

Mirar la ciudad desde una alcantarilla. Ficciones (post)urbanas

Nancy Calomarde

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

Nancycalomarde@yahoo.com.ar

ORCID: 0000-0003-1875-7039

Recibido 18/03/2023 Aceptado 10/05/2023

Resumen

El artículo se propone indagar en las figuraciones (post)urbanas de la ciudad de La Habana a partir de las producciones de dos artistas cubanos: una muestra del artista plástico, Carlos Garaicoa, *Epifanías urbanas* (2017) y un libro de relatos del escritor Jorge Ángel Pérez, *En La Habana no son tan elegantes* (2012). En ambos casos, es posible leer esas texturas heterogéneas en clave de formas de distopía (post)urbana enlazadas a una serie de imágenes y dispositivos que, con frecuencia, reaparece en las artes plásticas y la literatura contemporáneas como ficciones del “después del después” (De la Campa, 2017, p. 33). Son relatos que no solamente deconstruyen las modulaciones del mito modernizador de la urbe latinoamericana sino que avanza hacia una inflexión estético-cosmológica que relee y desordena el sistema de dicotomías con las que la tradición procesó el vínculo del sujeto creador con el paisaje urbano. Mi hipótesis es que la figuración de una ciudad, vista e imaginada desde el lugar descentrado de la alcantarilla, produce un movimiento centrífugo sobre su archivo imagético, convirtiendo a esas figuraciones en sinécdoques del extravío y de lo estrábico ya que, en tanto que urbe, La Habana se ha fugado de sus protocolos fundacionales, se ha fugado también de la genealogía de las ciudades míticas latinoamericanas (los Macondo, las Santa María). Entonces, la mirada oblicua del arte, desde el devenir alcantarilla (ciudad/mirada), procesa su opacidad.

Palabras clave: *ficciones (post)urbanas; alcantarilla; catástrofe-fin*

Looking at the city from the sewer. (Post) urban fictions

Abstract

The article intends to investigate the (post) urban representations of Havana from the productions of two Cuban artists: a sample of the visual artist Carlos Garaicoa, *Epifanías urbanas* (2017) and the story collection *En la Habana no son tan elegantes* (2012) by writer



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Jorge Angel Pérez. In both cases these heterogeneous narratives can be interpreted as forms of (post)urban dystopia, interconnected with recurring visual and literary images that depict of “after the after” (De la campa, 2017, p. 33). These stories not only deconstruct the modulations of the myth of modernization in the Latin American city, but also move towards aesthetic-cosmological inflections that reinterpret and disrupt the dichotomous relationship between the creative subject and the urban landscape. My hypothesis is that these figurations of the city, viewed and imagined from the decentered place of the sewer, generate a centrifugal movement within the city's imaginary archive, transforming these representations into synecdoches of loss and disarray. As Havana, while remaining a city, ~~Havana~~ has escaped from its foundational protocols, it has also distanced itself from the genealogy of the mythical Latin American cities like Macondo and Santa María. Thus, the oblique gaze of art, emerging from the sewer (both as a physical space and a metaphorical vantage point), gives rise to its opacity.

Keywords: *(post)urban fictions; sewer; catastrophe; end*

A Gloria le gusta una vieja canción de los Van Van esa que dice que La Habana no aguanta más.

Jorge Ángel Pérez

Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo.

Alejandra Pizanik

Escena 1

En una crónica de 1846, titulada “Un año en La Habana”, el cubano Teodoro Guerrero ofrecía la siguiente visión de su ciudad

Las boticas están puestas con un gusto que no he visto en ninguna parte de España, pero sobresalen las de *Santo Domingo*, *San José* y la de *Cabezas*. Las tiendas de la Habana tienen poco que envidiar a las naciones más cultas y más ricas; los talleres de sastrería de *Güell*, *Guillot* y *Luna* son los más favorecidos por los elegantes. Enumeraré las mejores tiendas, no siéndome posible ni del caso citarlas todas. De objetos de lujo, juguetes y caprichos extranjeros, el *Palo gordo*, *El buen gusto de París*, la de *Desvernine* y *Precios fijos*.—De géneros y paños, *La Palmira* y *La Escocesa*. —De flores, *La Primavera*.—De papel, las tiendas de *Mestre*.—De muebles, el almacén de *Lombard*, en Santo Domingo.—Platerías, *El espejo* y *El puño de oro*. —Sombrererías, *La Universidad* y *El correo de Ultramar*.—Fondas, *El águila de oro*; además hay otras bien servidas, e innumerables ferreterías, peleterías, cigarrerías, locerías etc. En la Habana se encuentra cuanto se quiere, porque el dinero abunda y se sabe apreciar el valor de los efectos. (Guerrero, 1846, pp. 41-44).

Reproducida en *La Habana Elegante. Segunda época¹ (1998-2015)* la crónica —en su barroco anacronismo— repone el gesto de exhumación de un mundo excesivo y lujurioso que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

se resiste a desaparecer en la pervivencia de las ruinas que exhiben todavía un resto de vida. Desde una visión tardoromántica y modernista, la crónica actualiza un imaginario urbano largamente proyectado en la literatura cubana como repertorio estético y político. Así, la crónica no se priva del amaneramiento modernista en la descripción de la arquitectura, ni en la genealogía de nombres propios que legitiman una herencia colonial-americana ni se priva de la exhibición ambigua del gesto coleccionista y del despilfarro, configurados en el gasto erótico de objetos, libros y souvenirs que sus tiendas alojan. Como si por ella caminara todavía el poeta Julián del Casal, la ciudad modernista y caribeña del *flâneur* latinoamericano regresa en la publicación contemporánea, para exhibir sus fetiches, su estetización y mercantilización, como gesto anticipatorio de las estampas festivas y edulcoradas de los paraísos americanos que impregnarían el repertorio imagético de occidente en la primera mitad del siglo XX.

