym 2001: xviii). Lo histórico de estos espacios radica en el discurrir de la vida cotidiana, en la historia de sus gentes. Acá la arquitectura se humaniza: las piedras y los muros respiran, jadean, se transmutan en el sufrimiento de las muchas generaciones que han acogido.

Esta concepción de la arquitectura como un cuerpo vivo, como sujeto de micronarrativas diacrónicas, se logra también mediante

la incorporación de elementos lingüísticos, palabras y frases que agudizan la intencionalidad de las obras. En principio, los títulos ya contienen un elemento discursivo fundamental para la exégesis de las propuestas, pero el uso de la palabra no se limita a estos elementos paratextuales. En otras piezas de esta serie de dípticos que combinan una foto de la ciudad junto a un diseño imaginativo, el pseudoarquitecto Garaicoa incluye también una lista de acotaciones y materiales para la supuesta construcción de los proyectos. Por ejemplo, en la pieza *Proyecto para mirar al cielo y tratar de verlo azul y transparente* (1994-1997), la lista de materiales incluye «esperanza», junto a requerimientos más técnicos como «techo de cristal» y «metal», mientras que en *Proyecto acerca del triunfo* (1994-1999), que reproduce un prototipo neoclásico de arco de triunfo, el «proyectista» cuestiona su propio diseño proponiendo entre los materiales los elementos de «piedra, mármol, pregunta, respuesta» y añade: «¿Por qué un arco de triunfo construido en una plaza? No sé, para mí triunfo no es más que una palabra». Estos elementos discursivos no solo enfatizan el tropo de la personificación de la arquitectura, sino también de su politización. La arquitectura utópica restituye la práctica ciudadana al interrogar los fundamentos ideológicos y el compromiso ético del creador con el contexto social, con su circunstancia histórica.

La crítica, la objeción sobre la función social de un arco de triunfo o de cualquier otro monumento consagrado a perpetuar la ideología del poder y su control simbólico sobre el espacio, funciona también para señalar el agotamiento de la retórica revolucionaria, laudatoria y agresiva, que es central para el análisis de series posteriores. En piezas como *De por vida...* (2009), o en las series *Para transformar la palabra política en hechos finalmente* (2009) y *La palabra transformada* (2009), Garaicoa nos hace transitar por una ciudad no solo corroída sino asediada, subyugada, oprimida por el discurso político. Si en los años noventa el artista localizaba sus piezas fundamentalmente en edificios de la zona colonial o en construcciones del siglo XIX en las que en cierto sentido es lógico que el paso del tiempo haya hecho

mella, en propuestas más recientes centra su mirada en edificios modernistas del siglo xx en los que el aspecto ruinoso ha sido infligido más por los hombres que por el tiempo: más por la ideología y la política que por la historia.

Una pieza emblemática –que considero ciertamente antológica para la historia del arte cubano por su representatividad de las estrategias discursivas del arte de su generación, su elocuencia a partir de la síntesis y ciertamente su humorismo– es *De por vida...* (2004). Siguiendo el mismo formato de los dípticos de los años noventa, la instalación enfoca el lente fotográfico en una decrepita y típica edificación habanera que, otra vez, podría haber ilustrado otrora el célebre ensayo carpenteriano *La ciudad de las columnas*⁹. Pero a diferencia de la ciudad creciente, dinámica, viva que analizaba Carpentier en sus páginas, la lectura cuidadosa de la sintaxis arquitectónica de esta imagen actual revela la historia del abandono, de la destrucción real y simbólica de la ciudad prerrevolucionaria y la toma de posesión, la «ocupación» a través del discurso político que sufre la ciudad revolucionaria. El edificio es un arquetipo del «lugar histórico» tal y como lo entiendo en la obra de Garaicoa, aquel que cuenta muchas historias, que es un palimpsesto de tiempos y de vidas; no el que privilegia el poder, sino el que lo padece.