Tuvo que transcurrir un siglo para que la revista habanera volviera a ver la luz. Es el propio Morán quien insiste en el gesto de escribir-la (revista/ciudad) como homenaje, refundación y exhumación, como su sino poético:

Sobre ese vacío es que queremos fundar. Éste es, pues, un homenaje a la Habana, a la poesía cubana, y a Julián del Casal. Las puertas de nuestra humilde redacción están abiertas. Como estuvo, está y estará abierta siempre la Isla al aroma del té y del café, a los kimonos y guayaberas, a los barcos y a los huracanes, a los exilios y despedidas, al sueño y a la pesadilla. En un café habanero, —"multiplicador del hastío"—, trazamos con la uña de Lezama "un pequeño hueco en la mesa" e insistimos "en que alguien tiene que llegar". La risa de Casal se extingue en el humo del último cigarro, y del aneurisma roto comienza a caer en pequeños cristales, la nieve perfecta, blanquísima, reparadora, sobre los tejados de la ciudad. (Morán, 2001).

Escena 2

En las noches de carnaval, entre 1949 y 1950, según fecha consignada por el propio poeta en su edición posterior, Lezama Lima, a quien Abilio Estévez designó como "el más habanero de los habaneros" (2011, p. 21) escribe ochenta y cinco crónicas sobre su ciudad, las que publicaría de manera anónima en el famoso *Diario de Marina*, y, posteriormente, reuniría en un ensayo poético memorable, *Tratados en La Habana* (1958), bajo el título de "Sucesivas o las coordenadas habaneras". La lujuriosa coexistencia en la causalidad concurrente que proyectó en el "Sistema poético del mundo" vuelto crónica urbana en este texto, reúne a Platón con Sócrates y Anaximandro, a Gastón Gaztelu con Goethe, a todos los poetas, a los paseantes, a los maestros y sus discípulos, a las bibliotecas y los parques, a la gastronomía con el mar y las estanterías repletas de objetos. Las posibles y difusas temporalidades y espacialidades se reúnen en este ensayo donde el escarabajo de oro (amado por los contemporáneos del cometa Halley, según el poeta) reúne "lo teogónico y lo mágico, lo infuso y lo sobrenatural" (Lezama Lima, 1958, p. 316) para desafiar la mirada historicista sobre una ciudad, para acceder a ella desde la *poiesis* y el mito, en el lugar donde

el artista siente su ciudad, su entorno, la historia de sus casas, sus chismes, las familias en sus uniones de sangre, sus emigraciones, los secretos que se inician,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las leyendas que se van extinguiendo por el cansancio de sus fantasmas. (Lezama Lima, 1958, p. 317).

Escena 3

En 1960, Virgilio Piñera, luego de su regreso a La Habana después de doce años de exilio porteño, escribe a su amigo Humberto Rodríguez Tomeu para contarle que está pronto a acceder, por primera vez en su vida, a la condición de propietario de la casa que ambos habían alquilado en Guanabo, durante un periodo anterior de convivencia: “ya somos presumiblemente dueños de la casona de Guanabo. Seré propietario” (Piñera, carta del 20 de octubre). No solo le cuenta la felicidad de habitar un hogar sino que se toma una preciosa fotografía en su portal para enviársela por correo con la leyenda “Me acabo de hacer una foto magnífica la llamo el guardián del templo” (Piñera, 1960)”². Apenas unos meses más tarde, escribe otra misiva para contarle no solo la pérdida de “su templo” (Piñera, carta de 8 de noviembre de 1961) sino el cierre de *Lunes* (1959-1961). Virgilio, que había accedido — también por vez primera— a una destacada, aunque precaria, condición de funcionario público con un puesto de editor fijo en el periódico oficial *Revolución* en los primeros meses de 1959, imagina con convertirse de pronto en “propietario”. Mientras atraviesa su momento de máximo reconocimiento en el espacio cultural habanero, soporta, sin embargo, la expropiación de la casa en alquiler. Las disposiciones del gobierno revolucionario³ determinan que se suspendan los alquileres de casas y se reasignen las viviendas a sus habitantes circunstanciales. Probablemente, esta disposición abre, en un primer momento, un horizonte de posibilidades materiales al escritor que le permitirían acceder a un nuevo estatuto. Sin embargo, y probablemente a raíz del episodio de las tres P por las cuales el escritor fue detenido en una confusa circunstancia, elidida en sus cartas, sucedió algo que modificó radicalmente sus planes. El episodio de la pérdida de la casa exhibe el proceso de transformación de la ciudad en los primeros años del nuevo gobierno, durante el cual las antiguas casonas de El Vedado o Guanabo desocupadas o con pocos habitantes eran redireccionadas a sus transitorios ocupantes o destinadas a funciones oficiales. Además de exhibir, en términos estéticos, la potencia material de su poética, el episodio relocaliza a las cartas en un entramado escritural a partir del cual es posible leer sus ficciones de La Habana como ciudad carcelaria. No solamente es una ciudad-ficción fantasmal y aislada, rodeada por la “maldita circunstancia del agua por todas partes”, es también la ciudad de la “insustancialidad” como diría Cintio Vitier (1988, p. 233), la ciudad autofágica, material y absurda, que se devora a sí misma como los habitantes a sus entrañas, la tantálica urbe configurada en su cuento “La carne”: “¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? Pero sería miserable hacer más preguntas inoportunas, y aquel prudente pueblo estaba muy bien alimentado” (Piñera, 2002, p. 29).

Escena 4



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En la primavera de 2017, el artista cubano Carlos Garaicoa⁴ (1967) presenta en Bilbao su primera exposición con el título *Epifanías urbanas* donde reúne tres intervenciones *Sin título (Alcantarillas)*, *Fin de Silencio y Partitura*. La muestra se completa con un taller en que se propone a los participantes la creación de una pieza colectiva a partir de la deriva como método de exploración. La exposición en conjunto puede ser leída como una interesante reflexión sobre la ciudad contemporánea mirada desde la singularidad de La Habana en sus devenires alcantarilla. De este modo, La Habana vista por el artista plástico en tiempo presente habilita el gesto estético-político de revisión del archivo hipostasiado de imágenes de la ciudad.

Como podría inferirse de la lectura de estas escenas, el arte y la literatura no solamente han venido exhibiendo un sobreabundante archivo imagético sobre la ciudad de Lezama sino también promoviendo su parodización e inversión. Pese al aura mítica y a la saturación de imágenes de esa ciudad que exponen los archivos, o quizá precisamente por ese exceso, a la hora de intentar escribirla, de imaginarla, cierta opacidad de la forma corroe la inexpugnable visión de la “ciudad de las columnas” (Carpentier, 1982, p.32). La ciudad simula desaparecer de a poco en el gasto de la mostración perpetua, aparenta amenazar con volverse espectro de sueños políticos antitéticos, tanto del capitalismo y de las ficciones de modernidad como de las (u)topías revolucionarias que montaron una ciudad flotante (ficcionalizada en las barbacoas de Antonio José Ponte) sobre los antiguos solares y una ciudad soviétizada, enlazada a las casonas modernistas y coloniales, adherida a otra ciudad de enormes monoblocs que no fueron sino los complejos habitacionales diseñados para el modelo urbano cubano socialista de las primeras décadas de los años 60. Esas dos ciudades, tensionadas en otras tantas, exhiben hoy su potencia de ficción-Atlas (Didi Huberman, 2010, p.3), que la fotografía intervenida de Garaicoa, “La chocolatería”, en su escritura en filigrana expone a través del juego visual con las lógicas, lenguajes y agencias yuxtapuestas. La imagen fotográfica agencia en su materialidad barroca, en su estética de plástica excavatoria y en su furiosa potencia futurista la convergencia de disímiles e interpelantes relatos. Como las cuatro escenas recortadas de modo arbitrario en este trabajo, ella visibiliza el carácter de palimpsesto de la ciudad, en su heterogeneidad material y espacial y en su convergencia de temporalidades. El carácter metafórico de los hilos aéreos reenvía a otros futuros de la ciudad, a los por-venires habaneros que el arte puede imaginar.

Figura 1
Chocolatería



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Garaicoa, 2014.

Es posible proponer entonces que así como el desborde/exceso (que narra el documental *PM en la noche habanera* de los años 50), la ruina de la ficción documental —en sus diversas modulaciones de fantasma, teatro de la historia y plaga (Florian Borchmeyer y Matthias Hentschler, 2011)— han venido configurando algunas de las formas de acusar su distopía como opacidad. Si esta exploración resultó muy estimulante para la arqueología literaria y plástica, particularmente a partir del proceso de reevaluación nacionalista abierto luego de la aguda crisis del Periodo Especial, no puede sino resultar paradójico que esta urbe opaca atraviese las figuraciones de la ciudad más fotografiada e imaginada de la región.⁵ Para proyectarla como imaginario distópico, algunas formas estéticas de la contemporaneidad exacerbaban su ilegibilidad, ya en las formas del espacio-alcantarilla del mundo globalizado, ya en la intemperie del solar, ya como emergencia de un epifenómeno postlarvario en un mundo impredecible del que habríamos extraviado todas sus coordenadas, un gesto posthumanista, en suma, que suspende nuestro diseño de mundo (Danowski, Viveiro de Castro, 2019, p. 8).

En este artículo me propongo interrogar, entonces, ciertas formas de esa distopía posturbana que aparece en algunas imágenes de las artes plásticas y la literatura contemporánea como ficciones del “después del después” (De la Campa, 2017, p. 33). Esos relatos no solamente deconstruyen el relato modernizador de la urbe en sus diversas modulaciones, sino que avanza hacia una reflexión estético-cosmológica respecto de la relación entre el hombre y el espacio, o mejor entre naturaleza y cultura en la contemporaneidad. Para ello me centro en los relatos del escritor cubano Jorge Ángel Pérez,⁶ publicados en el volumen *En La Habana no son tan*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

elegantes (2009) y en los fragmentos de la muestra del artista Carlos Garaicoa *Epifanías urbanas* (2017). Mi hipótesis es que la figuración de una ciudad vista e imaginada desde el lugar descentrado de la alcantarilla produce un movimiento centrífugo sobre el archivo imagético de esa ciudad, convirtiendo a las figuraciones en sinécdoques del extravío, de lo estrábico ya que, en tanto que urbe, La Habana se ha desviado de sus protocolos fundacionales (respecto de los dos cortes historiográficos principales promovidos desde diferentes ideas de república/pueblo/ nación con formas de la colonialidad, la de 1898 y la de 1959), de los códigos instituyentes de la noción de ciudad como motor de cambio e integración, y de los proyectos urbanísticos sucesivos que la moldearon como espacio de la experiencia común.⁷ Vale decir, la cartografía poética habanera que se proyecta en el presente desde diferentes disciplinas estéticas visibiliza otras modulaciones de la noción de comunidad, en tensión con los diversos proyectos políticos (colonial, republicano, nacional o transnacional, revolucionario).