El espacio que retrata *De por vida...*, ubicado en una amplia avenida capitalina, se corresponde con la tipología de los pequeños comercios que florecían y prosperaban en La Habana de los años cuarenta y cincuenta, pero que han sucumbido al paso del tiempo. Las fachadas, clausuradas por puertas improvisadas y una pared, con seguridad solo sirven para cubrir un «interior» derrumbado, un apiladero de columnas y vigas ahora al aire libre. La cornisa del edificio, producto de la humedad y el abandono, se ha convertido espontáneamente, gracias al milagro de la naturaleza –prodigiosa en la isla caribeña– en un amplio y exuberante jardín colgante y trepador,

⁹ Véase Carpentier 1996.



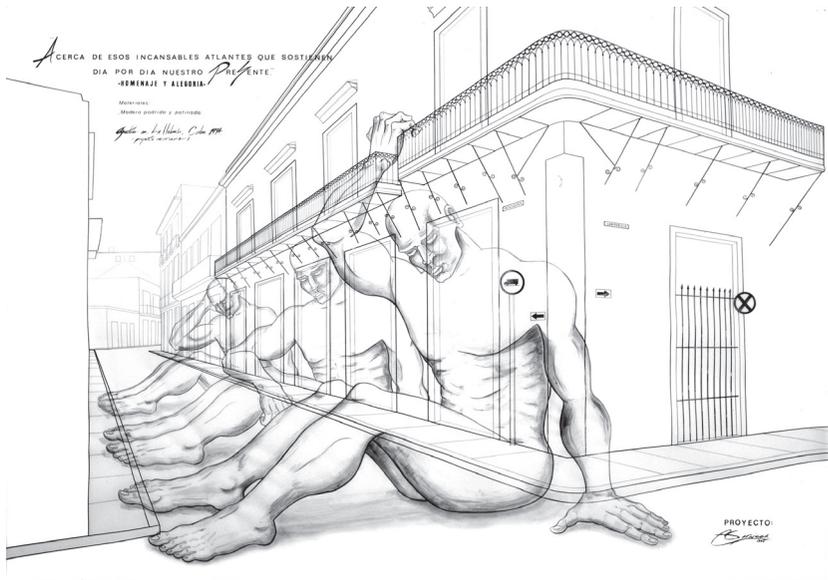
Carlos Garaicoa, 2009: *De por vida...*
Díptico (vista parcial). Grafito sobre
papel Arches, 57 x 1600 cm. Fotogra-
fía B/N montada y laminada en plexi-
glás y aluminio, 80 x 100 cm.



Carlos Garaicoa, 2009: De la serie *La palabra transformada*. Instalación. Cintas
adhesivas caladas a mano sobre manta de corte. 6 Cajas de luz con fotografía
duratrans B/N (90.5 x 63.5 x 10.5 cm c/u).

ya que el esqueleto de metal de una antigua valla encima del frontón se ha ido cubriendo también por el jardín natural que se expande hacia todos lados. En la foto de Garaicoa todavía pueden descubrirse algunas letras de un desvencijado cartel en la parte superior de la fachada izquierda, que conserva, aunque remendadas y clausuradas, las cortinas de seguridad originales de metal corrugado, típicas en bodegas y tiendas de la ciudad. La fachada derecha presumiblemente se derrumbó y ha sido tapiada con una pared de construcción más reciente pero de igual aspecto patológico, mugrienta, mohosa, que ha sido «decorada» con una consigna que reza: «De por vida con Fidel». El dibujo de una mano haciendo la señal de victoria funciona a la vez como letra inicial para la palabra «vida».