En estas figuraciones distópicas, encontramos una territorialidad como resto, figurado en las alcantarillas en tanto espacios del desagüe de la ciudad y en tanto dispositivo bifronte de la modernización urbana que se configura, por un lado, como la materialidad del progreso, en tanto forma-producto de políticas específicas de sanidad-salubridad: las cañerías subterráneas que aseguran la higiene del espacio; y por otro, su anverso, lugar residual, (im)pura cloaca por donde circulan los deshechos. Es en este último sentido que la alcantarilla no es sino la zona del desguace de la urbe, vale decir, la pila sacrificial adonde se conmina simbólicamente a lo indeseado e invisibilizado de una sociedad. Por un sistema de correspondencias que habilitan las mismas imágenes, el solar habanero, viene a figurar otro espacio análogo que repite idénticas marcas, tal como leemos en los relatos de Jorge Ángel Pérez. En este sentido, ambos registros —alcantarilla y solar— configuran la metonimia de una imposible experiencia de comunidad, en los términos de Nancy (2000, p. 44). El solar habanero emerge como el borde de la ciudad, allí donde se astillan las formas de lo común. Sin embargo, no solamente la alcantarilla aparece en estos textos como metáfora del resto, de lo que no puede ser asimilado ni integrado, sino que adquiere otro matiz. Se presenta en la forma de un espacio distópico en correspondencia con un imaginario postdiluviano que lo funda: la intemperie del después, el escenario del después del fin cuando la catástrofe (ambiental, histórica, política) ha descompuesto el cosmos.

Volviendo a la obra de Garaicoa, vale precisar que su trayectoria artística comienza muy temprano, casi sin poseer estudios formales en arte. El artista se inicia en una práctica que es a la vez estética y política, una conjunción en la que no dejará de insistir. Como caminante y fotógrafo registra e imagina su Habana Vieja natal. Si bien su búsqueda ha derivado hacia una zona objetual y conceptual, la misma obsesión del novel fotógrafo por la ciudad como objeto de investigación/creación atraviesa la obra posterior. La primera de las instalaciones que integra la muestra, *Sin título (Alcantarillas)* consiste en una proyección de fotografías intervenidas, donde el suelo urbano está focalizado en las alcantarillas. El movimiento de tránsito por ellas da forma a cada una de las obras. Se experimenta así, una ciudad en movimiento compuesta por estratos de memorias colectivas que estallan en el contacto mutuo.

En la figura dos, observamos una alcantarilla en cuya circunferencia dominante se lee “Compañía general de electricidad”-“impuestos”. El sintagma reenvía al proyecto urbano moderno que propende a garantizar los servicios esenciales, como la luz, a partir de la recaudación económica que configura una forma de ciudadanía participativa sobre cierta base de equidad. La relación entre los pilares de esa organización social: Estado, Derecho, cosa pública y participación-contribución se configura como programa de construcción de una



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

ciudad inclusiva. Ella aparece reforzada por los semas del segundo círculo —educación y Estado-nación— que reenvían al programa de gestión política de la Nación moderna. Sin embargo, en el tercer círculo, la economía discursiva del proyecto comienza a deconstruirse. Allí leemos: sanidad-corrupción. El oxímoron exhibe los fracasos de las políticas públicas y el descrédito social al que los desvíos urbanísticos conminan al caminante que, en un circunloquio, mira la ciudad que los mira. El diagrama circular, a su vez se encuentra intervenido por la violencia de cuatro dianas o flechas, cuyo corte o disrupción expone el quiebre del relato hegemónico de la modernidad por vía de la violencia del gesto. De modo que la sucesión de alcantarillas —que expone la intervención en conjunto— funciona como el *punctum* (Barthes, 2006, p. 23) de su obra: remite al lugar del residuo de la ciudad en el doble sentido de desagüe y desguace, donde se desagotan los residuos, lo que excede de la modernidad pero también donde se desintegra la acumulación capitalista y la teleología comun(ista). En ese punto ciego, la ciudad vuelve a narrarse despojada de los relatos vacíos. El ojo del artista se detiene en la forma de las frases inscriptas en círculos concéntricos sobre el relieve de hierro “Compañía general de electricidad”-“impuestos”; “Educación”-“Nacionalismo”; “sanidad”-“corrupción”, y ese detener la marcha y recortar la mirada produce el efecto irónico de desdecir en su figuración precisamente aquello que aparenta proclamar, una suerte de interpelación ética y estética a la deriva de la ciudad en su devenir cloaca. Dicho dinamismo hace implosionar la noción estática del urbanismo tradicional, y su modulación maquettata y fija. En su reemplazo, el artista propone una praxis político-estética como caminata activista y creadora, que, al mirar, selecciona, corta, secciona e interviene, vale decir refunda otra vez el espacio urbano bajo protocolos diferentes.

A la manera de otros artistas multidisciplinares del Caribe, el portorriqueño Eduardo Lalo (2002) traza en sus ensayos visuales una ciudad devastada, invisibilizada, que emerge como una cicatriz. La fotografía-ensayo se vuelve borradora del acta notarial y de la cartografía oficial, para ser sustituida por el borroneo, por el ensayo, por la pisada como rastro-tanteo. De hecho, en el caso de Garaicoa, la elección del piso como soporte de la exposición, transforma no solamente la dinámica de la escena en tanto que hecho estético sino su forma de experimentación: más que la mirada, la obra concita un reparto amplificado de lo sensible (Ranciere, 2009, p. 11) por vía de un caminar sobre la ciudad, una experiencia de subjetivación del espacio hecha a partir del contacto (immersivo) y del movimiento, del tacto hecho texto en el tocar-andar la textura de sus calles y aceras.

En un juego de similitudes y distanciamientos críticos, la obra coquetea con la experiencia de la misma ciudad en la que se monta la obra —Bilbao— en la reproducción de sus prolijas veredas, al tiempo que relea la tradición estética y política de su ciudad natal, foco de las obsesiones plásticas del artista. Las alcantarillas son instaladas en un entrecruzamiento ambiguo entre texto e imagen para producir un desvío en la experiencia participativa del espectador de la imagen-alcantarilla, un desvío que exhibe la incomodidad del ciudadano caminante que recorre su ciudad. Esa incomodidad transeúnte hace visibles las disrupciones y erupciones del montaje urbano materializados en la ingeniería vial como epítomes de los proyectos políticos y sociales a los que da rostro. Traducidos en la experiencia estética de la instalación, esos artefactos apelan a la ironía, a la tangencialidad y a la metonimia como estrategias de elusión de las imágenes desgastadas del archivo urbano —la ciudad de las columnas, la ciudad souvenir— para exhibir su revés en “soportes oficiales que recogen los sentires no oficiales” (Hernández Simal, 2017, p. 35). La centralidad de la obra está puesta en el dispositivo de un diseño público (la modernidad de los canales de desagüe como protección



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sanitaria) que afecta los cuerpos, sin embargo, convoca memorias disidentes e invita a recorridos subalternos. De este modo, traduce el caminar por la ciudad a una geoestética de atlas que hace de la sobreimpresión, la yuxtaposición, un modelo de coexistencia urbana heterogénea en el que sobreviven las diferentes estampas de ciudad sin causalismo, cancelación ni teleología.

Figura 2

Sin título (Alcantarillas)



Fuente: Garaicoa, 2017.

El volumen, *En la Habana no son tan elegantes* (2009), está integrado por un conjunto de ocho relatos reunidos no solo por la experiencia de la territorialidad cohabitada de una antigua casona del siglo XVIII convertida en derruido solar de La Habana Vieja, sino por la presencia autoficcional del narrador personaje. “El maricón” Jorge Ángel que, repite/disloca narrativamente el punto de vista y el ritmo del mirar-transitando del caminante y fotógrafo de la modernidad. A diferencia de aquel, este *flaneur*--mirón-chismoso se detiene y focaliza en las historias íntimas, singulares y oscuras que nadie quiere sacar a luz. Esos relatos imprudentes forjan narrativas postépicas y trágicas en tono menor, al interior de una economía discursiva donde la locura sustituye a la gesta y donde heroísmo se trastoca en pulsión de sobrevivencia. Se estafa, se miente, se engaña y se simula para no morir. Estos personajes, convivientes precarizados de la intemperie del solar son seres que han atravesado la derrota. Están unidos por la falta (pobreza material o mutilaciones físicas/ simbólicas). Entre ellos, un veterano de la guerra de Angola inmerso en relaciones incestuosas, un deportista paralítico que estafa a los turistas, una joven que asesina a su novio holandés por traición (ante su negativa a rescatarla del solar), aguateros, las “putas baratas” de Monte y Cienfuegos. Si bien los personajes se montan a partir de estereotipos, sus conductas erosionan los códigos de la moral común y exhiben su carácter absurdo.

El corrimiento del punto de vista de toda la narración de una temporalidad “posible”, en términos de una noción adaptada a la política de los consensos en torno a lo que se entiende como *tempo* vital, y focalizado en la materialidad del “después del después” (De la Campa, 2017, p.34) proyecta un giro en la experiencia de los cuerpos convocados a la experiencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

común, y establece un registro no codificado de la noción de vida-muerte, abierta a la pura ficción. En tal sentido, el fuego y la falta de agua instauran una factura temporo-espacial caótica como el escandaloso anverso de la teleología insular, de la fiesta innombrable. De modo paralelo, se postula la inversión del riesgo de la *doxa* del relato urbanístico: La Habana, ciudad amenazada por la degradación marítima y los huracanes a la que se suma, el contrarrelato “disidente” presente en las artes, la literatura y los medios que denuncia un proceso de más de medio siglo de desinversión económica y ausencia de proyectos de conservación. Ambos se sustituyen en los relatos de Pérez por otra forma ficción de la catástrofe, por su anverso, el incendio (y la sed), lo que convierte al procedimiento de metaforización en un recurso irónico. Lo que queda a la postre del desastre es un apéndice de la vida, un preludio de la muerte donde rigen otras formas de codificación y de agenciamiento de cuerpos y espacialidades: muñones de vida, barbacoas suspendidas, cuerpos hacinados. Esta *transfrontería* (Calomarde, 2012, p. 69) entre la vida y la muerte, coloca a los personajes en el lugar de sobrevivientes de la catástrofe. Si bien la ficción cubana del período especial ha sido pródiga en metáforas que aluden a esa precariedad, la singular mirada del narrador de Pérez hace foco en el excedente de vida que la muerte no puede dar fin.

En un memorable relato de Ponte (2005), descubrimos al personaje del urbanista, que redacta una tesis sobre la construcción de barbacoas, inspirado en el *Tratado breve de estática milagrosa*. Se trata de un conjunto de enunciados que se esmeran por explicar científicamente cómo ha hecho La Habana para permanecer en pie, para concluir que eso solo es posible a través de un pensamiento mágico. En virtud de esa transformación, no resulta casual, entonces que el título del volumen dialogue en clave paródica con la mítica revista modernista del siglo XIX, *La Habana elegante*, que había consagrado a la perla del Caribe como el epicentro de Ciudad letrada y la ciudad modernizada (Rama, 1986), como leímos en la crónica de 1846, universo definitivamente clausurado por la catástrofe.