La imagen testimonia uno de los tantos espacios característicos del desarrollo urbano republicano: la época maldita, demonizada por el discurso revolucionario, la ciudad que Fidel Castro no hubiera dejado crecer si le hubieran dado la oportunidad y que la Revolución trató de domesticar e ideologizar desde los primeros años de gobierno. Los pequeños comercios privados, como el que posiblemente se ubicaba en este sitio, pasaron a manos del Estado, los espacios fueron refuncionalizados y descuidados, poco a poco fueron sucumbiendo tras años de negligencia y olvido y, cuando sencillamente se han desmoronado, se convierten en objetos de una última misión: espacios de propaganda política. El cartel trata de sacarle provecho a un espacio vacío, pero irónicamente lo que logra es poner énfasis en la antítesis que representa. La mano con la señal de la victoria se planta sobre el edificio derrumbado como si este fuera su campo de batalla, la arena del enemigo que finalmente ha sido vencido. La vida eterna de la figura política se logra tras el aniquilamiento de la ciudad. El dibujo y la consigna son la bandera que marca el terreno conquistado, la firma, el sello de producción, la constancia de la autoría de la obra. La pieza ilustra espléndidamente el epigrama de Walter Benjamin (2003: 392) que nos recuerda que todo documento de civilización es también un documento de barbarie.



Carlos Garaicoa, 1994-1995: *Acerca de esos incansables Atlantes que sostienen día por día nuestro presente*. Dibujo a tinta sobre papel de arquitecto (150 x 215 cm); una fotografía en color (50 x 60 cm).

Pero la obra de Garaicoa va más allá, se ubica –como también veremos en sus proyectos más recientes– en la ciudad que viene después de las ruinas, tratando de imaginar los posibles futuros, las posibles transiciones habaneras. En *De por vida...* quiere llamar la atención sobre la imposibilidad de supervivencia eterna de los sistemas totalitarios, sobre el despropósito que implica la repetición «de por vida» de este proyecto. El diseño enmarcado que usualmente forma parte de los dípticos se convierte aquí en un plano enrollado infinito, como los pergaminos de Melquíades, que imagina una torre armada por la superposición de miles de edificaciones ruinosas conquistadas a su vez por la naturaleza, como el bosque creciente en el edificio habanero. Y esta pudiera ser una lectura otra para la obra, aquella que privilegia, que escoge a la naturaleza como la vencedora, la que terminará por cubrir y borrar, también, el paso del discurso revolucionario por la ciudad; la que plantea que, sencillamente, no hay nada de por vida; la que declara la defunción y el enterramiento de un régimen porque las estirpes condenadas no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra.

Me interesa llamar la atención sobre el sentido de urgencia de esta instalación, que señala directamente no solo el estado de precariedad de la ciudad y el régimen –la mano de la victoria es también la mano acusadora–, sino que habla también sobre la necesidad inminente de un cambio, de una transformación, sobre la importancia de mirar al futuro y comenzar un diálogo real sobre la ciudad del mañana. En series posteriores Garaicoa se posiciona en esta temporalidad liminal que actualmente acosa a la sociedad cubana, en ese escenario de transición y transitoriedad desde el que articula una posición política mucho más explícita y beligerante, con una intención más precisa y aguda de acción ciudadana. En esta etapa, a la que hago referencia a continuación, sus piezas se enfocan fundamentalmente en la ciudad modernista del siglo xx y en el conato de ciudad socialista de los años revolucionarios, pero también en la ciudad todavía por construir, en aquellos espacios disponibles

para el desarrollo arquitectónico que, en más de cincuenta años, el gobierno revolucionario no desarrolló, ocupándolos solamente con el discurso político¹⁰.