Otra serie de anacronismos atraviesa el texto instaurando un devenir de temporalidades yuxtapuestas y un saber contrahistórico como augurio/ presencia/ memoria. En la dedicatoria del volumen dirigida a Isabel de Bobadilla, se lee: “que previó el fuego, que esperó el rescate” (Pérez, 2009, p. 2) remite a la emblemática estatua del castillo de La Habana, La Giraldilla, en honor a la primera gobernadora y esposa de Hernando de Soto. Es el epítome de la espera habanera, en la figura de una mujer que espera en vano el regreso de su amado, naufragado en el mar. Este paratexto produce, anticipa la inversión de la economía narrativa de la catástrofe del naufragio presente en las crónicas del descubrimiento y la catástrofe del fuego.

El primer relato, “En una estrofa de agua” dedicado “A todos los desaguados de La Habana, a sus aguadores” (p. 3), narra la historia de Esteban, un joven habanero cuyo padre, sobresaliente nadador, apodado Mojarrita, inexplicablemente, en una de sus salidas al mar, muere ahogado. Su hijo no da crédito a lo sucedido y peregrina en busca del hombre-pezu.

Su padre nunca escuchó hablar de Anaximandro de Mileto, sin embargo, entraba en el agua asegurando que el hombre descendía de los peces. El hijo lo miraba nadar: una braceada y luego otra, agitados levemente los pies. Rítmicos los movimientos de su padre en el avance, en la conquista de la otra orilla. El hombre desciende de los peces, decía, y tomaba entre las manos un poco de agua para que el niño contemplara aquella transparencia, entonces se hundía en las profundidades para reaparecer en un salto erguido, en largos silbos que imitaban al delfín. (p. 5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La tragedia configura una escena bisagra en la vida de Esteban, quien sobrevive atravesado no solo por la falta del padre, sino por la sed, y la vida miserable que lo conducen a la idea de suicidio. Finalmente, perece como todos los personajes en el incendio del solar. El relato trabaja sobre los discursos que remiten a la experiencia de los problemas de abastecimiento de agua en diversas ciudades de Cuba y que configuran una de las formas de la ruina y la catástrofe urbana.

Desde su casa, en un solar de la calle de Aguiar, muy cerca de la loma del Ángel, camina por la Avenida de las Misiones y mira al yate *Granma* que ya no flota sobre el mar, ahora descansa en un pedestal y ha quedado resguardado del agua por gruesísimos cristales. Luego bordea el palacio de Bellas Artes y las tantísimas instalaciones que lo rodean. Solo una le interesa, una carretilla parecida a la del Crema pero más grande, como suelen ser las carretillas en las instalaciones de arte, y sobre ella dos tanques gigantescos: uno negro, el otro rojo. Una carretilla y dos tanques acromegálicos burlándose del mal que agobia a la ciudad. (p. 6).

La presencia de una notable biblioteca latinoamericana da cuerpo a las ficciones. Desde el Quijote y los relatos del descubrimiento a “El ahogado más hermoso del mundo” de García Márquez (1972). Por ejemplo, en el relato aludido, el nombre de Esteban reenvía a uno de los personajes más interesantes del texto *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca (2013). En ambos, este hombre pez-caimán guarda la memoria prediluviana de otro cuerpo. Esteban o Estabanico fue uno de los sobrevivientes del naufragio de la expedición de Pánfilo de Narváez narrada por Alvar Núñez y, esa crónica, es considerada uno de los primeros relatos desmitificadores del descubrimiento y de la visión del Caribe como paraíso terrenal. La hipotética genealogía trazada con el negro sobreviviente y su reenvío a la escena trágica de la supervivencia de estos “sujetos conquistadores” sometidos, sujetados a una naturaleza que amenaza con devorarlos, instituye en su función intertextual una clave para la narración de *En la Habana* e instaura la escena postnaufragio, de la post-catástrofe como experiencia propia del espacio insular, invirtiendo de este modo la teleología y la excepcionalidad fijada por una densa tradición.

La Habana también se construye en el anacronismo distópico, hallando un paralelo en la sequía del París premoderno:

Parecía fluir el Sena en su discurso. Veinte mil aguadores y el Sena plenísimo atravesando la ciudad que veía el Crema. Bellísima la vio, mucho más bella que la que tenía delante, y los edificios no estaban en peligro de caer, con sus escaleras empinadas, segurísimas. El Crema veía a París y a sus aguadores, se veía. (Pérez, 2012, p. 20)

De diferentes modos el relato construye una noción de ciudad intemperie, ciudad umbral a punto de derrumbe, atravesada por la desesperación por el calor, la falta de agua, la pobreza: “Agua, agua, agua, balbucea, esperando inundación o al menos una imagen” (p. 21). El sufrimiento de la ciudad no es sino el correlato de dolor de los personajes.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Es una ciudad umbral a punto de desmoronarse que hace estallar las categorías de realidad-ficción. La angustia se convierte en la máquina de triturar certezas y la canción de los Van Van le reafirma a Gloria que “La Habana no aguanta más” (p. 34). Allí, el calor se convierte en la *doxa* que permite explicar su sequía, la pobreza de pensamiento crítico porque “un país que sude tanto no puede pensar” (p. 35) o que “los pingüinos piensan mejor que los cubanos”. Y la miseria, como sustracción y negación que proyecta el después de la catástrofe no es un *dictum* sin más, tiene un agenciamiento ético en las políticas públicas: “Si Gloria supiera de geopolítica y economía, le podría hacer la correspondencia entre temperatura y desarrollo, lo malo es que no sabe y tiene que conformarse con el calor y las miserias que conoce” (p. 88).

Coda

El montaje de las cuatro escenas —ciudad modernista, infusa y sobrenatural, tantálica, barroca— que abre este ensayo procura exhumar algunos de los registros de una ciudad trasvasada por el ojo del escriba, del artista y del urbanista. Alejados sus coordenadas y sucesivas hipóstasis, aunque en diálogo polémico con ese archivo, algunos creadores, buscan narrar una Habana en tono menor, un resto Habana.

La estetización del desastre, como la deriva trágica de La Habana mítica ha estado sometida a diversas reinterpretaciones vinculadas a su destino histórico, a los vaivenes revolucionarios y posrevolucionarios, e inclusive a su lugar como metonimia de otra historia para América Latina. Sin embargo, su devenir solar-alcantarilla que ha expuesto el arte y la literatura de los últimos años permite pensarla en el registro inverso, como una metáfora del mundo del después del fin. Esa potencia política y estética de la metáfora habilita a plantear lo que Danowski-Viveiros de Castro (2019, p. 6) denominan la hiperconciencia global respecto del fracaso de las políticas modernizadoras y la propuesta de una nueva relación entre cultura y naturaleza.

Toda esta floración disfórica se ubica a contracorriente del optimismo "humanista" predominante en los últimos tres o cuatro siglos de la historia de Occidente. Preanuncia, si es que no refleja ya, algo que parecía estar excluido del horizonte de la historia en cuanto epopeya del Espíritu: la ruina de nuestra civilización global en virtud de su hegemonía indiscutible, un ocaso que podrá arrastrar consigo a considerables porciones de la población humana. (2019, p. 19).

La llave para releer, imaginar la potencia del devenir mundo, no mundo, y la responsabilidad ética de América Latina, frente el fin de la historia podría encontrarse en las escrituras, como en el cuento: “De América soy hijo”

Es por eso que algunos vecinos han estado diciendo que fue la demente de mi madre, quien prendió el fuego que achicharró a Jorge Ángel, el mismo que asó a Esteban y también a Ovidio. ¿Usted no les cree, verdad? Los vecinos del solar, de todo el barrio, no tienen razón. América no le hace daño a nadie, a ella nada le interesa, únicamente apostar a un número y ganar dinero para seguir jugando (Pérez, 2009, p. 130).

Referencias bibliográficas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Anderson, T. (2016). *Piñera corresponsal, una vida en cartas*. Berlín: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Píadós.
- Borchmeyer, F. y Hentschler, M. (2011). *Habana. Arte nuevo de hacer ruinas*. Recuperado de <https://www.dailymotion.com/video/xl1b13>. Consultado. 23-3-2023
- Calomarde, N. (2012). Las fronteras argentina-Brasil-Uruguay-Paraguay. el acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza. *Revista Katatay*, 8(10), 68-81.
- Carpentier, A. (1982). *La ciudad de las columnas*. La Habana: Letras cubanas.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayos sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Didi Huberman, G. (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- De la Campa, R. (2017). *Rumbos sin telos. Residuos de la nación después del Estado*, Santiago de Querétaro: Rialta Ediciones.
- Estévez, A. (2011). Coordenadas habaneras de José Lezama Lima. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 734 , 21-25.
- Garaicoa, C. (2014) *Chocolatería* [Fotografía]. Oak Taylor-Smith. Colección privada. Madrid.
- Garaicoa, C. (2017). *Sin título (Alcantarillas)*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2017/03/12/actualidad/1489318356_877349.html
- García Márquez, G. (1972). El ahogado más hermoso del mundo. En Autor, *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada*, Bogotá: Sudamericana
- Guerrero, T. (1946). Un año en La Habana. En Ángel Fernández de los Ríos (Dir.), *Semanario Pintoresco Español* (Vol. 1, pp. 41-44). Madrid: Imprenta y Establecimiento de don Baltasar González.
- Guerrero, T. (2015). Un año en La Habana. *La Habana elegante. Segunda época*. Recuperado de http://www.habanaelegante.com/November_2015/Ronda.html
- Hamberg, J. M. (1994). *The dynamics of Cuban housing policy*. New York: University of Columbia.
- Hernández Simal, I. (2018). El espacio poético en las epifanías urbanas de Garaicoa. *Estúdio*, 9(21).
- Lalo, E. (2002). *Los pies de San Juan*. San Juan de Puerto Rico: Tal Cual y Fundación Biblioteca Rafael Hernández Colón.
- Lezama Lima, J. (1958). *Tratados en La Habana*. La Habana: Universidad Central de Las Villas.
- Morán, F. (2001). La Habana elegante. Recuperado de <http://jpquin.chez.com/elegante.html>.
- Nancy, J-L. (2000) *La comunidad inoperante*. Trad. Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponible en: <http://www.philosophia.cl> .Fecha de consulta: 3-2-2018.
- Núñez Cabeza de Vaca, A. (2013), *Naufragios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Pérez, J. (2012) *En La Habana no son tan elegantes. La Habana: Letras cubanas*
- Piñera, V. (2002) *Cuentos fríos*. En *Cuentos completos*, La Habana: Ed Ateneo.
- Piñera, V. (1960) “Archivo Virgilio Piñera”. Firestone Library. Universidad de Princeton.
- Pizarnik, A. (1962) “Árbol de Diana”. *Poesía Completa*. Ed. Ana Becciu. Buenos Aires: Editorial Lumen, 2002. 99-140



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Ponte, A. (2005) “Un arte de hacer ruinas”, en *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F: Fondo de Cultura Económica
- Rama, A. (1984) *La ciudad letrada*. Hanover: Ed del Norte.
- Ranciere, J (2009) *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- Trefzz, E. (2011) “50 años de la ley de reforma urbana en Cuba. En el aniversario del cambio de paradigma”. *Revista INVI* vol.26 no.72 Santiago ago. En: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-83582011000200002. Consultado: 4-2-23.
- Vitier, C. (1988) *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Letras libres.