Este es el caso de la serie *Para transformar la palabra política en hechos, finalmente* (2009), para la cual fotografía áreas ocupadas por vallas publicitarias vacías (que seguramente ostentaron mensajes revolucionarios por muchos años, aunque tampoco existan ya) y, encima de la foto misma, traza el diseño de su propuesta urbanística. Los marcos de metal de las vallas servirían como armazón para alzar nuevas edificaciones; la vacuidad de la palabrería política tomaría cuerpo no solo en construcciones reales, sino en un verdadero espacio público para la libre expresión, el debate y la acción ciudadana. Siguiendo el mismo procedimiento, en *La palabra transformada* (2009) el artista incluye también pasquines, añadiendo expresiones como «no», «no puedo seguir más»; «desbordados, inertes, decididos al exceso esperamos»; «perseguido por la palabra opto por el gesto. Errar y arriesgar». En el conjunto de obras *Sin título (Oraciones)* (2009) las piezas se enfocan en los nombres, usualmente grandilocuentes, de famosos comercios habaneros venidos a menos, para complementarlos mediante su propia escritura con escuetos libelos que cuestionan la alegoría inicial de los títulos. En todas estas series, la subversión del discurso político es la estrategia principal para la representación de una voz ciudadana contestataria, disidente. Garaicoa muestra una ciudad agotada por la prédica revolucionaria pero que se rebela, calibanesca, a partir de esa misma retórica. Los espacios carcomidos destinados a la «batalla de ideas» oficial se convierten en el escenario para una verdadera «batalla de ideas» cotidiana, popular e insurgente; para la polémica y la disensión¹¹.

¹⁰ Para un análisis más detallado sobre este proyecto véase Block 2003.

¹¹ Desde finales de los años noventa los aparatos ideológicos del Estado cubano lanzaron una campaña ideológica denominada «batalla de ideas», con la intención de darle continuidad a la campaña de la «guerra de todo el pueblo» que protagonizó los años ochenta. La ideología en el poder trataba así de sustituir la caduca e

La urbe se revela así, esencialmente, como *polis*, como espacio público, político y ciudadano que toma cuerpo a partir de las microhistorias de rebelión cotidiana que se escabullen por entre sus columnas o ventanas, a partir de las pláticas que emanan desde dentro de los edificios, de las conversaciones ocultas tras sus muros, o de la irreverencia irónica del paseante que convive con ella y la hace participar intertextualmente de su universo cotidiano. Si había dicho antes que la obra de Garaicoa tiene un alto contenido narrativo y apela siempre a una anécdota que la precede, en estas obras recientes, más que anécdotas, hay fragmentos de conversaciones captados al aire; más que un cuento, hay voces: plática, debate, pregunta y respuesta, impugnación y desacato. Es el caso de *Conversación común* (2009), pieza en la que, sobre la foto de la fachada de un edificio, el artista dibuja globos de conversación, al estilo de los *comics*, que reproducirían el habla de los supuestos habitantes: niego, disiento, espero, me aburro, son algunas de las expresiones.

Resulta curioso que aunque estas fotografías se enfoquen en las estructuras constructivas y casi nunca incluyan personas, las imágenes estén sin embargo llenas de voces, de habla, sugiriendo así la presencia de un sujeto reprimido, de un cuerpo social gris, acorralado; de una ciudadanía silenciada pero latente. En este sentido, la intervención lingüística del artista, superpuesta directamente sobre el fragmento visual urbano, sugiere la producción de una ciudad-grafiti. Es decir, el trabajo de imaginación urbana se manifiesta en estas obras al pensar, o exactamente imaginar, cómo podría aparecer la ciudad bajo los efectos de una de las prácticas de ciudadanía y resistencia

inoperante amenaza del posible ataque de tropas norteamericanas a la isla con un discurso más contemporáneo, digamos que a la altura de los tiempos que corren. Si bien un ataque militar parecía cada vez más improbable, el imperialismo seguía acechando ideológicamente a la Revolución, de modo que los cubanos deberían prepararse para la «batalla de ideas». La última denominación en esta cadena de frases con espíritu combativo sería la de «guerra informática», que declara internet y otros espacios virtuales como los nuevos campos de batalla ideológica.

popular urbana más frecuentes y creativas de las sociedades contemporáneas –el grafiti– y que, sintomáticamente, es casi inexistente en La Habana. Así, frente a la imposibilidad del ejercicio de la crítica pública directa que brinda el texto del grafiti, frente a la prohibición oficial de escribir o sobrescribir el texto urbano, Garaicoa traslada esta forma de acción ciudadana popular al espacio de la galería. Si no puede escribir sobre los muros de la ciudad, lo hace sobre las fotos de los muros, sobre su representación. El simulacro del gesto no anula su impacto crítico porque, una vez más, como en el caso de la arquitectura en papel, lo que se enfatiza acá es la imposibilidad de articulación y expresión en su contexto natural. El simulacro es denuncia, resistencia y consagración.

Esta necesidad de Garaicoa de intervenir en sus propias imágenes, de incluir un elemento que ancle su lectura, manifiesta tal vez cierta preocupación similar a la que expresa Susan Sontag (2006) en relación a la imagen fotográfica. Para Sontag la fotografía, por su transitoriedad y su estatismo, no puede establecerse como medio de conocimiento. La fotografía es una «instantánea», mientras que el conocimiento y la comprensión implican siempre un proceso. «Solo aquello que narra» –opina Sontag– «puede permitirnos comprender. El límite del conocimiento fotográfico del mundo reside en que, si bien puede acicatear la conciencia, en definitiva nunca puede ser un conocimiento ético o político» (2006: 43). En *Sobre la fotografía* vuelve a insistir más adelante en esta carencia del medio cuando sostiene, en contra de la voz popular, que en efecto «las palabras dicen más que las imágenes», porque las fotografías jamás podrán hablar (Sontag 2006: 157). Pero Garaicoa hace hablar a sus imágenes. Consciente del peligro de indeterminación ideológica que puede acarrear el paisaje fotográfico como género, el artista insiste en adosarles un comentario textual que precise su mensaje. Igualmente, el uso reiterado en estas piezas de verbos en primera persona es también un signo de la intención de tomar partido, de personalizar el gesto: Yo disiento, yo niego, yo espero. Pudiera argüirse que este lenguaje

restringe la polisemia de la obra, ya que la mirada e interpretación del espectador queda condicionada por las «voces» asociadas a la imagen. Es justamente este énfasis, sin embargo, lo que traslada estas piezas al plano de la acción política.

Veo en esta estrategia, también, una forma de abordar la cuestionada ética representacional de la fotografía o, más bien, del fotógrafo, que necesariamente se distancia del objeto de representación en el acto creativo. Para Sontag, «Fotografiar es esencialmente un acto de no intervención. [...] La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir» (2006: 27). Si bien la escritora también concede que «aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva» (2006: 28), de cualquier manera la relación del fotógrafo con la realidad y su rol dentro del contexto social en el que se inserta es conflictiva, en especial en el caso de la fotografía social e histórica. Pero para Garaicoa la fotografía es solo el punto de partida. La obra se consuma, justamente, en la intervención sobre la imagen, en el comentario, haciendo explícitos tanto su voz como el contenido político¹².

En la última etapa de la obra de Carlos Garaicoa que analizo aquí, el artista vuelve a darle preeminencia a la figura del arquitecto apócrifo como parte de su retórica creativa. Estas propuestas (que incluyen piezas como *De cómo la arquitectura neoclásica parió la arquitectura socialista* y *Continuidad de una arquitectura ajena*, ambas

¹² En su artículo «Cuba: a curated culture», De Ferrari opina que esta doble representación, característica en la poética de Carlos Garaicoa, de alguna manera disminuye su impacto político, porque el ideal modernista de belleza (y de progreso, se podría agregar) implícito en sus propuestas se corresponde ideológicamente con el proyecto modernista de la Revolución cubana, implicando así solo un desencanto u oposición parcial. Considero, sin embargo, que justamente la hiperestetización y la ironía de sus proyectos, a las que De Ferrari también hace referencia, son herramientas expresivas que contrarrestan la homologación de ambos discursos. Véase Ferrari 2007.

del 2002) se centran en lo que él ha llamado «ruinas del futuro»: construcciones comenzadas en la época revolucionaria pero que nunca llegaron a terminarse; proyectos frustrados, destruidos; los escombros de un ideal. Estos espacios yermos de bloques y vigas, edificios sin paredes con cubículos vacíos y ásperos son también, literalmente, la obra arquitectónica de la Revolución cubana. Si previamente Garaicoa usaba planos para mostrar sus ideas sobre cómo restaurar los edificios, en los proyectos de esta etapa va un paso más allá y elabora maquetas tridimensionales como parte de sus propuestas urbanistas. Su *performance* y encarnación de la figura del arquitecto ha llegado al punto de crear un estudio real, desde el que colabora con otros proyectistas para la confección de sus maquetas. Como parte del proceso creativo el artista identifica y localiza a los arquitectos originales de esas estructuras paralizadas, los invita a participa de la obra y realiza un trabajo de intervención o de mediación, proponiendo no solo ideas para la remodelación del proyecto inicial y su terminación, sino también para el entramado urbano en su conjunto¹³.

Como apunté antes, al concebirse desde el plano de lo imaginario o lo ficticio y al proponer la creación de espacios ideales, la obra de Garaicoa tiende a ser calificada repetidamente de utópica. Sin embargo, el artista se resiste a este concepto porque lo considera un término fácil y exhausto para la interpretación del arte que tematiza la arquitectura, a la vez que, en gran medida, distancia la reflexión de la realidad específica a la que interpela. La noción de utopía, que se deriva de su etimología y la define como «el no lugar» o «el lugar que no existe», y que restringe la interpretación al contenido ilusorio en su sentido más quimérico, es un presupuesto hermenéutico que Garaicoa rechaza porque su intención es usar la imaginación como herramienta de intervención real, concreta, en la discusión sobre el futuro del desarrollo urbanístico de La Habana. Así, la imaginación

¹³ Para más detalle véase Spiegler 2005.

arquitectónica en la obra de Garaicoa debe entenderse como una utopía práctica, una utopía instrumental y, sobre todo, como una utopía crítica que aspira a ofrecer una propuesta alternativa; traer a colación problemáticas urgentes para la sociedad cubana, como el impacto de una transición política –distendida pero inevitable– en el tejido arquitectónico y urbanístico de la ciudad, y hacerse preguntas incómodas como qué pasará con la ciudad cuando caiga en manos de contratistas e inmobiliarias sin escrúpulos, o cuando el epíteto carpenteriano de «la ciudad de las columnas» solo pueda reconocerse «mirando un álbum de fotos de la vieja capital» (Varela 1995)¹⁴.

Al analizar esta especie de evolución en la obra del artista, visitando diferentes momentos de su creación que a la vez recorren las diferentes etapas constructivas de la ciudad, he querido mostrar cómo la obra de Garaicoa se ha ido radicalizando, derivando incluso en el activismo social. Su poética de la representación ha devenido herramienta fundamental de su función como «arquitecto insurgente». En estas «ruinas del futuro» está ausente el *glamour* asociado a La Habana de los años cincuenta y sus residuos, La Habana decadente pero seductora de la estética del Buena Vista Social Club y que ha sido fundamental en las estrategias de comercialización nostálgica del producto habanero. Probablemente ni siquiera se pueda hablar de añoranza en la aridez y dureza de estas imágenes de hierros oxidados y concreto carcomido. Y es que, como ha visto el Iván de la Nuez, en la obra del artista cubano la nostalgia y la utopía siempre parecen anacrónicas:

Mientras otros insisten en vindicar a las utopías bajo su halo redentor, Garaicoa prefiere enfocarse, estrictamente, en su deterioro físico. Cuanto más se las coloca como paradigma de futuro, él lanza un aviso sobre sus maneras de secuestrar el presente. Donde muchos ven la libertad, Garaicoa ha detectado la represión. (2011: en línea)

¹⁴ Véase Block 2003.