Notas

1 La revista literaria modernista, *La Habana Elegante* (1983-1896), acogió a los poetas principales de la isla, en especial a Julián del Casal, Ramón Meza y Aniceto Valdivia. Señala Morán, en su *Habana Elegante* respecto de su antecesora (Morán 2001). En su Segunda época, se convirtió en una revista académica, dirigida por el poeta Francisco Morán.

2 La correspondencia de este período ha sido publicada en el volumen editado por Thomas Anderson (2012). En mi investigación, este consultado este archivo y otros materiales de Piñera en la Firestone Library (Princeton University, EEUU) durante el mes de junio de 2022. Las cartas aquí citadas son las que corresponden a ese registro y se citan con fecha.

3 Según Hamberg (1994) las políticas pos revolucionarias de la vivienda en Cuba se vieron influenciadas por diversos factores, entre los cuales menciona las diferencias de condiciones de vida entre la ciudad y el campo y entre clases sociales dentro del área urbana, el control de alquileres coexistiendo con altas rentas y un derecho de permanencia establecido por ley. Después de un largo proceso, el 14 de octubre de 1960 fue promulgada la LRU, declarada como parte de la Ley Fundamental, otorgándosele el rango constitucional que afectaba al derecho de la propiedad y de la política de la vivienda: “Se traspasó el fondo completo de viviendas de alquiler en propiedad a sus correspondientes habitantes; los antiguos propietarios fueron indemnizados por el Estado según el año de construcción y monto del alquiler de la vivienda perdida; se decretó la eliminación y prohibición de todos los gravámenes hipotecarios sobre inmuebles urbanos; se eliminó la institución legal del alquiler de viviendas y se prohibió toda forma de alquiler entre particulares”.

4 Carlos Garaicoa (Cuba, 1967), que vive y trabaja entre La Habana y Madrid, es uno de los artistas más reconocidos de América Latina. Ha participado en numerosas exposiciones personales y colectivas en Cuba, Suiza, Estados Unidos, Alemania, España, Canadá, Brasil, entre otros. Entre los eventos más significativos en los que ha participado se encuentran las Bienales de la Habana, la Bienal de Sao Paulo, la I Bienal Internacional de Johannesburgo, Sudáfrica, la feria de ARCOmadrid y la Documenta 11. Su trabajo muestra una peculiar preocupación por la Ciudad de La Habana, la memoria de sus habitantes y la memoria arquitectónica. Garaicoa coloca el espacio urbano como protagonista de su obra (fotografía e instalaciones preferentemente) para hacer de cada objeto “analizado” un estudio arqueológico y, a su vez, una posesión viva a partir de su rescate para el recuerdo y la historia. Comenzó su carrera en la década de 1990, durante el período especial. Fue un momento difícil para los artistas, pero Garaicoa perseveró en ganar reconocimiento internacional a través del comentario social y el discurso político en su arte. En los primeros trabajos de Carlos Garaicoa, no se centró en un medio debido a su creencia de que era demasiado restrictivo, así como a su interés por las intersecciones de la teoría, la realidad y el arte. Para romper estas barreras, así como las entre artista y espectador, las primeras piezas de Garaicoa fueron instalaciones anónimas colocadas en la calle o modificaciones en espacios públicos, como edificios y muros. Inspirado en los círculos artísticos internacionales de las décadas de 1950 y 1960, Garaicoa se refirió a estas instalaciones como “eventos”, que se basaban en la participación de la audiencia. El artista se centra en muchas de sus obras en la tensión entre comunismo y consumo en Cuba, particularmente en arquitectura. Sin embargo, sus piezas suelen ser abstractas o mínimas, con poca o ninguna explicación de su propósito, para obligar a los espectadores a construir su propio significado y pensar críticamente sobre su arte. Su arte ha sido presentado en numerosas exposiciones importantes en museos como el Museo de Los Ángeles de Arte Contemporáneo, el Museo Solomon R. Guggenheim, la Tate Modern, y el Museo de Arte del Bronx. En mayo de 2021, Carlos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Garaicoa junto a veinte artistas cubanos entre los que se encuentran Tania Bruguera , Sandra Ramos y Tomás Sánchez solicitan la retirada de la vista pública de sus obras del Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba en apoyo de Luis Manuel Otero Alcántara , "Secuestrado y mantenido sin comunicación por la seguridad del estado "desde el 2 de mayo. El Museo Nacional de Bellas Artes rechaza esta solicitud que, según su nota de prensa, no responde al interés público

5 Existe una extensa bibliografía crítica acerca de las imágenes de La Habana a lo largo de sus más de 500 años de vida. La literatura, el periodismo, la crónica, el cine, la fotografía, el turismo ha realizado incontables registros de esta mítica ciudad latinoamericana desde dentro y fuera de la isla. Uno de esos últimos trabajos es el registro del fotógrafo Alejandro Azcuy, *Noble Habana (2019)*, presentado para su quicentenario con toda la pompa oficial y la presencia del presidente Díaz Canel. Las visiones eufóricas y disfóricas de la ciudad en diferentes lenguajes comparten una conflictividad que deja traslucir debates ideológicos, políticos y estéticos.

6 El autor nació en Encrucijada, (Villa Clara) en 1963. Dirigió la revista de cultura *Umbral*. En 1995 ganó el premio David de la UNEAC con su libro *Lapsus Calami*. Unos años después publicó la novela *El paseante cándido*, que cuenta con dos ediciones en la isla y otras en el extranjero. Su novela *Fumando espero* (2004) dividió en polémico veredicto al jurado del premio Rómulo Gallegos. Entre sus trabajos, cabe mencionar: *La luz y el universo*, 2002, *El callejón de las ratas*, 2004, *Carmen de Bisset*, 2004.

7 Existe una considerable bibliografía que da cuenta de esos procesos en estudios realizados desde dentro y fuera de la isla (Hamberg, 1994; Trefzz 2011).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional