

Ciudadanías liminales: vida cotidiana y espacio urbano en la Cuba post-soviética

By

Désirée Díaz

A dissertation submitted in partial fulfillment of

the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

(Spanish)

at the

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

2015

Date of the final oral examination: 12/11/2014

The dissertation is approved by the following members of the Final Oral Committee:

Guillermina De Ferrari, Professor, Spanish

Glen S. Close, Associate Professor, Spanish

Paola S. Hernández, Associate Professor, Spanish

Ellen W. Sapega, Professor, Portuguese

Jill H. Casid, Professor, Visual Culture

© Copyright by Désirée Díaz 2015  
All Rights Reserved

*To Leah and Adrian*

## **Agradecimientos**

Este proyecto no hubiera sido posible sin el apoyo de un grupo importante de personas. Ante todo, quiero expresar mi más profundo agradecimiento a Guillermina De Ferrari; sus agudos análisis sobre la cultura cubana, sus comentarios y sugerencias, han sido fundamentales para enriquecer y desarrollar mis propios argumentos; pero sobre todo le agradezco haber compartido conmigo su calibre intelectual, que ha sido una inspiración constante. No habría podido tener una mejor guía durante este proceso.

Quiero agradecer también a Glen Close por sus cuidadosas lecturas, su precisión metodológica y por siempre expresar su entusiasmo por mi proyecto con palabras de estímulo; a Paola Hernández, por sus pertinentes sugerencias bibliográficas y por ayudarme a comprender el alcance de importantes definiciones para mi análisis; y a Ellen Sapega y Jill Casid por su interés en mi proyecto y por su asesoría en dos de las áreas que más me apasionan de mi trabajo: la ciudad y las artes visuales. A todos, gracias por su tiempo, su apoyo y dedicación.

Debo una mención especial a Lillebit Fadruga y Yenela Miranda quienes me dieron acceso a imágenes y datos centrales para mi análisis, así como a Catherine Jagoe, por sus precisiones lingüísticas en momentos necesarios.

He tenido el gusto y el privilegio de compartir mis años de estudios graduados con una comunidad de amigos que me han apoyado en la difícil tarea de balancear el trabajo académico y la vida familiar. Gracias a Diego Fajardo; Antonio y Nora; Lorena Gómez; Marisa y Sergio; Lina y Erwing; Paula y Drew; Omary, Heidi, Vicky; Andrea y Matías;

Lorena Craig y tantos otros que, aunque no incluya aquí, me han servido de inspiración y han contribuido de mil maneras a la escritura de esta tesis.

No hubiera podido terminar este proyecto sin la generosidad infinita y el regalo de la amistad de Ana María Serralde, una nueva hermana en mi vida.

Agradezco también el apoyo incondicional, la confianza y la paciencia de mi familia, mis padres y mi esposo, Gastón González.

A Leah y a Adrián les debo sus sonrisas, sus abrazos y sus “silerías,” que son capaces de endulzarlo y colorearlo todo después de horas frente a un teclado en blanco y negro.

## Índice

Agradecimientos .....	ii
Introducción .....	1
Capítulo 1	
Ciudades de papel: la imaginación urbana como <i>performance</i> de ciudadanía .....	26
Capítulo 2	
El secreto está en la calle: mercado negro y ciudadanía.....	82
Capítulo 3	
<i>Occupy</i> Calle G: los nuevos rostros del Hombre Nuevo .....	133
Capítulo 4	
La ciudad invisible: ciudadanía heterotópica en espacios carcelarios.....	179
Conclusiones	
Andar La Habana a inicios del XXI .....	210
Anexo 1 .....	214
Anexo 2.....	219
Obras citadas.....	224

## Introducción

En la novela *Las palabras perdidas* de Jesús Díaz, la publicación de la revista literaria que conciben los protagonistas es prohibida debido a un artículo que, bajo el título “Por una plaza humana,” propone convertir la Plaza de la Revolución en un paseo (74-75; 285). Es decir, transformar el *locus* simbólico por excelencia de la Revolución cubana, reservado para la escenificación de la liturgia revolucionaria con la compacta, unánime y afirmativa concentración del pueblo a los pies de la icónica figura-voz de Fidel Castro, en un espacio abierto, contingente, fluido y multidireccional. Sin embargo, las dinámicas de la vida cotidiana, considerarían los censores del artículo, podrían ser desacralizadoras, desestabilizadoras para la unanimidad necesaria al estado socialista. Las multitudes que transitarían por la Plaza no serían compactas y homogéneas, sino peligrosamente diversas y dispersas.

El ideal de una Plaza plural, fallido en la novela de Jesús Díaz, se consigue alegóricamente en el cierre del filme de Fernando Pérez *La vida es silbar* (1998). La película, que constituye un reclamo al disenso y a la libertad de expresión, concluye justamente en la Plaza de la Revolución; una Plaza vacía y plomiza en la que se dan cita tres personajes disímiles entre sí, decididos finalmente a hablar con voz propia, a entonar su propio cántico: un silbido triste, sollozante, visceral, que apenas consigue escaparse de sus gargantas como refutación de la igualdad por decreto. Esta imagen es el preámbulo para el epílogo de la película que declara la felicidad de todos los cubanos en el año 2030. El silbido de los personajes de Fernando Pérez, aunque altamente emotivo en su creciente intensidad, carece, sin embargo, de contenidos específicos. Es apenas un intento, el

primer paso, hacia un umbral que se abre para la producción de un espacio público participativo, para la lucha por lo que Henri Lefebvre ha llamado “el derecho a la ciudad,” pero que ofrece poca definición en cuanto a las formas y modelos que contendrán el camino hacia la presunta felicidad insular.

Una carencia similar ha sido comentada por el historiador Rafael Rojas en el campo de las ciencias sociales cubanas. En su ensayo “Del espíritu al cuerpo de la nación. Identidad y ciudadanía en la cultura política en Cuba,” Rojas plantea la cuestión de la prevalencia en los estudios cubanos del tema de la identidad nacional en detrimento del problema de la ciudadanía. Es decir, la cultura y la sociedad cubanas han debatido mucho más la “idea” o el “espíritu” de la nación, tratando de definir, sintetizar y esencializar lo nacional, de lo que han abordado la cuestión del cuerpo nacional, o lo que es lo mismo, las diversas formas civiles y políticas que expresan y canalizan la participación y visibilidad de los sujetos que conforman la nación (Rojas, *El arte de la espera* 107-113). Retomando la alegoría de *La vida es silbar*, podríamos decir que el silbar invita a la diferencia y al disenso a ser parte de la “idea” o el “espíritu” de la nación, pero todavía no define mecanismos específicos para reclamar el derecho a la ciudad o posibles configuraciones y contenidos para la expresión del cuerpo ciudadano. La pregunta, propone Rojas, debe trasladarse del cómo son los cubanos –cuestión ontológica– a quiénes son los ciudadanos y qué hacen para sustantivar dicho *status*.

Respondiendo en parte a la invitación de Rojas, este trabajo aborda la reconfiguración del concepto y de las prácticas de ciudadanía en la Cuba post-soviética mediante el análisis de formas alternativas de participación social. Específicamente, la tesis estudia la confluencia del espacio urbano con prácticas de la vida cotidiana, dos

instancias fundamentales para el ejercicio ciudadano, y conceptualiza la representación literaria y artística de estas intersecciones como formas liminales de ciudadanía.

Mediante el análisis de la producción simbólica de la ciudad en obras literarias, audiovisuales y de artes plásticas creadas después de 1989, la tesis argumenta que conductas habituales que tienen lugar en el entramado urbano, comúnmente consideradas intrascendentes o marginales (imaginar, caminar, conversar o participar en la compra-venta ilegal de productos), constituyen de hecho formas emergentes –en proceso de formación, pero aún así sustanciales y activas– a través de las cuales la ciudadanía cubana contemporánea crea circuitos de participación, establece comunidades y abre espacios de expresión pública alternativos –o en clara oposición– a las organizaciones y parámetros avalados por el estado socialista. Aún más, la disertación sugiere que estas formas liminales son cardinales para comprender el distendido proceso de transición al que se enfrenta la sociedad cubana y para la reconfiguración del cuerpo post-revolucionario de la nación.

La representación simbólica de la intersección entre el espacio urbano y la vida cotidiana es analizada en cuatro esferas: la imaginación arquitectónica como práctica artística y activismo social; los circuitos secretos de relaciones sociales y el remapeo urbano que surgen a partir de los mecanismos del mercado negro; las tribus urbanas habaneras como estructuras emergentes de socialización juvenil y de producción de un espacio público de expresión; y las relaciones de poder y de participación heterotópicas en el espacio carcelario. Mi estudio demuestra como, en las obras analizadas, estas prácticas y circuitos sociales en el ámbito urbano no sólo se contraponen a las estructuras y mecanismos oficiales de participación social y al discurso de pertenencia a la Nación

legitimado por el estado socialista, sino que producen espacios alternativos fundamentales para el ejercicio de una ciudadanía sustantiva en una sociedad en transición, con efectos significativos en el establecimiento de nuevos derechos y deberes, nuevos valores, alianzas y principios éticos.

Partiendo de la idea de la cultura como un espacio de enunciación múltiple y complementario, mi estudio incorpora una amplia variedad de producciones artísticas que incluye desde obras de autores y artistas consagrados como Leonardo Padura, Antonio José Ponte y Carlos Garaicoa, hasta producciones experimentales y obras de artistas emergentes como Nelson Ponce y Giselle Monzón. Mis lecturas y análisis de estos textos toman cuerpo a partir de diálogos multidisciplinarios con teorías provenientes de campos como la historia, la antropología, la sociología, la arquitectura y el urbanismo. Con este acercamiento interdisciplinario y dialógico mi objetivo es cartografiar una tendencia discursiva en formación en el ámbito de la cultura y comprender sus procesos y agentes de configuración.

En este sentido, mi metodología entiende las obras artísticas y literarias como “estructuras de sentimiento” que, según la definición de Raymond Williams, son elementos que expresan significados y valores inherentes a procesos sociales en desarrollo y, de hecho, forman parte constitutiva de dichos procesos (129-135). Desde este punto de vista, el texto literario o artístico no sólo re-presenta, re-produce o interroga una realidad que lo precede, sino que constituye un mecanismo productor en sí mismo, un ámbito en el que la sociedad se piensa a sí misma y se instituye en diálogo con una red múltiple e interconectada de procesos de construcción de conocimientos (Geertz 5-9).

En términos de los análisis que propone este estudio, esta comprensión es particularmente relevante ya que, junto a los aspectos institucionales y prácticos, las conceptualizaciones de la ciudadanía tienen también una dimensión simbólica fundamental. El sujeto individual deviene ciudadano en tanto miembro de una “comunidad imaginada” (Anderson) con la cual se identifica y esta construcción simbólica de la ciudadanía (que se refiere a la identificación, pero también a la imaginación sobre cómo se forma parte y se participa de la comunidad) está fuertemente atada a narrativas y poéticas que van conformando un discurso de identidad y pertenencia, una memoria colectiva, así como un sustrato de valores morales, éticos y culturales compartidos. Por lo tanto, la literatura, las artes, los rituales y otras producciones culturales constituyen mecanismos sociales indispensables para la imaginación ciudadana, para el esbozo de sus posibles reconfiguraciones mediante la legitimación tanto de inclusiones como de exclusiones, así como para la aserción de valores, agentes y formas de participación. Y es que el texto artístico, al construirse a partir de la experimentación con la abstracción y la arbitrariedad del lenguaje (tanto visual como textual), permite la producción y validación de órdenes alternativos, no constreñidos a las leyes y estructuras tradicionales o hegemónicas.<sup>1</sup> Como consecuencia, el objeto artístico es un espacio privilegiado para la expresión y análisis de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han llamado “líneas de fuga,” manifestaciones o expresiones que se escapan de la norma y resisten los mecanismos totalizadores y centralizadores del poder.

En su libro *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Deleuze y Guattari proponen: “Writing has nothing to do with signifying. It has to do with surveying,

---

<sup>1</sup> Para más sobre este tema ver mi referencia al texto heterotópico en el Capítulo 4. Consultar también a Foucault, *Las palabras y las cosas* 1-10.

mapping, even realms that are yet to come” (5). La escritura de esta tesis y mi acercamiento a los textos y obras artísticas y cinematográficas que constituyen mi objeto de estudio, responden, en gran medida, a este posicionamiento crítico que integra los trabajos del exégeta artístico, del crítico cultural y del cartógrafo social. Los cuatro capítulos que constituyen la disertación son intentos por mapear algunas de las líneas de fuga y de las prácticas micropolíticas mediante las que la cultura cubana contemporánea crece y se reproduce, específicamente a través de la reformulación de la participación ciudadana y la lucha por el derecho a la ciudad.

En este sentido, mi trabajo se inserta en un cuerpo importante de estudios que se ha dedicado a reflexionar sobre las configuraciones de la cultura cubana posterior a 1989, período que se define a partir de la caída del muro de Berlín, la desaparición del campo socialista y el consecuente establecimiento en Cuba del Período Especial, el cual implicó profundos cambios en todos los ámbitos de la vida. Autores como de la Nuez, Fornet, Loss, Quiroga y Rojas han abordado el problema de la historia y la reestructuración del canon literario nacional desde diversos ángulos, mientras que otros como Casamayor, De Ferrari, S. Fernandes y Whitfield han estudiado específicamente el impacto del Período Especial en el campo cultural cubano y en la emergencia y representación de nuevas subjetividades. Los estudios de Velia Cecilia Bobes sobre la ciudadanía en Cuba –uno de los pocos sobre este tema– también constituyen un antecedente fundamental de esta disertación.

Muchos de los trabajos elaborados por los autores mencionados antes incluyen análisis sobre la representación de la ciudad. Sin embargo, mayormente han analizado el tópico de las ruinas urbanas como metáfora de la situación y la identidad nacional o la

escritura de la ciudad por parte del poder. Este énfasis es evidente, por ejemplo, en la excelente colección de ensayos *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. A pesar del título del volumen, la mayoría de los trabajos reunidos (con profundos y reveladores análisis en cada uno de ellos) se quedan, sin embargo, “parados” en las ruinas, sin moverse más allá de ellas.

Coincidentemente, uno de los títulos que en algún momento consideré para este proyecto fue justamente ese: La Habana más allá de las ruinas, porque desde el inicio de este proyecto mi interés ha sido interrogar la vida habanera que transcurre por encima, a pesar, o “en contra” de las ruinas. En mi disertación las ruinas son un paisaje de fondo que no se puede ignorar, pero sobre el cual la gente “de a pie” sigue buscando espacios otros para el ejercicio de una ciudadanía participativa y para el derecho a la producción de la ciudad.<sup>2</sup>

### **Ciudadanía y vida cotidiana**

Históricamente, el concepto de ciudadanía como elemento central en la constitución del estado-nación, se ha debatido y ha tomado forma a partir de dos principios fundamentales: los derechos y los deberes de los miembros. En una visión cívica que proviene desde la antigüedad clásica, y pasa por la noción de Rousseau del contrato social, el ciudadano se formaliza a través de la participación activa en la vida pública. Por otro lado, T.H. Marshall en su seminal trabajo “Citizenship and Social Class” pone énfasis en una noción de ciudadanía más pasiva, que se preocupa

---

<sup>2</sup> Esta es la lectura, por ejemplo, que propongo a partir de la obra de Carlos Garaicoa en el Capítulo 1. Conscientemente, este es el único capítulo donde analizo el tema de las ruinas habaneras.

fundamentalmente por los derechos formales de los ciudadanos. Principalmente, Marshall planteaba la necesidad de una universalización de los derechos civiles (relativos a la protección legal), los derechos políticos (que brindan acceso al voto y a la participación en instituciones políticas), y los derechos sociales (que garantizan condiciones básicas para la vida en sociedad) como base para el mantenimiento y prosperidad de la comunidad nacional. La evolución y las prácticas concretas de ciudadanía en contextos históricos y políticos diversos ha tomado forma a partir de estas dos conceptualizaciones fundamentales y de la búsqueda de un equilibrio entre ambas, que declaran al ciudadano como un beneficiario de los derechos otorgados por el estado o como un agente participativo y potencialmente transformador del poder (B. Turner).

Progresivamente, las prácticas activas y los discursos de ciudadanía han ido focalizando sus contenidos en torno a la economía de nuevos derechos y la inclusión de nuevos grupos como parte de las comunidades locales, nacionales y transnacionales. Esta tendencia es particularmente relevante en las condiciones actuales de un mundo cada más globalizado y neoliberal, en el que los paradigmas geopolíticos de los estados nacionales están cambiando y las desigualdades económicas y sociales se hacen más agudas y visibles.<sup>3</sup> En este contexto, el ejercicio de una ciudadanía sustantiva, participativa, se ha volcado fundamentalmente a la protección y ampliación de los contenidos pasivos como el reconocimiento de nuevas subjetividades y la lucha por el acceso a la representación política y a recursos naturales y sociales (Brenner; Holston; Mitchell; Peck y Tickell). En

---

<sup>3</sup> Uno de los asuntos más discutidos actualmente en torno a la reconfiguración del concepto de ciudadanía y el estatus de los ciudadanos se centra en el problema de los movimientos transnacionales y las identidades étnicas versus las geografías específicas de los estados nacionales. Para más sobre estos temas referirse, entre otros, a Appadurai y Friedmann.

este sentido, las formas en que la práctica ciudadana ha sido re-imaginada y ejercitada en diferentes contextos son el resultado de las complejas condiciones específicas en las que se definen los derechos, obligaciones y condicionamientos que garantizan la inclusión y membresía en las diferentes comunidades (Holston y Appadurai; Kurtz y Hankins).

Debido al hecho de que la definición de dichos parámetros y las exclusiones que implican son el resultado de la compleja intersección entre los intereses del Estado y de los valores socio-culturales predominantes, la reconceptualización del concepto de ciudadanía es un proceso constante de cuestionamiento y refutación de dichos principios hegemónicos.

Asimismo, la comprensión de la ciudadanía como un proceso dinámico y que se desarrolla en múltiples escalas ha llevado al reconocimiento y al análisis de sujetos y geografías alternativas como agentes fundamentales en la continua actualización del término y sus prácticas (Desforges, Jones y Woods). En este sentido, siguiendo la terminología propuesta por James Holston, el geógrafo social John Friedmann propone el concepto de “ciudadanía insurgente” para acercarse a formas de participación social (comunidades de prácticas y discursos políticos) que tienen como objetivo la defensa de principios y derechos democráticos existentes junto al reclamo de nuevos derechos que conducirían a la expansión de una democracia participativa (77). Sin embargo, como llama la atención el propio Holston, las estructuras emergentes de participación ciudadana no siempre conducen a una amplitud de los derechos o a una emancipación de los ciudadanos y sus prácticas. De hecho, las formas de resistencia propias de una “ciudadanía insurgente,” pueden acabar (re)produciendo otras estructuras de desigualdad, exclusión y dominación (*Insurgent Citizenship* 9-13).<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Este punto de reflexión aparece también en Holston y Appadurai.

Mi uso de la noción de ciudadanía en esta tesis sigue las conceptualizaciones resumidas antes, en particular los análisis establecidos por Holston, Friedmann y Appadurai que entienden el término y sus prácticas objetivas y simbólicas como un proceso dialéctico en continuo movimiento y redefinición, fundamentalmente en relación con las contradicciones que surgen entre los aspectos formales y sustantivos de la ciudadanía y con sus prácticas simbólicas e imaginativas. Además, este grupo de teóricos enfatiza la relevancia de las ciudades y lo urbano como geografías privilegiadas por su dinamismo para la redefinición contemporánea del ejercicio ciudadano (principalmente en contraste con una noción de ciudadanía establecida en la idea esencialista de lo nacional) a partir de prácticas y circuitos de participación “insurgentes” y de la aparición de comunidades civiles y políticas alternativas.

Como mencioné al inicio, mi estudio se focaliza particularmente en la constitución de la ciudad como espacio de ciudadanía a través de prácticas de la vida cotidiana. Lo cotidiano, que ha sido analizado por pensadores como Lefebvre y de Certeau, es entendido como un conjunto de actividades habituales, repetitivas, seriadas, habitualmente consideradas como ordinarias, genéricas, intrascendentes o relacionadas con las prácticas más sencillas y básicas del ser humano y su vida en sociedad. Comer, caminar de un lugar a otro, trabajar, sostener conversaciones fortuitas, son todas actividades propias de lo cotidiano. Contrario a la visión del marxismo tradicional que considera muchas de estas prácticas como alienantes o como mecanismos para el enraizamiento de la división y dominación clasista de la sociedad, teóricos como Maurice Blanchot y Michel de Certeau atienden a las posibilidades de lo cotidiano como

mecanismos activos de resistencia de los discursos ideológicos dominantes y en tanto productor de nuevas subjetividades y de nuevas estructuras de conocimiento.

En su libro *The Practice of Everyday Life*, de Certeau define lo cotidiano como “formas de operación” que constituyen “the innumerable practices by means of which users reappropriate the space organized by techniques of sociocultural production” (xiv). El objetivo radica, entonces, en analizar estas prácticas como “tácticas” de la vida diaria que muestran “the clandestine forms taken by the dispersed, tactical, and makeshift creativity of groups or individual already caught in the nets of ‘discipline’. Pushed to their ideal limits, these procedures and ruses of consumers compose the network of an ‘antidiscipline’ (xv). Esta capacidad potencialmente disidente de lo cotidiano es destacada también por Blanchot quien, en su artículo “Everyday Speech,” califica a lo cotidiano como una dimensión de la experiencia humana marcada en gran medida por la indeterminación, por lo inasible y que, por lo tanto, se resiste al control y la dominación: “Whatever its other aspects, the everyday has this essential trait: it allows no hold. It escapes. It belongs to insignificance, and the insignificant is without truth, without reality, without secret, but perhaps also the site of all possible signification” (14).<sup>5</sup> Asimismo, es relevante para este estudio la indicación que hace Rita Felski en su genealogía del término “everyday life” cuando argumenta que “no cultural practice escapes the everyday: science, war, affairs of state, philosophy all contain a mundane dimension” (28).

---

<sup>5</sup> Considero significativa la similitud en términos retóricos de esta definición de Blanchot de lo cotidiano con la descripción usada por Deleuze y Guattari para explicar su concepto de “líneas de fuga” como “... something that flows or flees, that escapes the binary organizations, the resonance apparatuses, and the overcoding machine...” (238).

En el caso de sociedades con un gran control sobre iniciativas privadas o de la sociedad civil como es el la Cuba posterior a 1959, la definición de Blanchot adquiere aún mayor resonancia, ya que reconoce el valor y la agencia de acciones mínimas que, por considerarse intrascendentes, banales o pasivas, pueden evadir con más facilidad los mecanismos de control estatales. De hecho, esta capacidad de significar mediante lo insignificante se manifiesta con el tiempo y las prácticas de la vida cotidiana devienen agentes activos, de resistencia social y productoras de significado, logrando tener a largo plazo un impacto desestabilizador en los mecanismos de control en los que se enmarcan.

### **Ciudad y ciudadanía en la Cuba revolucionaria**

Con el triunfo de la Revolución cubana en 1959, se instauró en Cuba lo que Giorgio Agamben ha denominado como un “estado de excepción,” es decir un período histórico en el que los intereses políticos se sobreponen a las instancias legales bajo la justificación de que es necesario contener determinados elementos que atentan contra la estabilidad del país. Los aparatos legales entran entonces en un momento de suspensión y pueden ser anulados sin consecuencias para el poder soberano. Como ha notado Agamben este es un procedimiento típico de los totalitarismos modernos que, a partir de la declaración de un momento excepcional, establece una especie de guerra civil legal y avala la eliminación de los adversarios políticos y de cualquier intento de resistencia a la ideología del poder. Agamben también apunta que el estado de excepción se ha convertido en una estrategia política de gobernabilidad generalizada, incluso en sociedades usualmente consideradas como democráticas (*State of Exception 2*).

En el caso cubano, la retórica revolucionaria estableció dos peligros fundamentales: por un lado, el riesgo de volver a un pasado republicano que había estado plagado de gobiernos corruptos controlados por intereses de la oligarquía y manipulados semi-permanentemente por los intereses norteamericanos y, por otra parte, la amenaza constante de los Estados Unidos y del imperialismo. Estos dos desafíos históricos, que implicarían también la pérdida de los avances sociales logrados por el gobierno revolucionario, han permitido la extensión y renovación indefinida del “estado de excepción” por más de cincuenta años, desde el mismo 1<sup>ro</sup> de enero de 1959, pasando por la declaración del carácter socialista de la Revolución en 1961, hasta llegar a la declaración del Período Especial en 1991, tras la caída del campo socialista. Como se sabe, la excepcionalidad de la Revolución cubana impactó todas las áreas de la vida nacional de un modo sin precedentes, pero me detendré aquí fundamentalmente en cómo afectó la noción simbólica y la prácticas de ciudadanía.<sup>6</sup>

La suspensión indefinida de los aparatos legales propia de los estados de excepción, tuvo lugar en Cuba desde el momento mismo del triunfo revolucionario. Ya en febrero de 1959 se aprueba una Ley Fundamental que sustituye a la Constitución de 1940 con el objetivo de facilitar la reestructuración de las instancias civiles y políticas y la aplicación de las leyes revolucionarias. Aunque esta Ley conserva teóricamente los valores sociales presentes en la Constitución previamente vigente, modifica categóricamente los principios de estructuración e institucionalización del Estado y el

---

<sup>6</sup> Velia Cecilia Bobes ha realizado un análisis detallado sobre el tema en su libro *La Nación inconclusa. (Re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*, y en particular en la segunda parte: “Ciudadanía militante: ¿Derechos sociales versus derechos políticos?” Otras perspectivas pueden encontrarse también en Guanche, Dilla y O. Fernández.

Gobierno: elimina el Congreso, establece al Consejo de Ministros como órgano supremo de gobierno y con potestad para reformar la Constitución, elimina la elección popular del presidente, y crea los Tribunales Revolucionarios que avalan legalmente las leyes establecidas por el Ejército Rebelde. Esta Ley Fundamental fue renovada consecutivamente y no fue hasta catorce años después que volvió a existir en Cuba una Carta Magna, en este caso, la Constitución Socialista de 1976 (Bobes, *La Nación inconclusa* 117).

En conjunción con este proceso de reconfiguración total del Estado, de las formas de gobierno y del sistema de derecho, se llevó a cabo también una reestructuración de las instituciones sociales y las estructuras de participación civil. De manera expedita se fueron instituyendo, desde el poder, una multitud de organizaciones políticas, civiles y “de masas” destinadas en teoría a la representación de los grupos e intereses más variados a lo largo de todo el espectro social y cultural. Este proceso tuvo consecuencias trascendentales en el control y debilitamiento de la sociedad civil y de la esfera pública. Aunque aparentemente estas organizaciones abrían espacios de participación para una gran diversidad de actores sociales, incluyendo grupos tradicionalmente marginados como las mujeres o incluso los niños, en la práctica han servido para controlar al máximo a los miembros, estructurar a toda la sociedad de acuerdos a parámetros regulados por el poder y establecer unívocamente los contenidos, ajustados siempre a una ideología única.<sup>7</sup> Esto implicó, como ha visto Bobes, una ideologización total de la existencia, ya que asuntos o instancias que podrían considerarse como privados, se han politizado y la participación ciudadana se convierte en movilización política (118-119). Esta

---

<sup>7</sup> Para un análisis particular del caso de las mujeres y la función de la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), ver Cuesta.

ideologización de los contenidos civiles de la participación conllevó a la supresión de la figura del ciudadano a favor de un sujeto constituido ideológicamente en la figura del revolucionario. Aún más, frente a la aparente inclusión de “todo el pueblo” en una amplia variedad de opciones de participación, los grupos que no responden a los intereses ideológicos del poder quedan marcadamente excluidos y estigmatizados.

Puede decirse que este proceso de completa ideologización y politización de las formas civiles y los miembros de la nación se completó —o alcanzó su mayor expresión— en la Constitución Socialista de 1976. La Constitución responde en gran medida a los principios de una sociedad progresista e igualitaria y reconoce un conjunto importante de derechos sociales, sin embargo, más allá del alcance social de sus propuestas, el texto establece la prevalencia del discurso ideológico y de los intereses políticos por sobre cualquier otro. Fundamentalmente en sus primeros párrafos, la Constitución adopta un lenguaje más propio del discurso simbólico que del discurso legal y establece una narrativa que posiciona la construcción de la Nación dentro de una tradición política-ideológica específica. En las primeras líneas, se establece que el ciudadano cubano es “heredero” de una serie de actores que históricamente se han opuesto a la opresión (los aborígenes, los esclavos, el proletariado) y, fundamentalmente, al imperialismo. Además, el ciudadano cubano es “guiado” por el marxismo-leninismo, está “consciente” de que “solo en el socialismo y el comunismo ... se alcanza la entera dignidad del ser humano” y está “decidido” a apoyar a la Revolución y a mantener al Partido Comunista al frente del Estado.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> El texto constitucional fue modificado ligeramente en las Reformas de 1992 y 2002, fundamentalmente para corregir elementos históricos obsoletos como la mención a la desaparecida Unión Soviética, pero los contenidos no cambiaron sustancialmente y

Es decir, el mismo texto constitucional instituye al ciudadano de la República de Cuba como un sujeto legalmente atado a un posicionamiento ideológico determinado y a una lealtad política específica; homologa a la Nación con el Partido y a la patria, con el socialismo y el antiimperialismo. En este sentido, como ha analizado Guillermina De Ferrari, el pacto socialista implica una contradicción, ya que con tal de ser beneficiario de los derechos sociales propios del ciudadano, que el Estado socialista garantiza, los sujetos tienen que renunciar a una porción importante de sus derechos individuales y, en particular, a su propia denominación como ciudadano (*Community and Culture...* 4). De hecho, como he visto, el texto mismo de la Constitución concibe al ciudadano cubano modélico –y lo hace de forma insistente– como un sujeto revolucionario, socialista, marxista-leninista, y antiimperialista, con lo cual, implícitamente, excluye de la comunidad nacional y destituye de su condición de cubano a todo aquel que no comparta esa definición primera y fundamental.

Esta instauración de un nuevo individuo civil comprometido políticamente estuvo acompañada por una retórica semi-religiosa que imagina al revolucionario como un individuo que busca la purificación, la renuncia de las taras morales del capitalismo, y cuya mayor aspiración es la de convertirse en un Hombre Nuevo homogéneo, uniformado, dedicado al bienestar colectivo.<sup>9</sup> Para De Ferrari, la efectividad de esta retórica, que establece la cuestión de ser revolucionario como un acto de fe, ha sido fundamental no solo en la resolución de la contradicción presente en el contrato social

---

tampoco la prevalencia de lo político y lo ideológico por sobre lo civil. Los elementos y el vocabulario que menciono aquí aparecen tanto en el texto original de 1976 como en el texto vigente actualmente. Para un análisis sobre estas modificaciones ver Guanche. Referirse también a la entrada sobre la Constitución de la República de Cuba en el sitio web EcuRed.

<sup>9</sup> Para un análisis más extenso del ideal del Hombre Nuevo, ver el Capítulo 3.

mencionada antes (la que sustituye al ciudadano por el revolucionario, al sujeto civil por el cuadro político) sino también para la sobrevivencia del régimen político frente a diversas crisis sociales, económicas y políticas, incluyendo la desaparición del sistema socialista mundial y la crisis económica que se sucedió (*Community and Culture* 4-7).

Este proceso de institucionalización y politización de la participación, así como la retórica de la purificación, tuvo un correlato importante en el control de los espacios urbanos y en la anulación de la ciudad como esfera pública. La *polis*, en tanto espacio abierto para la discusión de los temas del gobierno y el estado, quedó suprimida. La retórica revolucionaria produjo una demonización de la ciudad como la cuna y espacio generador de los males del capitalismo (en contraposición al campo como espacio incólume, víctima del capitalismo) y, como consecuencia, la ciudad se convirtió en el *locus* de la cruzada revolucionaria, un espacio que necesitaba ser sanado, purificado y puesto en función de la nueva ética de rigor revolucionario y antiimperialista.

Sintomáticamente, el primer gran gesto de censura artística que lleva a cabo el gobierno revolucionario fue la prohibición del documental *P.M.* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961). La película, que capta en estilo directo, neorrealista, una fiesta popular y el ritmo de la noche habanera, fue censurado porque reflejaba un espíritu no apropiado para el discurso de austeridad impuesto por la Revolución.

La transformación de la ciudad como escenario revolucionario es también uno de los temas fundamentales del emblemático filme *Memorias del Subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968). La película toda puede entenderse como una meditación sobre el proceso de sobre-escritura de la ciudad por parte del estado revolucionario, meditación que pone en evidencia las estrategias de reconfiguración ideológica del espacio urbano y

los conflictos que dicho proceso acarrea, incluyendo la exclusión –simbólica y real– de todo aquel que no convenga con los presupuestos del poder. En una escena epítome, Sergio, el protagonista, pasea por las calles de La Habana enfocándose en los signos impuestos por el nuevo régimen y, sin lograr una lectura “apropiada,” se pregunta: “Y tú dónde estás, Sergio?” “¿He cambiado yo, o ha cambiado la ciudad?” La exégesis citadina del protagonista, cargada de críticas y de ironías, termina por expulsarlo simbólicamente de la ciudad y de la comunidad nacional.<sup>10</sup>

Si comprendemos que una de las operaciones fundamentales de los estados modernos es la toma de posesión de las ciudades (capitales) como centro simbólico y concreto del poder y la proyección de su discurso ideológico en la planificación urbanística de las mismas, el planeamiento ideológico de la ciudad puede leerse como una creación o producción, la escritura del Estado, en un momento histórico determinado (Lefebvre, *Writings on Cities* 97-103). En este sentido, la situación actual de decadencia de La Habana, la paralización del crecimiento de la ciudad desde el triunfo de la Revolución y aún más, su paulatina pero constante destrucción física, no deben explicarse solamente desde el punto de vista económico o social, a causa de las inclemencias del devenir histórico, o simplemente como una metáfora del fracaso del proyecto revolucionario, sino que deben entenderse también como el “producto,” la *oeuvre* urbana de la ideología y estrategias políticas de ese mismo proyecto. Más allá de los factores históricos y económicos que esgrima el discurso oficial para explicar la decadente situación material de la capital cubana, no puede ignorarse que el estado actual de La

---

<sup>10</sup> He analizado la representación de la ciudad como escritura del poder en *Memorias del Subdesarrollo* en mi artículo “Los Otros. Exilio y emigración en el cine de la revolución” y recientemente, sobre la representación cinematográfica de La Habana monumental en el texto “Monumental Havana.”

Habana se debe en gran medida a una incomodidad histórica del discurso ideológico de la Revolución cubana con lo urbano como un espacio abierto a relaciones sociales, económicas y culturales que no siempre pueden ser controladas, reprimidas o higienizadas. El propio Fidel Castro declaró en fecha tan temprana como la de 1963 su disgusto con la ciudad capital: “De haberla fundado nosotros, la habríamos construido realmente en otro círculo, o no hubiéramos permitido que esta ciudad creciera tanto” (Vázquez Montalbán 26).<sup>11</sup> A Fidel Castro no le tocó la suerte de fundar y proyectar la Ciudad de La Habana, pero con bastante efectividad logró detener su desarrollo y crecimiento. Como han sugerido Antonio José Ponte, Emma Álvarez Tabío, o las obras de Carlos Garaicoa, La Habana en ruinas de hoy es la obra urbanística de la Revolución.<sup>12</sup>

### **Ciudadanías liminales**

Tras la desaparición de la Unión Soviética y el resto de los países socialistas, Cuba entra en lo que muchos consideran como la peor crisis económica de su historia, la cual acentuó e hizo más visibles muchas de las contradicciones inherentes al proceso revolucionario. Esta época, caracterizada por una profunda carencia de recursos en todos los órdenes de la vida, fue denominada Período Especial en Tiempos de Paz, estrategia mediante la que se renovaba, en un grado mayor, el “estado de excepción” en el que ya se

---

<sup>11</sup> El nosotros aquí implica “nosotros los revolucionarios” o “la Revolución” en un modelo retórico común en el habla de Fidel Castro mediante el que su yo se despersonaliza y se convierte en el ser histórico de la Revolución Cubana, o también a la inversa, todo el proceso revolucionario se sintetiza y se restringe a su figura, el culto a la personalidad llevado al extremo.

<sup>12</sup> Ver Ponte, *La fiesta vigilada* y Álvarez Tabío, *La invención de La Habana*. Referirse también al análisis de la obra de Carlos Garaicoa que realizó en el Capítulo 1 de esta disertación.

inscribía la Revolución cubana. Sin embargo, a pesar de la desestabilización económica e ideológica del sistema, que se evidenció fundamentalmente en el aumento exponencial de la emigración, en la pérdida de membresía de las organizaciones políticas (como el Partido Comunista y la Unión de Jóvenes Comunistas) y en la generalización del mercado negro, el poder político del Estado no se desestabilizó ni se produjeron cambios significativos en su estructura.<sup>13</sup> De Ferrari propone que la pasividad política del pueblo cubano, que no se rebeló de forma contundente a los niveles extremos de penuria social y económica y aparentemente aceptó un “contrato social post-soviético” en el cual se le pedían sacrificios cotidianos excesivos se explica, en parte, por la opacidad de la situación, y por la falta general de opciones viables frente al temor a una intervención norteamericana (*Community and Culture in Post-Soviet Cuba* 6-7).

Coincido con De Ferrari en este análisis, pero me gustaría considerar otro elemento que puede ayudar a explicar la ausencia de un levantamiento político a gran escala en la Cuba del Período Especial y es el hecho de que, como he analizado antes, en el imaginario social del cubano se ha abolido su identidad como ciudadano (en tanto entidad política), han desaparecido en general la noción de ciudadanía y básicamente no existen mecanismos de participación que no estén suscritos por las instituciones oficiales. Incluso la palabra ciudadano ha desaparecido del universo léxico de los cubanos y cotidianamente es usada por la policía para apelar a alguien en actitud sospechosa. Es decir, la sobre-politización y sobre-ideologización unidireccional de la sociedad cubana durante los años revolucionarios conllevaron, contradictoriamente, a una

---

<sup>13</sup> Para más sobre el impacto del Período Especial en la economía y la sociedad cubana ver Carranza. Otro análisis interesante aparece en D. Fernández, “The Politics of Youth in Cuba.”

importante falta de educación política y cívica en la población y a un desconocimiento de las diversas formas y mecanismos mediante los cuales los ciudadanos acceden y participan de la vida pública. Considero que esta es otra razón importante por la que, aunque durante los años más agudos del Período Especial hubo cambios drásticos en el país, se extendió un profundo descontento en la población e incluso se expresó la idea de un proyecto fallido, no surgieron alternativas políticas ni se modificó la estructura del Estado y del Gobierno. Es en este contexto en que propongo el concepto de “ciudadanías liminales.”

El término liminal proviene del latino limen o umbral. En sus estudios sobre la práctica ritual, Victor Turner, siguiendo los trabajos de van Gennep, utiliza el concepto de liminalidad en relación con los ritos de iniciación asociados a diversos cambios de estado como la edad, el estado civil, estatus social, de rango, etc. Estos ritos implican un proceso de transición simbólica que se divide en tres momentos: separación, marginalización y reintegración social. En el momento de la separación, los iniciados son despojados de sus atributos e identidades anteriores para que sean capaces de reintegrarse a la sociedad con su nueva identidad, estado o categoría, lo cual me parece relevante en el caso cubano, cuyos ciudadanos han sido invalidados como tal. El momento de liminalidad, entonces, se asocia con el período intermedio del ritual, con el umbral o la frontera entre uno y otro estado. Es un período de cambio, de transición, de desequilibrio; implica la muerte o pérdida de la identidad anterior, pero también la resurrección, renovación, crecimiento y mejoramiento. Debido a su inestabilidad, pero también a su potencial, los sujetos o grupos en estado liminal son percibidos como altamente creativos,

transgresores y latentemente peligrosos para el *status quo*.<sup>14</sup> El período liminal es, en palabras de Turner, “a fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structures” (“Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?” 12). En este sentido se puede aplicar también a sujetos que ocupan un tiempo que no está definido claramente en la sociedad, y que puede ser lo mismo alienante que liberador, pero que acumula en general una gran energía creadora. Este tiempo y estos sujetos son portadores de lo que Henri Bergson llamó “moralidad abierta,” o lo que es lo mismo, una moralidad múltiple, en contraposición a la moralidad cerrada de las sociedades y las estructuras normativas.

Me interesa también retomar el punto de que los sujetos en estado liminal –y los sitios en los que se ubican esos sujetos– son considerados como marginales con respecto al resto de la sociedad. El ser marginal, inferior o desplazado, queda en cierto sentido libre o fuera de las constricciones impuestas por el poder y, por lo tanto, tiene mayores posibilidades para buscar otras alternativas o para desplegar “the ritual powers of the weak” (Turner, *The Ritual Process* 102). Esta noción se relaciona estrechamente con las características que había apuntado sobre lo cotidiano. Como las prácticas liminales, los rituales cotidianos son considerados en gran medida marginales, no significativos, sin embargo, justamente por esa indefinición, son también potencialmente transformadores. Tanto lo cotidiano como lo liminal funcionan a partir del poder de lo insignificante, de lo débil, de lo no codificado, de lo externo.

---

<sup>14</sup> Turner reflexionó sobre el concepto en varios de sus textos. Fundamentalmente estoy referenciado aquí su análisis en *The Ritual Process*.

En los próximos capítulos, entonces, me ocupo de la representación literaria y artística de prácticas cotidianas que se desarrollan en el espacio urbano focalizándome en las maneras en que estas actividades aparentemente intrascendentes logran, debido a su indeterminación, a su marginalidad o incluso ilegalidad (lo cual hace que queden fuera de las estructuras oficiales impuestas por el Estado), establecerse como nuevas estructuras de participación dentro de la sociedad cubana. Aún más, debido a las restricciones participativas propias de la ciudadanía formal en Cuba, y a la falta de mecanismos y espacios para la reconstitución de una ciudadanía sustantiva, es a través de rituales cotidianos como los que analizo aquí que están emergiendo paulatinamente nuevas formas liminales de participación. Mi uso del plural en este sentido se debe a la multiplicidad de propuestas, a esa “moralidad abierta” que estas formaciones y manifestaciones presentan.

Mi primer capítulo estudia el uso de la imaginación geográfica en las obras del artista visual Carlos Garaicoa y del escritor Antonio José Ponte. Mi análisis propone entender las poéticas de estos dos artistas como *performances* a largo plazo mediante los cuales encarnan la figura del “arquitecto insurgente,” critican los usos políticos de la ciudad por parte del poder y reclaman la función ciudadana intrínseca a la arquitectura y al urbanismo, función que ha sido monopolizada por las políticas del Estado.

En el segundo capítulo analizo la representación del mercado negro en la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura y el cuento “El hombre de ninguna parte” de Miguel Mejides. En particular, estudio como en estas narraciones se representa “lo secreto” como forma de cohesión social, lo que me permite argumentar que la economía informal ha devenido un importante mecanismo para el remapeo de la ciudad y para el

establecimientos de circuitos de participación social. Aún más, planteo que estas formaciones locales, a pesar de estar penalizadas y marginalizadas por el discurso oficial, son esenciales en la vida cotidiana y en la economía del país y se destacan como una plataforma inédita para el establecimiento de comunidades y líderes comunitarios.

El tercer capítulo examina la representación y el impacto cultural del novel fenómeno de las tribus urbanas habaneras a partir de su representación en dos conjuntos de trabajos: un grupo de documentales producidos por el movimiento de cineastas independientes y un proyecto curatorial que incluyó serigrafías creadas por jóvenes diseñadores gráficos. El capítulo muestra como la representación de estos nuevos actores sociales se opone al ideal del Hombre Nuevo propuesto como el sujeto ideal de la Revolución, revela formas emergentes de socialización para la juventud, en oposición a las organizaciones oficiales y reclaman el espacio de ciudad como esfera de expresión pública.

El cuarto y último capítulo se enfoca en la representación del espacio carcelario en la colección de cuentos *Dichosos los que lloran*, de Ángel Santiesteban Prats. Usando el concepto de heterotopía, mi lectura de estos relatos propone entender la cárcel como un espejo invertido de la sociedad exterior, en el que los sujetos participan de un conjunto particular de relaciones de poder, mecanismos de gobernabilidad y reconfiguración de identidades. En este sentido, la cárcel es representada como una comunidad que establece sus propias estructuras de participación que conducen al ejercicio de una ciudadanía heterotópica.

Michel Maffesoli, cuyos análisis han iluminado muchas de mis propias reflexiones durante la escritura de esta disertación, ha propuesto un término con el que

quisiera concluir estas acotaciones iniciales. Maffesoli plantea que, más allá de las formaciones convencionales y las estructuras y modos institucionalizados, existe en todas las comunidades una socialidad escondida en los subterfugios, en los pequeños rituales sociales que dan sentido a los momentos no estructurados, pero cuyas acumulaciones terminan por convertirse en una pulsión colectiva (*The Time of the Tribes*). A esta cualidad que estructura y transforma lo social desde abajo y en silencio, Maffesoli la define como “centralidad subterránea.” Esta disertación se ocupa de este universo de relaciones sociales y prácticas culturales que, aunque marginales, desplazadas o desestimadas, son en realidad medulares, fundamentales, para la comprensión del presente y el futuro de Cuba. Los análisis que siguen aspiran, al menos, a detectar puntos significativos en esa topografía *underground* sin la cual no se puede leer el mapa de La Habana.

## Capítulo 1

### Ciudades de papel: la imaginación urbana como *performance* de 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. Este tipo de *flânerie* nostálgica por “la ciudad de las columnas” se hizo popular en los años noventa cuando las cámaras y las miradas de todas partes del mundo trataban de captar 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.

La Habana cada vez se parece menos a las imágenes que a lo largo de los años la han celebrado y mitificado y si la situación de deterioro no se frena con urgencia, pronto el epíteto carpenteriano que celebra las columnatas habaneras parecerá inapropiado, políticamente incorrecto, porque no quedará casi ninguna en pie. Pero más allá –o más acá– de las ruinas y los derrumbes, ajena incluso a que sus muros carcomidos ilustran 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. Esta disertación está inspirada desde el comienzo por la idea de Henri Lefebvre del derecho a la ciudad, o lo que es lo mismo, la posibilidad de la gente común a intervenir en el diseño y creación de espacios urbanos más democráticos y participativos, de tener voz en las políticas urbanas, y acceso a la crítica del tejido citadino. 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 son prácticas estrechamente relacionadas con el ejercicio ciudadano, sin embargo, es 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 en Cuba; 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 (o con él), se confabulan para impedir que el diseño y la producción del espacio urbano sea un ámbito de participación al alcance de toda la sociedad.

Debido a la situación anterior, cualquier iniciativa urbanística alternativa o independiente posee en la Cuba contemporánea un alto nivel trasgresor. En este contexto, quiero utilizar la figura del “arquitecto insurgente” propuesta por el sociólogo David Harvey para referirse a aquellos actores sociales que trascienden o se valen de su posición como planificadores urbanos para devenir en agentes de crítica y cambio social, interviniendo en la producción de espacios y esferas alternativas en la ciudad y la sociedad. Sobre esta figura crítica, desestabilizadora y disidente, el teórico ha dicho: “... 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” (*Spaces of Hope* 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, de artista y también de 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 urbanas locales abiertas a nuevas redes democráticas de participación y de autogestión (Harvey, *Spaces of Hope* 238-239). La figura del “arquitecto insurgente” se destaca así como un agente fundamental en el desarrollo de ciudadanías alternativas, en la búsqueda de nuevas relaciones entre la ciudad y los ciudadanos y en la propuesta de nuevas formas de leer y escribir la ciudad.

A partir de estas nociones que entienden a la arquitectura y el urbanismo como *locus* privilegiados para la práctica ciudadana, y al trabajo imaginativo-simbólico como activismo social, en este capítulo planteo un acercamiento a las poéticas del artista plástico Carlos Garaicoa y del escritor Antonio José Ponte como *performances* de ciudadanía. En su clásico estudio sobre *performance*, Richard Schechner 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 (36-38). Enfocándome en el aspecto metanarrativo y performático de sus propuestas, mi análisis muestra los

mecanismos mediante los cuales Garaicoa y Ponte articulan un “restored behavior” y se auto-representan como proyectistas, arquitectos o urbanistas; como planificadores o restauradores de la ciudad en ruinas. Entendiendo sus proyectos artísticos 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, mientras que Antonio José Ponte se ha definido a sí mismo como ruinólogo, o lo que es lo mismo, especialista en las ruinas habaneras. Sin embargo, las obras o proyectos de ambos artistas no solo se centran en la ciudad destruida sino hablan también de la ciudad por venir, cuestionando y debatiendo los posibles futuros de La Habana e interpelando directamente a las políticas urbanas oficialistas.

A lo largo de este capítulo comentaré primero la situación actual del urbanismo y la arquitectura en Cuba y propondré algunas consideraciones sobre las políticas urbanísticas del Estado. En particular discutiré 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, paso a desarrollar 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 las *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 estos artistas tratan de reinstaurar la función ciudadana del arquitecto 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 y 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 por el crecimiento de un 20% de la ciudad.<sup>15</sup>

Esta parálisis en el desarrollo urbanístico se agrava aun más por las carencias y virtual imposibilidad de 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, vive en un proceso continuo y aparentemente irreversible de destrucción y paulatina desaparición. Datos oficiales indican que en la capital del país, de un fondo habitacional de 586 000 viviendas, más de la mitad se encuentra en regular o mal estado de conservación y el 10% de la población vive en solares, ciudadelas o

---

<sup>15</sup> Me voy a limitar 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 ver la Introducción. También ver, entre otros, Birkenmaier y Whitfield; Bobes, “Visits to a Non-Place...” y Álvarez Tabío.

cuarterías (Coyula 72-75). Otras fuentes reconocen que en el país hay un déficit de medio millón de viviendas y a esto se le suma que solo en el año 2005 se calcularon unos 22 007 derrumbes (“Contribución del INV”). 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 esa área), se produjo un promedio de dos derrumbes, ya sea totales o parciales, cada tres días. Esta recurrencia aumentó a principios de los años 2000 a más de un derrumbe diario (Hamberg 78).<sup>16</sup>

Por otro lado, aunque existen varios organismos oficiales relacionados con el desarrollo arquitectónico y urbanístico de la capital y otras ciudades del país, son muy pocos los proyectos que en efecto estas instituciones han logrado llevar a cabo. Por ejemplo, el Grupo para el Desarrollo Integral de la Capital 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 esa misma 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 las contradicciones entre el discurso y las instituciones oficiales: en lugar de trabajar en la búsqueda de soluciones habitacionales,

---

<sup>16</sup> 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 que Hamberg ha realizado 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, sin embargo, como atestigua el estudio de Hamberg, la información y datos sobre estos temas es escasa, fragmentada y muchas veces inconsistente. Ver también: del Real y Scarpaci 53-72.

arquitectónicas y urbanísticas reales, tan necesarias para la ciudad; en lugar de construir y proponer soluciones reales para la población habanera, este grupo se dedica a producir una “naturaleza muerta,” una ciudad de mentiras, una falacia.<sup>17</sup> Irónicamente, el despropósito de la Maqueta de La Habana ha adquirido a la postre otro sentido, convirtiéndose en ejemplo de la esterilidad de la práctica arquitectónica en Cuba, ya que mediante un código de colores, la maqueta revela claramente 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 porque, entre otras razones, implica aceptar la necesidad imperiosa de cambios de envergadura en los terrenos de economía, planificación, inversiones, propiedad, bienes raíces, entre otros a los que el poder teme, censura y controla celosamente.<sup>18</sup> 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, como agentes de

---

<sup>17</sup> Esta relación entre la práctica urbanística y su representación, entre las diversas formas de escribir el texto urbano, es uno de los temas recurrentes en la obra de Antonio José Ponte y en el que me detendré más adelante.

<sup>18</sup> Específicamente el tema de la propiedad es uno de los más sensibles para el gobierno socialista. Es todavía incierto el resultado a largo plazo que tendrán las medidas sobre la posibilidad de venta y compra de bienes inmobiliarios por particulares implementadas por el gobierno de Raúl Castro en el año 2011.

participación y cambio social, como eslabones fundamentales en la lucha por el derecho a la ciudad.

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, la práctica arquitectónica y urbanística se ha visto obligada a convertirse en un puro trabajo de “imaginación geográfica.” Y es a través de este trabajo imaginativo y simbólico, canalizado mediante prácticas discursivas aledañas al acto constructivo y enfrentado a las trabas del poder y el Estado, 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 un país en el que 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 en la Cuba de hoy es Eusebio Leal, a la cabeza de la Oficina del Historiador de la Ciudad. En 1982 la Habana Vieja, es decir, el centro histórico de la ciudad colonial, fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO, lo que condujo a un ambicioso proyecto de restauración y renovación. El tenaz trabajo de Leal en la restauración del casco histórico de La Habana Vieja es digno de admiración y, amén de algunos proyectos rodeados por la polémica, en general, ha tenido resultados muy satisfactorios, sobre todo en las áreas de conservación, restauración y museografía, de hecho entre 1981 y 1994 fueron restauradas 70 edificaciones de carácter histórico.<sup>19</sup> Sin embargo, lo que me interesa destacar aquí es su

---

<sup>19</sup> Para más referirse a “Oficina del Historiador de La Habana.”

singularidad y su relación con la política, el discurso cultural y la práctica urbanística cubana contemporánea. En este sentido considero que el uso propagandístico y utilitario del proyecto de restauración de La Habana Vieja por parte del poder revolucionario se ha convertido en otra forma más de controlar, censurar y, a la postre inhibir el desarrollo arquitectónico y urbanístico del resto de la ciudad.

Esta contradicción se descubre en un texto sobre La Habana en el que el escritor español Manuel Vázquez Montalbán se refiere al trabajo de Leal. El artículo de Montalbán consiste en gran medida en un panegírico a la encomiosa, pero insuficiente, labor de restauración de La Habana Vieja. La mirada de Montalbán no es totalmente ingenua y deja entrever, sin duda, varios de los puntos conflictivos del proyecto así como reconoce el estado general de penuria de la capital cubana, pero peca en dar a entender que los esfuerzos de Leal y su equipo de trabajo abarcan la reconstrucción de toda la ciudad cuando en realidad se han enfocado solamente en un mínimo perímetro.<sup>20</sup> De la misma manera, el autor español otorga un cuestionable 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” (19) o cuando recuerda que en el año ya lejano de 1985, un entonces joven 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” (19), el lector no puede hacer otra cosa que cuestionarse adónde fue a parar aquella buena voluntad, cuándo se trucaron, una vez más, las aspiraciones y promesas políticas. A quince años de aquella conversación que él

---

<sup>20</sup> Para comprender otras críticas al proyecto dirigido por Leal, además de mi análisis aquí, ver Vázquez Montalbán y Ponte, “Una catedral rusa...”

refiere, Montalbán tenía que saber que el proceso de ruínificación de La Habana avanzaba sin remedio. Su visión, sin embargo, reproduce la estrategia propagandística del gobierno revolucionario que trata de presentar la parte por el todo, convirtiendo a Eusebio Leal en el arquitecto oficial del Estado y al centro histórico de La Habana en símbolo de la ciudad toda.<sup>21</sup>

La Habana Vieja es el oasis habanero. Sin embargo, el objetivo de estos proyectos se enfoca más al pasado que al presente, buscando fundamentalmente la restauración y la conservación de sitios históricos. Estas políticas de salvaguarda están degenerando en la producción 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 el teórico Louis Marin ha denominado como “utopías degeneradas” (*degenerate utopias*). En su tratado *Utopics: Spatial Play*, el filósofo francés plantea que las “utopías degeneradas” se manifiestan cuando la ideología toma la forma de mito y especialmente cuando se concentra en un espacio delimitado y específicamente producido para encarnar, consolidar y proyectar dicho mito (239). Marin utiliza el caso de Disneylandia como modelo de estos espacios 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 a-histórico o pluri-histórico 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

---

<sup>21</sup> Ver, por ejemplo, la entrevista de Goñi Camejo “Eusebio Leal: Salvaguardar La Habana.”

image of the past and the future, of what is strange and what is familiar” (240). En este escenario el visitante-espectador se convierte en el verdadero protagonista de la escenificación en la 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 superposición de signos, como pastiche histórico.

Como se sabe, y como ha apuntado también David Harvey, estas “utopías degeneradas” han proliferado en las sociedades urbanas contemporáneas y pueden localizarse lo mismo en museos que en centros comerciales, como también en la concepción de los centros históricos de 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, *Spaces of Hope* 168).

En este contexto, 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 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* o pastiche de los disímiles tópicos folklóricos y políticos de la cubanidad.

Sin embargo, como he visto, esta “utopía degenerada” se ha convertido en emblema oportunista de la propaganda estatal 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 el concepto de identidad y cultura nacional mediante una perpetua vuelta a los orígenes de la nacionalidad, anclados en el siglo XIX, como clave fundamental para delinear cualquier futuro posible, 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 política–, el crítico Iván de la Nuez ha invitado a “aprender a odiar un poco el siglo XIX” (“Un fragmento...” 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”

(“Un fragmento...” 134). Siguiendo esta lógica, el Estado revolucionario prefiere 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 neocolonialista, aunque son estas zonas las que acogen una mayor densidad poblacional. Es solo un ejemplo más del esquizofrénico divorcio entre retórica oficial y realidad cotidiana típico de la Cuba actual, y que en este caso apunta una vez más a la incomodidad de la ideología revolucionaria con lo urbano como un espacio abierto a relaciones sociales, económicas y culturales que no siempre pueden ser reprimidas, controladas o higienizadas.

Mientras tanto, por años los arquitectos de profesión se han enfrentado con un campo de trabajo prácticamente inexistente. La arquitecta y escritora 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 y cuenta 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” (174). La situación, desde entonces y hasta la actualidad, ha dado lugar a una “arquitectura de papel” que se ha desplazado hacia los campos de 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 (como es el caso de la propia Emma Álvarez Tabío) o, en el mejor de los casos, trabajan como restauradores, pero muy pocas veces pueden ejercer su profesión ideal y plenamente.<sup>22</sup>

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 se ha trasladado al terreno de la imaginación, de la ficción; 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 símbolo de la utopía fracasada puede localizarse como un arquetipo que aparece en diversas manifestaciones artísticas y en el imaginario cultural revolucionario, especialmente en los años noventa. Sin embargo, la frustración inicial de estos profesionales se traduce en una actitud crítica y de reclamo que se asocia a la figura propuesta por Harvey del arquitecto insurgente. Así, la imposibilidad constructiva, canalizada mediante 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 contrahegemónica para acceder al discurso urbano.

El modelo del arquitecto frustrado como alegoría del ciudadano estéril, invalidado, es también el tema central del filme *Amor vertical* (1998). En esta película de Arturo Sotto la protagonista, Estela, es una joven estudiante de arquitectura que trata

---

<sup>22</sup> Para más análisis y ejemplos sobre este sentimiento de frustración creadora entre los profesionales de la arquitectura en la Cuba revolucionaria ver Coyula.

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 burocráticas, 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 designada especialmente para que las parejas habaneras tengan un lugar donde tener relaciones sexuales. Sin embargo, 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 parapetar 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 es 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, en una de las más beligerantes. A diferencia de otros ejemplos que veré 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, ya que mientras la ciudad toda se prepara 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.

De esta manera, *Amor vertical* establece una simetría con la realidad cubana y con el discurso revolucionario que ha instigado y elaborado por décadas un imaginario belicista que supedita cualquier otra prioridad nacional, incluyendo el desarrollo arquitectónico y urbano. 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 leerse como una propuesta de ciudadanía alternativa, o sea, una formulación diferente del concepto de pertenencia, participación y reproducción de la comunidad.

Es a partir de este contexto político-ideológico, en los cuales la función social tradicional de la imaginación urbana y arquitectónica (entiéndase la de ocuparse del crecimiento orgánico y prosperidad del entramado urbano) adquiere una connotación inmediata de pensamiento contrahegemónico (al no estar en sintonía con las prioridades ideológicas del Estado para la ciudad, es decir, el rescate de la ciudad decimonónica como símbolo del origen nacional por un lado y, por 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, pero 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. Por el contrario, usualmente 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 los libros que ha publicado.

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 e 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 que el artista se auto-declara arquitecto como una estrategia de intervención y participación ciudadana en el espacio urbano y en la discusión sobre el pasado, el presente y el futuro de la ciudad. 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 de La Habana. 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 auto-representarse 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. En este segmento me enfocaré en varios

momentos y piezas de su obra con el objetivo 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 las obras del artista, de modo que su obra se configura también como un viaje histórico por la urbe.<sup>23</sup>

El asunto de la primera etapa de la obra de Garaicoa 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) (Anexo1, Figura 1), 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 estas 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 su obra,

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. ... El boceto les inscribía en un dominio (pre) tanto como (post) existencial en el que los sitios seleccionados sobrevivían

---

<sup>23</sup> No es mi objetivo realizar una taxonomía exhaustiva o definitiva de la obra de Carlos Garaicoa aquí. Aunque hablo de etapas y evolución esta distinción la hago de acuerdo a los propósitos de este estudio.

como lugares ajustables. Lejos de representarse una construcción, se construye una representación que actuaría como paliativo de la impotente realidad. (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 la obra de Carlos Garaicoa –con insistencia y en ocasiones de forma apurada– la calificación de utópica (o algunas de sus derivaciones: atópica, post-utópica) 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 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 por 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 significativas para la ciudad cotidiana, 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” (3).

Si leemos la historia de acuerdo a la narrativa que proponen los edificios y zonas reconstruidos por la Oficina del Historiador, nos encontramos con una construcción de identidad cultural que, como había comentado antes, se enraíza 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, etc. 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 arquitectónico o funcional, proponiendo así una experiencia edulcorada del pasado que permea la refuncionalización actual de los inmuebles. Para Garaicoa, 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 el 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 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, por otro lado, 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; mientras que 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 (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” (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 concurrida esquina habanera, uno de los tantos edificios distintivos de La Habana Vieja, a punto de sucumbir, 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, 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 trasmudan 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 seudo-arquitecto Garaicoa incluye también una lista de ideas-acotaciones y materiales para la supuesta construcción de los proyectos. Por ejemplo, en la obra *Proyecto para mirar al cielo y tratar de verlo azul y transparente* (1994-1997), la lista de materiales requeridos incluye “esperanza,” además de “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. Así, la arquitectura utópica restituye la práctica ciudadana al interrogar los fundamentos ideológicos y el compromiso ético del arquitecto 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 del espacio, funciona también para señalar el agotamiento de la retórica revolucionaria, laudatoria y agresiva, que es central para el análisis de series más recientes en la obra del artista. En obras como *De por vida...* (2009), o 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 de la ciudad o en construcciones del siglo XIX en las que en cierto sentido es lógico que el paso del tiempo haya hecho mella,

en estas propuestas más recientes Garaicoa 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 por 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) (Anexo 1, Figura 2). 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 de *La ciudad de las columnas*. Pero a diferencia de la ciudad creciente, dinámica, viva que analizaba Carpentier en sus páginas, la lectura cuidadosa de la sintaxis arquitectónica actual de esta imagen revela la historia del abandono, de la destrucción real y simbólica de la ciudad pre-revolucionaria 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 la obra *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, ya que el esqueleto de metal de una antigua valla encima del frontón se ha ido cubriendo también por el natural jardín 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 originales cortinas de seguridad 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 lee: “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 sucumbieron 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 éste 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 obra ilustra espléndidamente el epigrama de Walter Benjamin que nos recuerda que todo documento de civilización es también un documento de barbarie (*Selected Writings* 392).

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 sobrevivencia 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 en *Cien años de soledad*, 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 no solo señala directamente el estado de precariedad de la ciudad y el régimen –la mano de la victoria es también la mano acusadora– sino que también habla 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. Así, en series posteriores Garaicoa se posiciona en esta temporalidad liminal que acosa a la sociedad cubana actualmente, en este 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, asimismo, 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 político.<sup>24</sup>

Este es el caso de la serie *Para transformar la palabra política en hechos, finalmente* (2009), en la que el artista fotografía áreas ocupadas por vallas publicitarias vacías (que con seguridad ostentaron mensajes revolucionarios por muchos años pero que tampoco existen 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 el debate y la acción ciudadana. Siguiendo el mismo procedimiento, en la serie *La palabra transformada* (2009) (Anexo 1, Figuras 3 y 4), 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.” Mientras que en el conjunto de obras *Sin título (Oraciones)* (2009) las piezas reproducen

---

<sup>24</sup> Para más sobre este proyecto ver Block.

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 (Anexo 1, Figura 5). 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 y reprimida por la prédica revolucionaria pero que se rebela, calibanescamente, 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 disensión.<sup>25</sup>

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 escabullan 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

---

<sup>25</sup> Desde finales de los años noventa los aparatos ideológicos del estado revolucionario 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 revolucionaria trataba así de sustituir la caduca e inoperable amenaza del posible ataque de tropas norteamericanas a la isla con un discurso más contemporáneo, digamos, 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 a Internet y otros espacios virtuales como los nuevos campos de batalla ideológica. Es una de las razones esgrimidas por el poder para restringir lo más posible el acceso a Internet en Cuba actualmente.

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.

Es curioso que aunque estas fotografías se enfocan en las estructuras constructivas y casi nunca incluyen 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, silenciado; de una ciudadanía coaccionada 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 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 grafitero, frente a la prohibición oficial de escribir o sobrescribir el texto urbano, Garaicoa traslada la práctica pública de ciudadanía 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.

Asimismo, veo en esta necesidad de Garaicoa de intervenir en sus propias fotografías, de incluir un elemento que precise su lectura, cierta preocupación similar a la que expresa Susan Sontag 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” (43). Más adelante en su ensayo *Sobre la fotografía*, Sontag vuelve a insistir en esta carencia de la fotografía cuando declara, en contra de la voz popular que, en efecto, “las palabras dicen más que las imágenes” porque las fotografías jamás podrán hablar (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 explicita su mensaje. Igualmente, el uso reiterado en estas piezas de verbos en primera persona, es también un signo de la intención del artista 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 está anclada, condicionada, por las “voces” asociadas a la imagen. Sin embargo es justamente este énfasis 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 Susan Sontag, “Fotografiar

es esencialmente un acto de no intervención. ... La persona que interviene no puede registrar; la persona que registra no puede intervenir” (27). Si bien Sontag también concede que “aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva,” 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 político.<sup>26</sup>

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 del 2002) (Anexo 1, Figuras 6 y 7) 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 anteriormente el artista usaba planos para mostrar sus ideas sobre cómo restaurar los edificios, en los

---

<sup>26</sup> 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. Para más referirse a De Ferrari, “Cuba: a Curated Culture.”

proyectos de esta etapa va un paso más allá y elabora toda una maqueta como parte de su propuesta urbanista. Su *performance* ha llegado al alcance de crear un estudio real en el que colabora con otros proyectistas para la confección de sus maquetas. El artista ha localizado a los arquitectos originales de esas estructuras paralizadas y ha realizado 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 conjunto.<sup>27</sup> La obra de Garaicoa convoca así a un diálogo que entiende a la arquitectura y el urbanismo como una expresión deliberada de compromiso cívico, de participación ciudadana.

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 como 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 el artista rehúye 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 arquitectónica en la obra de Garaicoa debe entenderse como una utopía práctica, una utopía instrumental y, sobre todo, una utopía crítica que aspira a ofrecer una propuesta alternativa; traer a colación problemáticas urgentes para la sociedad cubana,

---

<sup>27</sup> Para más referirse a Spiegler.

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).<sup>28</sup> Como la arquitectura en papel, la utopía en la obra de Garaicoa quiere apuntar no a la imposibilidad, sino a las causas de dicha imposibilidad.

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 demostrar que la obra de Garaicoa se ha ido radicalizando, derivando incluso al activismo político y social. Su poética de la representación ha devenido en representación de su postura ética y en 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 propia 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 crítico 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,

---

<sup>28</sup> Ver Block.

él lanza un aviso sobre sus maneras de secuestrar el presente. Donde muchos ven la libertad, Garaicoa ha detectado la represión” (“Tapices bajo la playa”).

### **El último habanero**

Según Jean François Lyotard, después de tantos avatares históricos del siglo XX, disciplinas como la filosofía y la arquitectura se enfrentan a un paisaje de destrucción, quedan “arruinadas” y subsiste solo la opción de “escribir las ruinas,” dedicarse a cierta forma de micrología (43). Sin embargo, como afirma Andreas Huyssen, la obsesión contemporánea con las ruinas se debe a que “they still seem to hold a promise that has vanished from our own age: the promise of an alternative future” (8). Haciendo coincidir estas dos miradas, veía en la sección anterior como Carlos Garaicoa insiste en reparar simbólicamente el paisaje arruinado. Por su parte, Antonio José Ponte se ha autodeclarado “ruinólogo,” experto en ruinas, escritor de ruinas y, desde esta vocación –o tal vez habría que decir profesión– ha creado un espacio textual donde el análisis urbano habanero sirve como vehículo para la crítica histórica y política insular.

La variada literatura de Ponte incluye poesía, ensayos y narrativa en los que el escritor usualmente se desdobra en un *alter ego* anónimo. Así, propongo aquí una lectura de su obra como un amplio proceso performático que representa la iniciación y evolución de este *alter ego*, compartiendo rasgos de las narrativas de formación o *bildungsroman* y en el que el alcance de la categoría de ruinólogo, a la manera de título profesional, no es sino la cúspide, un grado de madurez que abre nuevas posibilidades creativas pero, sobre todo, la asunción de un nuevo conjunto de responsabilidades sociales y principios éticos. En particular, desde su posición de ruinólogo, Ponte propone la articulación de una

ciudadanía del escritor o del intelectual que, desde su punto de vista, necesita de una seria reformulación en la cultura cubana contemporánea, especialmente aquella que se produce desde dentro de la Isla.

Según Richard Schechner el elemento constitutivo fundamental de una performance (*restored behavior*) se presenta en la forma de “strips of behavior,” fases o momentos de comportamiento que adquieren una vida propia, ajena, independiente o más allá del sujeto que los produce y dichos fragmentos pueden ser reordenados o reconstruidos *a posteriori* con el objetivo de reconstruir, interpretar o reproducir la *performance*. “Because the behavior is separate from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed” (36). En este sentido, una *performance* es una obra abierta, multifocal y cada proceso de “edición” a la que se somete es también una forma de interpretación, de exégesis. Tomando este criterio como fundamento, me acerco en esta sección a algunas obras de Antonio José Ponte intentando esbozar este proceso de formación y transformación del escritor en ruinólogo, desde sus primeros acercamientos al tema de la ciudad, pasando por el establecimiento de una especie de genealogía intelectual hasta llegar a la práctica profesional como especialista en ruinas.

Una de las primeras obras publicadas por el autor es un breve, hermoso y sugestivo ensayo sobre La Habana. Quisiera tomar este texto, “Un seguidor de Montaigne mira La Habana,” como punto de partida, como trabajo de iniciación del ensayista aspirante a ruinólogo.<sup>29</sup> Significativamente, la primera parte del texto, bajo el rótulo de “Ciudades del origen” expone una meditación ontológica que, aparentemente, poco tiene

---

<sup>29</sup> El ensayo fue publicado originalmente por Ediciones Vigía, Matanzas, en 1995. Estoy consultando aquí la re-edición del año 2001 hecha por la Editorial Verbum.

que ver con el tema central; sin embargo, esta reflexión metafísica que tiene lugar en la infancia y la adolescencia del personaje, anclado en la ciudad natal de Matanzas, constituye el embrión, el líquido amniótico para una transformación esencial del protagonista que tiene su epifanía a la llegada a La Habana. En esta especie de etapa pre-existencial el personaje cuestiona el origen del mundo y de sí mismo; el espacio circundante no es relevante, más allá del círculo familiar que le da la misma seguridad y protección que la del vientre materno a una criatura nonata. La infancia y la adolescencia, la ciudad de Matanzas, aparecen así como ámbitos de pre-formación, pero el verdadero nacimiento, nacimiento intelectual, comienza con el descubrimiento de la gran ciudad: La Habana.

El arribo a La Habana es uno de los momentos míticos que más ha cultivado el imaginario cultural cubano, representado como experiencia inefable, como iniciación sexual, como puerta de muchos tipos de conocimientos. Alejo Carpentier describe su regreso a la ciudad recordando que “La Habana es ... de todos los puertos que conozco, el único que ofrezca una tan exacta sensación de que el barco, al llegar, *penetra dentro de la ciudad*” (26).<sup>30</sup> La misma imagen es evocada por el cantautor Carlos Varela cuando entona: “Mi padre dejó su tierra / y cuando al Morro llegó / La Habana le abrió sus piernas / y por eso nací yo.” Ponte se hace partícipe de esta tradición que relaciona la entrada a la ciudad con la fecundidad cuando escribe: “En la adolescencia sospeché que el mundo comenzaba conmigo. Mi nacimiento, el de cualquiera, era el Big Bang, el primer libro de las Escrituras. Para no hacerlo infinito, limité ese mundo a una ciudad: Matanzas. Todo empezaba conmigo en Matanzas, en mi nacimiento. Luego volvió a

---

<sup>30</sup> Las cursivas son del autor.

empezar, cuando llegué a La Habana” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 15).

El arribo a la ciudad queda fijado así como el momento de renacimiento, como la verdadera entrada al mundo, el instante en que el escritor reencarna en su *alter ego*. Surge así, propongo, este personaje que, con este ensayo urbanístico que el lector está a punto de comenzar a leer, comienza su formación o conversión en ruinólogo.

Pero antes de ocuparse de las ruinas, primero hay que ocuparse de la ciudad, aprender y aprehender la ciudad. “Un seguidor de Montaigne mira La Habana” puede leerse como un ejercicio académico, como una especie de entrenamiento para la mirada y el análisis urbano, y es que la capacidad de descubrir una Habana otra y de desplegar una mirada hermenéutica hacia la ciudad, se convierten en signo de evolución intelectual del escritor. El énfasis en el género del ensayo, al que alude directamente el título en su referencia a Montaigne, del que el autor se declara simplemente un “seguidor,” iluminaría doblemente el carácter pedagógico y exploratorio del texto. Pero no solo de Montaigne es seguidor, ya que el sujeto narrativo se propone varios objetivos: ante todo, homenajear y “seguir” los pasos de los maestros que anteriormente se han ocupado de la ciudad, la han (des)escrito y convertido en mito cultural del modernidad latinoamericana (Carpentier, Lezama, Piñera, Cabrera Infante); luego, añadir su propio nombre a la lista de los otros ilustres exegetas y *flâneurs* habaneros y, finalmente, comenzar a elaborar su propio discurso urbanístico, proponer su propia lectura y escritura, establecer su propia figura retórica para la interpretación de la ciudad.

El tópico del espacio urbano como texto aparece desde el inicio, lo urbano es un libro que hay que leer y releer, igual que uno relee a los clásicos. De modo que el ensayo de Ponte es, claramente, una lectura de la ciudad y una relectura de los maestros; un

paseo de descubrimiento por la villa que combina la mirada propia con aquella tutelada por sus predecesores. “Vine a La Habana después su muerte, la de Lezama. Habían muerto también Carpentier y Piñera. No vi nunca en la calle al Caballero de París .... Sin embargo, he creído ver en ellos a guías míos en la ciudad” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 33). Así, la voz narrativa se presenta, en cierto sentido y sobre todo en los primeros segmentos, como la del discípulo, el aprendiz de *flâneur*. El ensayo se estructura como un paseo con dos rutas, una por el trazado topográfico y otra por el trazado literario de la ciudad y, por otro lado, como un diálogo con aquellos que, escribiéndola, han inventando a La Habana. Hay una sección dedicada expresamente a “La Habana de *Paradiso*,” referencias directas a *Tres Tristes Tigres* y también a algunos versos habaneros de Virgilio Piñera. Estos diálogos establecen el canon literario específico en el que la mirada urbanista de Ponte se inscribe y funcionan para que la voz narrativa se autorice y se sume a esta genealogía.

En este sentido el ensayo se relaciona con aquel emblemático de Alejo Carpentier, “La Habana vista por un turista cubano.” No solo ambos títulos son similares, aludiendo, por un lado, a la mirada y, por el otro, a un elemento de distancia que va a otorgar un extrañamiento a esa mirada, sino también por el método de análisis: caminar como si fuera una especie de entrenamiento, para aprender a ver y conversar con la ciudad y buscar en ella claves para el crecimiento ontológico e intelectual. Si para el autor de *El acoso*, las crónicas de “La Habana vista por un turista cubano” van a constituir un momento clave en el desarrollo de su teoría sobre lo real maravilloso americano y un punto inicial en su estudio urbanístico habanero (que alcanzará su máxima expresión en

“La ciudad de las columnas”),<sup>31</sup> de la misma manera este ensayo se ubica como escrito de formación, como prolegómeno para el desarrollo de la visión urbanista de Antonio José Ponte que desembocará en su especialización en ruinas.

Otra clave brindada por el propio texto para su interpretación como trabajo académico estaría en la sección dedicada a “La Habana de *Paradiso*” cuando el ensayista recuerda: “*Triangulación de Matanzas* llamó a su tesis de graduación el coronel José Eugenio Cemí, Cemí padre. La graduación universitaria, prueba de adultez, rito iniciático que aún persiste, lo obligaba a conquistar una ciudad, verla desde arriba, a planearla. De igual modo, la adultez de su hijo José Cemí sobreviene en el despliegue de ciudad del capítulo noveno ...” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 29). De alguna manera, el ensayo de Ponte es una forma también de conquistar la ciudad, un rito iniciático similar al de José Cemí.

Siguiendo con la vocación de los maestros, no puedo dejar de notar puntos de contactos entre el poema “En el antiguo barrio de las putas,” una de las estaciones en las que se detiene el caminante Ponte en su escritura de la ciudad y otro, también antológico en la composición del mito habanero: “El primer discurso” de Eliseo Diego. No es este el espacio para realizar un análisis comparativo detallado entre ambos poemas, pero especialmente la cadencia y la referencia a la ciudad como depositaria de un agotamiento histórico, como cronotopo humano, resaltan como elementos comunes. Mientras Diego evoca “En la Calzada más bien enorme de Jesús del Monte / donde la demasiada luz forma otras paredes con el polvo / cansa mi principal costumbre de recordar un nombre,”

---

<sup>31</sup> Sobre esta idea ver Padura, *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de los real maravilloso* 101-105.

Ponte escribe: “En el antiguo barrio de las putas sobrecoge el cansancio. ... / En el barrio de los gestos repetidos / el aire lleva tantas capas como un pastel de hojaldre” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 22). Y cuando, para referirse a la carga del tiempo histórico, Diego escribe: “Cómo pesa mi nombre, qué maciza paciencia para jugar sus días,” Ponte colectiviza la experiencia al referirse a que “el humus de los hombres, se siente como un peso. / Puede hablarse como en ningún otro lugar de lo hondo / del pasado” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 22). Ambos textos ubican al sujeto poético en puntos específicos, marginales y especialmente hacinados de la ciudad, la Calzada de Jesús del Monte y el barrio de las putas; ambos hablan del cansancio de una ciudad humanizada y anónima, de la ciudad de todos los días, y ambos dibujan el aire surcado por capas de alientos y texturas diversas, prosaicas, el aire promiscuo de la calle: en términos de sinestesia, en ambos poemas se puede, sobre todo, respirar, aspirar el denso vaho de La Habana. Es el mismo aire y la misma noción de lugar histórico que había visto antes en las obras de Carlos Garaicoa. Aquellos “atlantes que sostienen cada día nuestro presente” son también las columnas polvorientas de Eliseo Diego; las putas viejas de Ponte habitan los interiores de los apuntalamientos.

He querido destacar este diálogo entre ambos poetas porque es tal vez la plática menos explícita en el ensayo de Ponte entre el parnaso de urbanistas habaneros y su sujeto narrativo. Al igual que comenté antes acerca de algunas piezas de Garaicoa como una conversación con la ciudad, es evidente que “Un seguidor de Montaigne mira La Habana” tiene un componente esencial en la conversación, pero también en el establecimiento de una voz propia dentro del canon literario en torno a la “habanidad.”

De ahí que, tras ensayar las figuras del paseante y el caminante, Ponte se convierta, también, en un *voyeur* habanero.

Los edificios habaneros –analiza el ensayista– valen pues por sus rendijas, por lo que dejan a la indiscreción, por cuanto dejan asomarse hacia adentro. Valen por sus agujeros. Decir paseante en La Habana es decir *voyeur*. Hay mucho de *voyeur* en quien mira en la calle. En La Habana se acostumbra a mirar rostros, cuerpos, con el mismo aire con que un turista revisa un monumento y, si es posible, con mayor descaro. El habanero mira a la cara y pone en ello todo. Mirar a los ojos es una pasión habanera. Mirar, ser mirado. Casi ofender con la mirada y, a su vez, recibir la ofensa de vuelta. (42)

La figura del *voyeur* en relación con la ciudad tampoco es una elaboración exclusiva de Antonio José Ponte. En su clásico estudio *The Practice of Everyday Life*, Michel de Certeau destaca también el matiz erótico o lujurioso presente en la ansiedad de aquellos que observan la ciudad, especialmente si lo hacen desde lo alto. Sin embargo, de Certeau considera que el *voyeur* nunca va a lograr un conocimiento verdadero de la ciudad porque la distancia le impide adentrarse completamente en el texto urbano, le imposibilita, por decirlo de alguna manera, ser un lector creativo, proponer otras escrituras de la ciudad (92). Tanto para de Certeau, como para Sontag, lo visual como herramienta de conocimiento resulta sospechoso, insuficiente. Sin embargo, el *voyeur* de Ponte no mira desde lejos, sino muy al contrario, mira mientras camina, mira desde muy cerca, directamente a los ojos, con descaro, poniendo énfasis más en la lujuria que en el conocimiento. De la misma manera, el contexto establece una gran diferencia: no es lo

mismo ser *voyeur* en Nueva York que en La Habana, donde las puertas y las ventanas se abren y las fachadas se derrumban para dejar entrar las miradas ajenas como cuando se abre un telón. La cotidianidad habanera es un espectáculo. “Una pared habanera deja entonces de ser piedra y es un agua que fluye, una cortina de agua” (Ponte, *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 40).

En este sentido, el prototipo de Ponte es ambivalente. Es un *voyeur* que no se enmascara, no se esconde, pero que aún marca una distancia, que todavía establece y percibe un vacío entre sí mismo y el objeto de la mirada: sigue siendo, en definitiva, un espectador. Este fisgón sale a la calle, según Ponte, porque “*se hace creer* que vive, que vive en La Habana” (*Un seguidor de Montaigne mira La Habana* 44). O lo que es lo mismo, se presta a la representación, pretende que habita la ciudad. Ésta, la frase de clausura de “Un seguidor de Montaigne mira a La Habana,” no hace sino abrir una nueva etapa en la *performance* escritural urbano de Antonio José Ponte y sirve de enlace a la próxima obra que quiero analizar aquí, el cuento “Un arte de hacer ruinas.”

El relato se ubica como un paso más en el desarrollo de su (trans)formación como ruinólogo y en el cuestionamiento del compromiso ético y social del personaje para con su vocación y para con la ciudad. Es una obra que ya plantea abiertamente el problema de la participación ciudadana y del compromiso del intelectual para con la comunidad, de la necesidad de intervenir críticamente en el proceso de imaginación y creación del entramado urbano. En términos de narrativa el cuento da continuidad a algunas inquietudes que pueden rastrearse desde su obra anterior. Primero, su afán por “fundar” o

(re)crear la ciudad a través de su práctica literaria-urbanística.<sup>32</sup> Segundo, su sospecha de que solo caminando y mirando no va a descubrir los verdaderos entresijos de la ciudad, sino apenas un simulacro de la misma.<sup>33</sup> De acuerdo con la exégesis que vengo desarrollando aquí, estos dos serían los móviles principales de “Un arte de hacer ruinas,” relato en el que quiero retomar el análisis del protagonista como un *alter ego* del escritor, encarnado ahora explícitamente en un estudiante de arquitectura, en un “arquitecto insurgente.”<sup>34</sup>

La actitud del protagonista de “Un arte de hacer ruinas” se relaciona con la de Estela, la joven arquitecta del filme *Amor vertical*. Ambos estudian arquitectura –también Carpentier estudió para arquitecto– y ambos comienzan sus historias con una cierta actitud *naïve*, idealista, tratando de confrontar al poder de frente, magnificando la voz disidente, rebelde. En el relato de Ponte el protagonista se prepara para escribir su tesis de graduación, su propio “rito de iniciación” que antes el autor había relacionado ya con la domesticación del entramado y la vida urbana, y decide hacerlo sobre un tema tabú para las autoridades académicas y políticas: las barbacoas, es decir, la técnica constructora vernácula más popular en La Habana que consiste en dividir verticalmente las casas para

---

<sup>32</sup> En “Un seguidor de Montaigne mira La Habana” el escritor declaraba: “La mayoría de las veces recorro la ciudad para rectificarla. Doy lo que llaman una vuelta. *Fundador, agrimensor y paseante*, ha sido un poco de desasosiego lo que me ha puesto así. Entonces camino...” (18). (El énfasis es mío).

<sup>33</sup> Volviendo a de Certeau, el teórico francés plantea que el verdadero conocedor de la ciudad tiene que buscar una urbe profunda que se despliega “‘down below,’ below the threshold at which visibility begins” (93).

<sup>34</sup> Del protagonista sabemos que su apellido significa constructor, en alegoría a sus intereses profesionales pero, también, como marca autorreferencial al autor, cuyo apellido, Ponte, significa puente, elemento arquitectónico también y en el que asimismo el escritor ha visto una alegoría de su vida, como sugiere en un pasaje de *La fiesta vigilada*. Siguiendo con las genealogías intelectuales y las referencias intertextuales, es oportuno recordar que también Alejo Carpentier estudió para arquitecto y su apellido propone otra conexión más con la construcción.

multiplicar el espacio habitacional disponible. Es de esta manera, fundamentalmente, que la ciudad ha soportado el crecimiento poblacional sin dar pie al crecimiento urbanístico o la construcción de viviendas. En lugar de crecer hacia arriba o de extender su perímetro, La Habana crece hacia dentro.<sup>35</sup> Para dirigir su tesis el protagonista encuentra la tutela de dos viejos profesores de arquitectura y urbanismo quienes han estado trabajando en un tratado sobre los conceptos de tugurización y “estática milagrosa,” referidos al hacinamiento reinante en la ciudad, en las barbacoas, y al estado de los edificios roídos al extremo que no se derrumban por puro milagro. “Que no se enteren en la Facultad,” le alerta al joven su tutor sobre sus nuevos conocidos e intereses académicos pues, al parecer, todo el que entra en contacto la investigación sobre tugurización acaba muriendo misteriosamente. Su relación con los antiguos maestros, su interés por verdades inconvenientes, lo conducirá a una especie de iniciación inesperada en un grupúsculo con acceso a una información peligrosa –nunca se aclara exactamente por qué o para quién– y a descubrir la entrada a una ciudad secreta.<sup>36</sup> Tuguria, una urbe subterránea que reproduce exactamente la misma ciudad que arriba se destruye, y en la que “todos los edificios derribados se reconstruyen abajo exactamente como estaban segundos antes en la superficie. Tan parecida que habría sido planeada por quienes propiciaban los derrumbes” (“Un arte de hacer ruinas” 39).

Con Tuguria, Ponte cumple una de sus ansiedades como *performer* de urbanista: la de fundar una ciudad, solo que ésta es una ciudad hecha de ruinas, hecha de desplomes. Así, de aspirante a urbanista o teórico de la ciudad, el escritor se convierte en ruinólogo.

---

<sup>35</sup> Para más ver Hamberg. También referirse a del Real y Scarpaci.

<sup>36</sup> Para un análisis más extenso de los temas de la ciudad subterránea y lo secreto referirse al Capítulo 2 de esta misma investigación.

Aunque algunos símbolos dispersos por el cuento pudieran hacer pensar al lector que Tuguria implica un viaje al pasado, como la importancia y probable utilidad que uno de los profesores le otorga a un mapa antiguo de La Habana, o la descripción misma del paisaje subterráneo cuando destaca que “todo se conserva como en la memoria,” el narrador especifica que los edificios redispuestos abajo tienen exactamente la misma apariencia mostrada segundos antes de derrumbarse. Es decir, se siguen sosteniendo por las mismas leyes de la “estática milagrosa” que los habría hecho sobrevivir por años en su emplazamiento original. De modo que Tuguria no es una ciudad restaurada y no compite, en este sentido, con los anhelos de Eusebio Leal de remozar la ciudad antigua para invitar a un flemático viaje turístico, museificando la villa habanera. Sin embargo, su disposición de carácter escenográfico, con “reflectores dispuestos en el techo que no permitían imaginar que existiera techo alguno,” junto al requerimiento de pagar a la entrada en una taquilla donde también es necesario ser portador de una contraseña (38-39), marcan a esta ciudad secreta con rituales propios de un espacio teatral, concebido para una *performance*. Otros detalles, como la validez para transacciones en Tuguria de las monedas para un juego de mesa, de esos “donde se compran y venden propiedades” (28), encontradas en casa del tutor, se identifican con las convenciones propias de un parque temático, es decir, otro tipo de museificación, otra “utopía degenerada” (Marin). Si el parque temático orquestado por Eusebio Leal en La Habana Vieja propone una visión decimonónica edulcorada de la villa y presenta un pastiche de iconos ideológicos oficiales, cabría preguntarse entonces qué principios ideológicos, qué visión de la historia y qué modelo de ciudadanía se asocia a Tuguria.

Estoy de acuerdo con Rafael Rojas cuando plantea que el proceso de restauración de La Habana Vieja “sigue un guión perfectamente político” y “constituye una maqueta de la memoria del poder” que pretende “el lavado oficial de la memoria urbana” (*El estante vacío* 63). Entonces, en contraposición al escenario oficial, Tuguria sería un intento por crear una memoria alternativa de la ciudad, no higienizada y que reflejaría, por un lado, la verdadera obra urbanística del período revolucionario (las ruinas habaneras) y, por otra parte, abriría un espacio de participación ciudadana popular en la concepción del entramado urbano, aunque pudiera devenir en una ciudad de pesadillas. Tuguria es la producción urbana de los habaneros “de a pie,” la ciudad de todos los días; un correlato literario de las instalaciones de Carlos Garaicoa y homóloga de la ciudad subterránea imaginada por Miguel Mejides en el cuento “El hombre de ninguna parte.”<sup>37</sup> Planeada por los mismos tugures que propiciaban los derrumbes en la ciudad superior, devenidos agentes de conservación, la villa *underground* pudiera interpretarse también como un intento desesperado por la conquista de un espacio, por el establecimiento de una comunidad local alternativa o, también, como la producción de una maqueta sin censura de La Habana de entre siglos, antes de que la ciudad desaparezca por completo: una maqueta de ruinas.

Al referirse a la función de la escritura de los cataclismos históricos del siglo XX, Jean-François Lyotard decía que este tipo de narrativa “preserves the forgotten that one has tried to forget by killing it; it advances in the direction of the immemorial through the destruction of its representations and of its witnesses ...” (43). Así, Ponte se ubica directamente en el centro de cierta práctica contemporánea que se vale de las ruinas para

---

<sup>37</sup> Analizo este cuento en el Capítulo 2 de esta disertación.

lanzar una mirada crítica al pasado, proponiendo una reflexión sobre la manipulación política de la memoria urbana. Siguiendo a Andreas Huyssen podemos decir que las ruinas de Ponte, tanto como las de Carlos Garaicoa, se asocian a un “imaginary of ruins that remains conscious of the dark side of modernity” (13). De hecho, el último momento en la obra de Antonio José Ponte que quiero analizar, y que comprendería su ensayo *La fiesta vigilada*, publicado en el año 2007, así como su participación en el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (Florian Borchmeyer, 2006) se ocupa directamente de esos lados más oscuros, especialmente aquellos asociados a los regímenes represivos de la modernidad. Asimismo, y en términos de la exégesis cultural propuesta aquí y que lee la obra creativa de Ponte como una *performance* que representa la conversión intelectual del escritor en ruinólogo, veo en estas dos últimas obras el punto culminante de su transformación profesional y una muestra de su práctica ciudadana desde una posición de liminalidad.

Interpelado sobre su opinión sobre la existencia de una ciudadanía del escritor en la Cuba contemporánea, Antonio José Ponte ha declarado que, básicamente, nunca ha existido un espacio real de ciudadanía del escritor en la Isla, que ese espacio estaría aún por fundarse, por crearse:

El problema sería fundarla, no restaurarla –ha dicho Ponte. Hay que fundar una ciudadanía del escritor menos teatralizada que en los ejemplos más socorridos, como el de Jean-Paul Sartre. La mayoría de los escritores cubanos se cuidan de escribir sobre política. No entienden que a algún colega pueda interesarle, y sospechan de razones ocultas en ese interés. La política, según ellos, es una franja de intereses bastante inentendible, y

donde la corrupción inherente nunca deja ver claro. Sienten ante la política el respeto o la timidez que se siente por aquellas disciplinas científicas cuyo misterio nunca podrán descubrir. (Rodríguez)

Quisiera destacar que esta opinión de Antonio José Ponte contrasta en varios sentidos con los conceptos y principios que estoy usando en esta investigación. Primero, de acuerdo con su propia explicación, Ponte parece considerar el nivel de participación ciudadana del escritor solo, o en particular, en relación proporcional a la presencia de temas políticos en su obra y creo entender que aquí su acepción de política se constriñe en particular al diálogo directo con el poder político, o al uso de un lenguaje expresamente político. En este sentido, esta investigación parte del fundamento de que toda práctica social contiene o implica un componente político, aunque no exponga o utilice una retórica política o ideológica explícita, literal. Asimismo, el concepto de ciudadanía con el que estoy trabajando es más amplio y se refiere, en general, a todo ejercicio participativo del ciudadano en la comunidad, a cualquier intento por abrir espacios de agencia dentro de la sociedad. Estas prácticas a menudo se configuran como una resistencia al poder político y gubernamental, creando órbitas de participación alternativas, pero dicha resistencia no es una condición previa a su existencia ni a su validez.

Por otro lado, en sus declaraciones Ponte reclama que el ejercicio ciudadano del escritor sea “menos teatralizado,” (dotando la expresión de un valor negativo, asociado a lo no auténtico o válido) lo que plantea un contrapunto con mi presente análisis de su propia obra como una *performance* de ciudadanía. De hecho, propongo leer sus declaraciones aquí, junto a otros fragmentos de su obra, como otra instancia más de esta *performance* mediante el cual Ponte se autorrepresentaría, entonces, como el fundador de

ese espacio de ciudadanía que ahora considera insustancial. En su caracterización como ruinólogo veo en Ponte a una figura excepcional, modélica de esta expresión de compromiso y ética ciudadana que he venido analizando, que establece un espacio liminal de resistencia, democratización y transición, y que legítimamente se configura como una forma más del cuerpo de la Nación (Rojas, *El arte de la espera* 112).

Así, si Walter Benjamin veía en las ruinas una alegoría del devenir histórico, entonces podríamos entender que el ruinólogo, aquel que se denomina especialista en ruinas, analista de ruinas, es también una alegoría: un espejo subjetivo del ciclo de muerte y resurrección al que la ruina apela, una subjetividad en transición que busca una reencarnación y, en fin, un ente liminal, trabado en el umbral de la historia. Así, en *La fiesta vigilada*, Ponte ubica su discurso en un momento, al decir de Rafael Rojas, de excepción posmesiánica, en un limbo histórico que reconoce su propia transitoriedad e indefinición. El escritor, comenta Rojas sobre *La fiesta vigilada*, “da cuenta de ese advenimiento temporal ... con la plena conciencia de un lugar posterior a la Revolución y al Socialismo. El tiempo de Ponte es ese después del Mesías ...” (*El estante vacío* 136), pero que todavía no adopta una configuración definitiva de futuro. Como el propio Ponte ha comentado, la cantidad de espacios vacíos en La Habana de hoy, productos de edificaciones destruidas, “permitiría aventurar que La Habana aguarda algún advenimiento” (*La fiesta vigilada* 149). Y es este el contexto perfecto para su conversión final en ruinólogo.

El ensayo *La fiesta vigilada* y el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas* (en el que Ponte funge como un personaje y cuya argumentación teórica sirve de soporte para la dramaturgia del texto filmico), conforman la obra intelectual, la realización

profesional del ruinólogo Antonio José Ponte. Superado el proceso de formación que resumen sus anteriores obras analizadas, en estos textos el sujeto se desdobra ya completamente para ultimar su *performance* intelectual, escritural. En *La fiesta vigilada*, por ejemplo, declara, en primera persona: “Yo elegí por entonces una carrera universitaria que he practicado poco. No obstante, el derrumbe del hotel Pasaje debió pesar en mi decisión de hacerme ruinólogo, que es tal como me considero” (161).

Quisiera reparar aquí que el narrador no especifica cuál fue la carrera universitaria que estudió pero no practicó, de modo que fácilmente pudiera ser arquitectura, como la del protagonista de su cuento “Un arte de hacer ruinas,” quien también presencia en el cuento a varios derrumbes como los que refiere aquí el escritor. De la misma manera, en el documental *Habana: Arte nuevo de hacer ruinas*, cuyo título evidentemente se inspira en el cuento, Ponte aparece como un personaje más, caracterizado ya en su figura de ruinólogo. Un documental sobre las ruinas habaneras necesita las declaraciones de un experto en la materia, de una autoridad científica y esta autoridad es el ruinólogo Ponte.

Paralelamente, si recordamos la definición de acto performático de Schechner, que plantea que todo comportamiento consciente de sí mismo se convierte en *performance*, podríamos decir asimismo que la experiencia consciente de habitar un tiempo determinado, enfatiza aún más la teatralización de la historia como trasfondo de la representación. Así, en *La fiesta vigilada* Ponte da cuenta de cómo, después de su estancia de un año en Portugal, y a pesar de los consejos y cuestionamientos de varios amigos, decide regresar a Cuba. ¿Por qué, para qué? Ya el autor sabe que su vida no será fácil en la Isla, que no es bien visto por las autoridades oficiales. Tampoco es, precisamente, de aquellos que enarbola la bandera patria y el color local como alimentos

indispensables para la creación. Su decisión, entonces, de regresar a vivir a un paisaje urbano desolador y bajo un régimen dictatorial que lo desprecia tiene más que ver con su *performance* de urbanista / ruinólogo que con cualquier otra razón y, por otra parte, con su necesidad de exponer el tiempo teatralizado en el que vive la propia Isla, su compromiso de narrar ese período liminal “posmesiánico” que se vive en Cuba, sin que muchos se hayan dado cuenta de ello. Voy a permitirme citar en extenso este pasaje, crucial para mi análisis:

Volver a las ruinas es apearse de la velocidad, regresar al pasado con el fin de recuperar la confianza perdida en algún punto.

Y yo tropecé de talón con las ruinas al volver a La Habana.

Puede que diera un paso atrás por cortedad de imaginación o cobardía. (Lo mismo que el hijo mayor de la familia de los bajos, volvía a cobijarme bajo la dictadura paterna después de haber probado algo de mundo.)

Cifré mis esperanzas en un retraso. Calculé que esos pasos hacia atrás me servirían de reserva.

De preguntar por mi destino, ahí estaba, tan fácil de explicar: consistía en recuperar andadura. Viajaba en dirección a las ruinas para conseguir la ventaja de Phileas Fogg al dar la vuelta al mundo: un día de ventaja.

“Piensa en que cualquier escritor que viva allá termina con saldo negativo, para él y para su escritura,” me escribía M. desde el extranjero.

...

No le pedí detalles sobre mi caso.

Porque yo era el primero en reconocer que había vuelto a La

Habana con el fin de arruinarme. (*La fiesta vigilada* 162-163)

En el pasaje anterior el narrador revela varias claves que indican su estrategia intelectual y las funciones que relaciona con la misma. Primero, quiero detenerme en la idea comentada antes que ve en el ruinólogo una consecución de las ruinas como alegoría. Como vemos, aquí el narrador admite que, para completar su total conversión en ruinólogo, o lo que es lo mismo, en experto y narrador del tiempo posmesiánico, primero tiene que experimentar el declive del tiempo en sí mismo, en su propia subjetividad, tiene que “arruinarse” porque, como hemos visto antes en las ideas de Andreas Huyssen y Svetlana Boym, el poder de atracción de las ruinas en la contemporaneidad implica la posibilidad que brindan para imaginar otros futuros. Así, el proceso de “arruinación” del narrador aguarda similar esperanza, la de representar el ciclo de muerte y vida que toda ruina cifra, o lo que es lo mismo, la de poder reencarnar en ruinólogo.

Por otra parte, el sujeto narrativo relaciona aquí su regreso a la Isla con la del hijo pródigo que vuelve al redil, pero también habría que relacionarlo con la primera anécdota que Ponte incluye en *La fiesta vigilada* y que refiere al hijo que se queda en la casa —o en el país— con la tarea de cuidar a sus mayores, mientras todos los otros se van a correr mundo.<sup>38</sup> A este hijo no se le tilda de cobarde, sino que se le agradece su sacrificio y su entrega. Quedarse —en la casa, en el país— es entonces un acto de entereza, una postura de ética familiar y, en última instancia, ciudadana. De hecho, es ésta una ansiedad recurrente

---

<sup>38</sup> *Todos se van*, el título de una novela de Wendy Guerra, alude también a ese sentimiento de angustia.

en la obra de Antonio José Ponte, la de ser el único que se queda, en la familia, en la ciudad, en el país.

Ya en su ensayo “Un seguidor de Montaigne mira La Habana,” la voz narrativa se autorizaba a través de su inscripción, como última especie, en el parnaso de la literatura urbanística habanera. Allí homenajeaba a los grandes (Carpentier, Lezama, Piñera) y tras ellos, ubicaba su propio nombre. Luego, en el cuento “Un arte de hacer ruinas,” el protagonista, en su papel de discípulo, es el recipiente último del secreto sobre Tuguria, después de la muerte de los viejos profesores. Pero es en *La fiesta vigilada* donde el escritor más desarrolla este tema. Desde el inicio el narrador se homologa con el protagonista de la novela de Graham Green *Nuestro hombre en La Habana*, para representarse como el último espía, el último corresponsal en la Isla que informa a sus amigos exiliados y enajenados del acontecer cubano, el último que vigila el devenir de la ciudad y la Isla. “Creía sobrevivirlos quedándome en La Habana” (*La fiesta vigilada* 11), asegura el narrador en la primera página de su libro.

Más adelante, esta ilusión de ser el último sobreviviente se enfatiza y autoriza al ponerla en una mirada ajena. Contando sobre las impresiones de un fotógrafo extranjero que lo visita en su casa de La Habana Vieja, rodeado de derrumbes y escombros, el narrador refiere la sensación confesada por el otro de “estar ante el único habitante de una ciudad de la que todos se habían largado” (*La fiesta vigilada* 150). Así, el narrador acredita su propia percepción al exponerla a la opinión de otra mirada, de un testigo, extranjero por demás, no viciado, no comprometido con las circunstancias y, por tanto, imparcial. Al parecer, todos los personajes que también intervienen en la anécdota del fotógrafo –dos hombres que escarbaban en los escombros; la familia vecina cuyas

habitaciones son, literalmente, un “*direct theater*” o “*reality TV*” hacia la calle, pues sus paredes ya no existen; ni siquiera el hombre que de pronto aparece en el fondo de todas las fotos tomadas por el reportero, *voyeur*, espía él mismo de la sesión fotográfica— le resultan insignificantes. Para la mirada del fotógrafo todas estas figuras que ha observado incluso con cuidado, se reducen a un decorado, como si esta gente no fuera real, como si solo fueran, tal vez, una ficción creada por el único habitante verdadero de la ciudad: el narrador Antonio José Ponte, el último *flâneur*, el último *voyeur*, el último escriba — productor, demiurgo— de La Habana.

Un chiste que se popularizó en la Habana de los años noventa, cuando la diáspora cubana alcanzó sus más altos niveles, asignaba a aquella figura espectral que, al parecer, no se iría nunca de la Isla, o sería el último habitante, una tarea sublime y de compromiso eminentemente ciudadano. Decía el dicho: “El último que apague el Morro,” refiriéndose al faro de la bahía de La Habana. De la misma forma, la obsesión de Ponte con ser el último habitante de la ciudad se relaciona con ese compromiso cívico, con esa ciudadanía del escritor que, mediante su obra, aspira a fundar. Su misión es quedarse en la ciudad para escribirla, (re)hacerla, (re)producirla después del tiempo histórico de excepción.

Victor Turner ha enfatizado en el poder de las *performances* como agentes activos de cambio social, al representar “... the eye by which culture sees itself and the drawing board on which creative actors sketch out what they believe to be more apt or interesting ‘designs for living’” (*The Anthropology of Performance* 24). Siguiendo a Turner, Ileana Diéguez ha caracterizado su concepto de escenarios liminales como un “espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio

de prácticas representacionales” (17). Las propuestas de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte que he analizado en este capítulo se mueven justamente en este tipo de ámbitos en el que se entrecruzan y se superponen múltiples planos discursivos: el tratamiento artístico con la práctica ciudadana y el activismo social; la realidad con la ficción; la literatura y el arte con la arquitectura y el urbanismo. La imaginación urbanística a contracorriente, la arquitectura en papel y la escritura de las ruinas no son solo gestos estéticos, sino prácticas de una ciudadanía que no se resigna al presente, que no renuncia, aún, a otras utopías después de la Utopía.

## Capítulo 2

### El secreto está en la calle: mercado negro y ciudadanía

Si se saluda a cualquier cubano de a pie, un día cualquiera y a cualquier hora, con la rutinaria pregunta de “¿cómo estás?” o “¿cómo te va?”, probablemente éste responda con cierto desdén: “ahí, luchando,” o “ya tú sabes, resolviendo.” Las expresiones *luchar* y *resolver* son centrales en la cotidianidad cubana; resumen, de hecho, el objetivo primordial de la vida para casi todos los habitantes de la isla que cada día despiertan tratando de vencer un día más, de solucionar los problemas de cada jornada, desde la mágica cocción de una comida con ingredientes imposibles hasta la fabricación casera de una pieza para el televisor. *Luchar* y *resolver* aluden comúnmente a formas vernáculas de encontrar soluciones a los problemas pero, sobre todo, a prácticas no normalizadas o autorizadas oficialmente, articuladas en un contexto de economía informal, cuando no de clara ilegalidad, que por lo general se articulan en el extensísimo y variado circuito del mercado negro o la economía informal en los que participa, de una manera u otra, la gran mayoría de la población. El robo, la corrupción, el engaño, la malversación, la estafa, entre otras prácticas al uso, se entienden como tácticas imprescindibles y aceptadas socialmente (sobre todo si la víctima es el Estado a través de cualquiera de sus instituciones o empresas), para salir adelante en “la lucha por la supervivencia,” para lograr avanzar en ese infinito proyecto de “resolver,” resolverse la vida día a día, como si fuera un problema matemático.

El mercado negro es uno de los espacios de intercambio social y económico más

preeminentes en la vida cotidiana cubana.<sup>39</sup> A partir de la crisis económica de los años noventa y la declaración del eufemístico Período Especial, el Estado cubano ha aceptado y emprendido varios intentos de cambios y aperturas estructurales de la economía (como la legalización del dólar y de negocios privados en ciertas áreas de servicios), pero hasta el momento, ninguna de estas propuestas e iniciativas ha logrado tener un impacto sustancial en la economía nacional, ni tampoco constituir una alternativa efectiva al sistema de control y planificación socialista centralizado en la figura del Estado.<sup>40</sup> Es decir, la ineficacia del modelo económico socialista no ha dejado de lastrar la cotidianidad de la isla en todos estos años, lo que ha conllevado al establecimiento y crecimiento de una amplísima red de relaciones económicas informales y/o ilegales, sin la cual la economía doméstica de casi todos los hogares cubanos sucumbiría.

Sin embargo, el mercado negro en Cuba no se limita a la cuestión económica. De hecho, estimo que es uno de los fenómenos que más ha impactado a la sociedad cubana en los años posteriores a 1989 en todos los sentidos y esferas: desde la conformación de estructuras sociales y administrativas, pasando por el establecimiento de

---

<sup>39</sup> La bibliografía especializada ha utilizado diversas denominaciones para referirse al complejo fenómeno de la economía informal. Entre las más frecuentes están la de “subterránea,” “paralela,” “segunda,” entre muchas otras. Para los efectos de este estudio, sin desechar los otros, voy a preferir el término “mercado negro” porque es uno de los más usados coloquialmente en Cuba y porque engloba toda la diversidad de prácticas comerciales y las especificidades que hay que considerar en el caso cubano y que podrían quedar excluidas de otros conceptos. Como alternativa, usaré también el término “informal,” sobre todo cuando me refiera a algunas prácticas legales, pero no institucionales. Más adelante en este capítulo me enfocaré en algunas de las características particulares del mercado negro cubano. Para un análisis más detallado del tema ver los análisis de Ritter; Pérez-López; Wierzbicki.

<sup>40</sup> Estos procesos de reformas están ampliamente documentados por Carranza, Gutiérrez y Monreal; Pérez; E. Álvarez y Mattar; Dominguez, Everlery y Barberia.

comportamientos y hábitos laborales y cotidianos, hasta llegar a la transformación del conjunto de valores morales y principios éticos compartidos por la comunidad nacional. El mercado negro ha impactado irreversiblemente la consciencia individual y social del cubano y ha instaurado una cultura ética y social particular que no se corresponde ni con los valores burgueses tradicionales (el valor del trabajo individual, la honradez, la familia, la movilidad social) ni con la moralidad socialista de la Revolución (el colectivismo, el trabajo desinteresado, el sacrificio, la preeminencia de lo ideológico). Mi objetivo en este capítulo es, justamente, tratar de revelar algunas de las maneras en que el sistema del mercado negro ha influenciado en la consciencia social del cubano y en la producción de un sujeto post-soviético liminal mediante el análisis de su representación en la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura y el cuento “El hombre de ninguna parte” de Miguel Mejides. Auxiliándome fundamentalmente de los conceptos de Michael Taussig sobre el secreto público y de Arjun Appadurai sobre la producción de lo local (*locality*), argumento que mediante el tratamiento simbólico del mercado negro como un secreto público, estas novelas reflejan la producción de 1) territorios urbanos alternativos a la ciudad oficial, 2) nuevas filiaciones locales que propician la participación social allende al Estado y la Revolución socialistas y 3) subjetividades políticas emergentes.

Mediante el análisis de los textos de Padura y Mejides busco revelar espacios clandestinos en la ciudad en los que funcionan grupos y redes locales que representan no sólo una resistencia colectiva al control del estado totalitario sino que también están produciendo sujetos con cierto nivel de agencia, de autonomía y con roles no asociados al discurso revolucionario tradicional, pero de creciente importancia en un tejido social en transición. Propongo además que estos circuitos de participación replican rasgos,

estructuras y funciones propios de las sociedades secretas y del secreto público, ofreciendo así marcos alternativos de afiliación y organización social y política, al margen del control del estado totalitario socialista, pero no marginales en la sociedad y en la ciudad sino, por el contrario, fundamentales para la vida diaria de sus habitantes. Como consecuencia, estas obras proponen un modelo de “ciudadanía insurgente,” de acuerdo al término propuesto por Holston, que considero sustancial en la realineación de los cuerpos de ciudadanía en la Cuba contemporánea. Aún más, estos textos ayudan a comprender el vasto impacto del mercado negro en el imaginario social y en la paulatina conformación de una moralidad post-revolucionaria.

### **Mercado negro a lo cubano**

Cualquier persona que viva en Cuba, incluso cualquier visitante a la Isla, pudiera confirmar la omnipresencia y magnitud del mercado negro o economía informal en la cotidianidad nacional. Sin embargo, a diferencia de otras problemáticas sociales cuya existencia el Estado cubano ha reconocido, aunque fuera a regañadientes, parcialmente o con tapujos, como la prostitución o la terrible situación de la vivienda, los medios oficiales cubanos han tratado de ignorar por décadas la preponderancia del mercado negro en la economía cubana. Esta desatención puede tener múltiples causas, pero me interesa destacar aquí algunas consideraciones ideológicas y políticas que inciden directamente y que redimensionan el fenómeno como un terreno singular para el estudio de lo que he venido llamando “ciudadanías liminales.”

Desde dentro de Cuba, el análisis del problema del mercado negro por lo general es soslayado, tanto en investigaciones académicas como en la prensa nacional. Por

ejemplo, en el documento *Política social y reformas estructurales: Cuba a principios del siglo XXI*, publicado en el 2004 por la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) pero redactado fundamentalmente por analistas del Instituto Nacional de Investigación Económica auspiciado por el gobierno cubano, de un total de 293 páginas, se le dedica menos de una cuartilla al tema del mercado informal. La falta de cifras oficiales también atenta contra otros estudios que revelen su impacto real en la sociedad. Por ejemplo, el caso cubano no fue incluido de ninguna manera en dos estudios de los años 2002 y 2007 sobre el impacto de economías subterráneas o informales en 110 y 145 países respectivamente, que incluía cada uno totales de 18 y 21 países latinoamericanos. Cuba no fue mencionado ni siquiera en un acápite destinado especialmente a los países comunistas (Schneider, “The Value Added...” y “Shadow Economies...”).

La ausencia de estudios sobre el tema, sin embargo, es contrastante en relación con la obvia presencia de la economía paralela en la realidad cubana. Y es que el interés oficial en evitar la problemática es elocuente de su capacidad desestabilizadora, de su nivel de enfrentamiento social, político e ideológico. El elemento ideológico-político es preponderante, por ejemplo, cuando se compara el caso cubano en relación a otros países latinoamericanos o en vías de desarrollo, ya que muchas de las características distintivas de la economía informal en Cuba entran directamente en conflicto con el proyecto social e ideológico de la Revolución y de un estado que se define a sí mismo como socialista, con una ideología comunista de base.

El rasgo más sobresaliente del mercado negro en Cuba, ya mencionado, es que las muy variadas manifestaciones de la economía paralela, informal o ilegal, ocupan un lugar central en la vida cotidiana, no marginal o relegado a un segundo plano. Otras

características distintivas descritas por economistas y estudiosos como Archibald R. M. Ritter, Jorge Pérez-López y Agnes Wierzbicki y que me interesa destacar aquí incluyen el alto nivel educacional de los participantes, así como su heterogeneidad en términos raciales y de clase; la estrecha relación entre los sectores formales e informales, que posibilita al primero encubrir directamente al segundo, siendo difícil establecer límites entre ambos; el hecho de que es la economía informal o incluso ilegal la que compensa los fracasos de la economía oficial; el estricto marco legal cubano en términos económicos que condena a la ilegalidad y a la criminalidad muchas actividades no consideradas así social o moralmente y finalmente, la inversión de valores morales que se ha producido ya que debido a la necesidad, prácticas desaprobadas tradicionalmente por la sociedad, como el robo o la prostitución, son legitimadas por la comunidad bajo circunstancias específicas.<sup>41</sup> Todos estos rasgos entran en contradicción y ponen en cuestionamiento el discurso ideológico de la Revolución cubana que pone tanto énfasis, por ejemplo, en su proyecto educativo o en el cultivo de una ética social y laboral basada en la protección de los bienes sociales comunes.

Las recientes legislaciones y posibilidades comerciales aprobadas por el gobierno de Raúl Castro en abril del 2011 también se han visto sujetas y afectadas por las estrategias, relaciones y prácticas distintivas del mercado negro cubano.<sup>42</sup> Por ejemplo, si bien en estos momentos, a la altura del año 2014, en Cuba es legal instalar y administrar pequeños restaurantes privados, la mayoría de los suministros necesarios para el

---

<sup>41</sup> Para más información, ejemplos y análisis con indicadores económicos ver las investigaciones antes referidas de Ritter y Wierzbicki.

<sup>42</sup> Para más información sobre las nuevas medidas económicas de Raúl Castro consultar Vicent.

funcionamiento de estos abastecimientos provienen del mercado negro. Igualmente, mientras se permite la venta de artículos producidos artesanalmente, es suficiente una rápida mirada a cualquiera de los puestos de venta que se han multiplicado por la ciudad para constatar que la mayoría de los productos que se ofrecen no son artesanales, sino industriales, lo que indica que provienen del robo a instituciones estatales. Los ejemplos anteriores demuestran que toda manifestación de una economía alternativa en Cuba, incluso en aquellas áreas oficialmente aceptadas o legalizadas, tiene un alto componente de resistencia al poder con repercusiones no sólo sociales o económicas, sino también políticas ya que en este tipo de transacciones, mayormente ilícitas, la víctima, en un última instancia, es casi siempre el Estado y, por consiguiente, la Revolución.

El aspecto político e ideológico de la economía informal en Cuba ha sido analizado también por Ritter quien argumenta que los diversos intentos de apertura económica que se han realizado en las últimas décadas se han tomado como medidas emergentes para paliar la sostenida crisis que sobrevino luego del derrumbe del campo socialista, pero nunca han contado con el beneplácito total de las autoridades, quienes ven a la iniciativa privada como enemiga de los valores ideológicos promovidos por el socialismo y tratan a toda costa de poner cortapisas a su desarrollo (13). Por ejemplo, el mismo Ritter ha llamado la atención sobre la falta de seguridad y garantías constitucionales y legislativas que enfrenta el sector informal, cuyos participantes no tienen opciones legales de asociación y enfrentan la amenaza de la inestabilidad histórica de estos intentos de descentralización y apertura de la economía que han sido revocados en ocasiones anteriores (14). Coincido con el economista canadiense y considero que esta falta de credibilidad y garantía también pone en entredicho los cambios más recientes

propuestos por el gobierno de Raúl Castro que, aunque tratan de abrir el marco legal para la economía informal, no afectan significativamente las estructuras y redes del mercado negro en Cuba ni el enfrentamiento que representan para el Estado.

Esta mentalidad está presente, por ejemplo, en el ensayo “Mirar Cuba hoy: cuatro supuestos para la observación y seis problemas-nudos” en el que la académica Mayra Espina Prieto especula sobre algunos de los mayores retos que enfrenta la sociedad cubana contemporánea desde el punto de vista de la implementación del socialismo real. Uno de los problemas más inquietantes para la autora estaría asociado a la “pérdida del valor del trabajo como medio de vida, de acceso al bienestar y de satisfacción personal,” debido al incremento de fuentes de ingreso alternativas entre las que se mencionan el mercado negro y otras prácticas semilegales o informales (Espina Prieto 137). En esta reflexión Espina privilegia el valor social del trabajo asalariado de origen institucional, mientras que el trabajo producto del sector informal queda deslegitimado socialmente homologándolo a prácticas “ilegales o semilegales.” Sin embargo, Espina no aclara que muchas de esas prácticas no oficiales son empujadas a la ilegalidad por las estrictas estipulaciones de la legislación socialista pero no por el consenso moral de la comunidad (Ritter 7). Además, Espina cuestiona también la capacidad del sector informal de establecerse como un espacio que propicie conexiones entre lo individual y lo social. “Esta situación se expresa de forma concreta en las estrategias individuales y familiares, —entre las que la autora ubica a las iniciativas informales— a las que no preocupa su grado de coherencia con el proyecto social, para conformar proyectos de vida desconectados del destino de la nación” (137). La autora descalifica así a la economía informal, incluyendo explícitamente las nociones populares de “luchar” y “resolver,” como un espacio

propiciador de relaciones sociales significativas; no le da cabida siquiera como un factor o agente de la sociedad civil y, finalmente, acoplándose a la retórica oficial de la Revolución que superpone y homologa los conceptos de socialismo y nación, acusa a lo informal de representar objetivos en contradicción con los de la nación.

En contraposición a Espina, me interesa destacar a los circuitos del mercado negro y la economía informal como ámbitos que sí posibilitan espacios de participación social y que constituyen un terreno para prácticas de resistencia y ciudadanía. De hecho, considero que estos espacios se están configurando como estructuras de afiliación y participación sucedáneas al marco conceptual de la Revolución como único referente de poder y legitimidad. La relativa autonomía que permite la economía informal a sus agentes y participantes pone en riesgo los mecanismos de control social e ideológicos del Estado totalitario y aumenta su capacidad para producir espacios alternativos de participación que se parangonan a otras formas de asociación y conexión denostadas por su carga de disidencia política e ideológica. Pero me interesa insistir en que, a diferencia de los grupos de oposición política que dentro de Cuba pocas personas conocen o tienen acceso a ellos, el mercado negro es una práctica extendida, omnipresente, en la que participa toda la población. Si bien el discurso del poder trata de ubicar estas prácticas económicas al margen de la sociedad, su centralidad en el tejido social hace resistencia a esta marginalización, instaurándose así en una zona de liminalidad.

En su icónico texto “Everyday Speech,” Maurice Blanchot ha analizado el potencial político del hombre de la calle, el hombre de “a pie.” “The man in the street escapes all authority whether it be political, moral, or religious” (20). “The man in the street is always on the verge of becoming political man” (15). Este sujeto de Blanchot,

que encarna diariamente en aquel que en la Cuba contemporánea compra y vende, “se resuelve” y “se lucha” la vida, es siempre potencialmente anárquico y conlleva una reserva de disidencia política. Entonces, siguiendo a Blanchot, la participación popular en los muy variados circuitos de economía informal conlleva no sólo actos de desobediencia legal, sino que implica también una acción con connotaciones políticas, en tanto promueven una participación de la ciudadanía en esferas no sólo desaprobadas o desautorizadas por el poder, sino en claro enfrentamiento al mismo.

### **La lucha**

En este sentido, la vida cotidiana, el lenguaje de la calle, ha buscado maneras de subvertir los códigos éticos tradicionales. *Luchar* y *resolver* son eufemismos que cambian el signo de actos normalmente considerados como criminales en maniobras esenciales para la supervivencia cotidiana a la vez que generan un contexto que neutraliza lo negativo de cualquier acción ilegal o criminal ubicando al Estado no ya como víctima sino como victimario o, llevado a los extremos, como el enemigo, invirtiendo irónicamente la retórica belicista que la Revolución ha establecido por décadas como razón de ser de su proyecto: la lucha contra el imperialismo, la guerra de todo el pueblo, la batalla de ideas, etc. son sólo algunas de las consignas que a lo largo del tiempo han acuñado las campañas ideológicas de la Revolución cubana y que han invadido el imaginario cubano contemporáneo.<sup>43</sup> *Luchar* y *resolver* son operaciones calibanescas; representan, parafraseando a Josefina Ludmer, “las tretas del débil” mediante las que sujetos subalternos se apropian de la terminología del poder para instaurar su propia

---

<sup>43</sup> Para un desarrollo más amplio de este tema ver de la Nuez, *La balsa perpetua*.

discursividad.

Esta ambivalencia y subversión del discurso político implícita en la expresión *luchar* es central en el video-arte *Censo* (2003) del dueto “Luis o Miguel” (conformado por los artistas Luis Gárciga y Miguel Moya) en el cual se documenta una encuesta realizada por teléfono y en la que se le pregunta inesperadamente a los entrevistados: “¿Está usted en la lucha?” Las respuestas, nerviosas, inseguras, evidencian los múltiples conflictos que enfrentan los cubanos de hoy para distinguir y asumir una postura entre el discurso oficial o la retórica popular cotidiana que enfrenta y desarticula dicho discurso. “Bueno, sí; si es en la lucha por comer, sí,” responde alguien. Otro narra en qué consiste su lucha particular: “Yo estoy bajando pa la playa de vez en cuando pero la policía está echando un fuego del carajo.” En el otro extremo de posibilidades, alguien se cuestiona: “Yo soy comunista, por ejemplo, ¿a esa lucha te refieres?,” mientras que un ofendido, grita: “Vete pal carajo que aquí somos revolucionarios, comemierda.” Mientras las voces se escuchan en *off* el video muestra los resultados finales de la encuesta, pero la elocuencia o los titubeos de las respuestas son mucho más significativos que los números.<sup>44</sup>

El crítico de arte cubano Rufo Caballero comentó que la obra de “Luis o Miguel,” “evidencia la proyección del imaginario ante una mínima provocación desestabilizadora” ya que la mayoría de las personas asumen la pregunta como un “desafío” o un “escrutinio político” (62). Vale la pena indagar más en la sensación de inseguridad y de cuestionamiento ideológico que revelan las voces de los participantes en la encuesta y considero que si la pregunta resulta desestabilizadora no es tanto por el compromiso que

---

<sup>44</sup> Los que están en la lucha: 31,48 %. Los que no están en la lucha: 24,07%. Los que se abstienen: 7,41%. Otros: 37,04%. Para más ver Luis o Miguel.

demanda en relación con la retórica revolucionaria de la defensa de la patria, sino debido al nivel de resistencia social que “la lucha” diaria implica, debido a su carga de subversión política. En otras palabras, estar o no en “la lucha” ubica al sujeto no sólo frente a una distinción moral entre el deber ser y el ser, sino frente a un posicionamiento político, entre el ser y el no ser o, más exactamente, entre el estar en la lucha a favor de los ideales revolucionarios (“Yo soy comunista, por ejemplo, ¿a esa lucha te refieres?”) o en otra lucha que, sólo por ser otra, se perfila fuera o en contra de la Revolución (“Vete pal carajo que aquí somos revolucionarios, comemierda”).<sup>45</sup> Pero más allá de la apelación a la responsabilidad personal, la efectividad retórica de la obra de Luis o Miguel se sostiene también gracias a la complicidad inconsciente de los encuestados. A pesar de lo abrupto y abstracto de la interpelación y de la ausencia de contexto explicativo, casi todos pueden relacionar el término con cierto aspecto de la vida cotidiana, el sentido de la pregunta no resulta hermético u oscuro y muchos incluso se explayan para explicar que “hay muchos tipos de lucha.” Al fin y al cabo, estar a favor, en contra o abstenerse, no es realmente el centro del debate; lo que importa es la apropiación y subversión de la retórica política en la lengua popular junto al reconocimiento de un secreto a voces y el potencial de disidencia, de pujanza social que dicho secreto implica.

Cualquiera podría preguntarse cuán subversivo puede ser comprar un huevo (o cualquier otro artículo en apariencia sencillo, común), pero en la Cuba contemporánea comprar un huevo significa atentar directamente contra el sistema de racionamiento y de control centralizado de la economía (el huevo proviene del robo de las arcas del Estado) y

---

<sup>45</sup> La dicotomía se remonta a la frase fundacional de Fidel Castro que ha definido la política cultural cubana revolucionaria desde los años sesenta: “Dentro de la Revolución todo, fuera de la Revolución nada.”

además, ser cómplice de un proceso de legitimación de los sujetos que se roban y venden los huevos; vendedores, comerciantes por cuenta propia, que se alzan además en líderes comunitarios, con un importante rol para el mantenimiento de la vida cotidiana y la economía doméstica.<sup>46</sup>

He querido detenerme en este breve análisis porque el video demuestra con efectividad el poder desestabilizador y el impacto social y político de la vida cotidiana en la Cuba actual, a través de los espacios alternativos que la misma crea, en este caso, los intercambios en el mercado negro. Estas redes de relaciones sociales que muchas veces se van conformando de forma espontánea y son generalmente desestimadas como intrascendentes o rutinarias, constituyen, sin embargo, espacios efectivos de resistencia social y política y de ciudadanía.

### **Lo que se sabe no se pregunta**

El Estado no es el único interesado en esconder el alcance de la economía subterránea en Cuba. El encubrimiento funciona también desde dentro, y deviene una estrategia clave en la articulación y propagación del mercado negro como forma de participación social, haciéndolo terreno fértil para la vocación vernácula del cubano al

---

<sup>46</sup> Este ejemplo es ilustrativo, no general. La complejidad del caso cubano da pie a múltiples variantes y niveles de relaciones o de estrategias de compra y venta, pero en general, este modelo es bastante extenso. Quisiera permitirme una anécdota personal que ilustra la complicidad de toda la comunidad en el mercado negro. Mientras un niño de mi barrio jugaba en la calle, se le acercó un desconocido y le preguntó si él sabía dónde su mamá compraba la leche en polvo. El niño le respondió que no. Rápidamente se fue a su casa y le contó a su madre lo sucedido concluyendo: “¡Mira eso, él pensaba que yo iba a decirle dónde vivía Bertica! ¡No ves que si la meten presa después no tenemos leche en varios meses!” En efecto, la madre contactó inmediatamente a Bertica, para alertarla de que “limpiara” la casa, porque al parecer estaban investigando sobre los vendedores del barrio.

secreteo, el chisme e incentivando la creación de dialectos, alusiones, narrativas, imaginarios y leyendas urbanas. Así, el secreto va siempre acompañado de su contrapartida: el rumor.

Ambos, secreto y rumor, son mecanismos fundamentales y complementarios en el establecimiento de los circuitos de la economía informal y en la comprensión de la ciudad cotidiana. Por un lado, el secreto establece y protege las estructuras, los sujetos y el alcance de las redes de la economía informal; por ejemplo, define y cuida los límites de barrios o espacios específicos en los que el mercado negro u otras prácticas de economía alternativa o ilegal han cobrado auge y que también acogen a los grupos o personajes que controlan dichos circuitos. Por otra parte, el rumor es clave en la propagación de la información necesaria para la subsistencia de estos circuitos mercantiles en condiciones de clandestinaje. El rumor garantiza la divulgación de la información necesaria, por ejemplo, en términos de clientela, pero a la vez su propio carácter de ocultamiento permite la protección de los elementos prohibidos o secretos. El rumor, en tanto conocimiento controlado, parcializado, ni comprobado ni comprobable, es una herramienta fundamental para la expansión y conservación de un saber prohibido. El rumor y el secreto funcionan así como las dos caras de una moneda, ya que el carácter social y público del mercado negro requiere lo mismo de cierto nivel de protección como de promoción.

Refiriéndose al circuito del arte cubano contemporáneo, otro sector también afectado incidentalmente por la censura oficial, el crítico de arte cubano Eugenio Valdés Figueroa ha homologado asimismo al rumor con la economía informal cubana cuando escribe:

Por una atrofiada relación entre lo privado y lo público, así como por reacción a las zonas de silencio que nacen del riguroso control de la información por los medios masivos en manos del Estado, el rumor ha circulado en Cuba según los mismos patrones de ocultamiento y las mismas fuentes de ilegalidad con que lo hacen los productos de primera necesidad, en la red de la economía *underground* ... el rumor actúa igualmente como receptor y portavoz de una cultura sumergida. El rumor ha constituido en Cuba una actividad discursiva alternativa, que ha transgredido la autoridad de los dominios institucionales, creando un léxico “doméstico,” hasta cierto punto independiente y portando una relativa autonomía lingüística, la cual le ha permitido desplazarse extraoficialmente dejando un rastro contaminante y subversivo. (263)

Aunque Valdés Figueroa ubica su comentario en el contexto de la promoción del arte cubano contemporáneo, su análisis refleja idóneamente el funcionamiento del rumor o el chisme en general en la sociedad cubana. Y es justamente esta relación dialéctica y concomitante entre rumor y secreto en la Cuba contemporánea en general, y en particular en relación con el mercado negro, en la cual uno no puede existir sin el otro, y en las que las prácticas clandestinas y prohibidas no pueden tener éxito sin su divulgación pública mediante el rumor, por lo que propongo hablar del mercado negro como un “secreto público.”

En su libro *Defacement: Public Secrecy and the Labor of the Negative*, Michael Taussig define al secreto público como aquello que todo el mundo sabe pero no debería saber; aquello que “se sabe,” que todos “saben,” pero que no encuentra una forma clara

de articulación (5). Una de las particularidades del secreto público, y en gran medida su valor social y cultural, es que su sentido público no supone la anulación del contenido secreto, sino que revela el potencial o alcance de la verdad que oculta, una verdad impronunciable, prohibida o reprimida. El secreto público funciona así como una forma de conocimiento y crítica social que no sólo protege un contenido sino que acusa, al señalar los orígenes o las causas del mismo. Siguiendo la poética de Benjamin, Taussig plantea que es misión del secreto público “to maintain that verge where the secret is not destroyed through exposure, but subject to a quite different sort of revelation that does justice to it” (3). Es decir, la revelación del secreto público no constituye una traición o destrucción de lo que se encubre, sino que es una forma de llamar la atención sobre el contexto en el cual éste se hace necesario, así como permite analizar las estructuras que produce y la función social que cumple. Como plantea Taussig: “Knowing it is essential to its power, equal to the denial. Not being able to say anything is likewise testimony of its power” (6). Esta ambivalencia característica del secreto público es cultivada también por la cultura cubana tradicional y es el concepto fundamental de uno de los preceptos claves en las religiones afrocubanas, que reza: lo que se sabe no se pregunta.

Volviendo al video-arte *Censo* que analizaba antes, pudiera decirse que la reacción de los encuestados por “Luis o Miguel” reproduce justamente ese saber popular: lo que se sabe no se pregunta. En este sentido, la efectividad de la obra radica en el concepto de secreto público de Taussig y en el juego con la capacidad de reacción de los encuestados: decir o no decir, reconocer o no su participación en “la lucha” es siempre un arma de doble filo, porque lo importante no es la verdad sino lo que implica el cuestionamiento, la acusación del conflicto, y es por eso que los titubeos, los silencios o

las reacciones descontroladas, aquellas respuestas que no revelan la verdad, sino que apuntan al contexto que imposibilita su enunciación, son las que en efecto le hacen justicia y logran el objetivo del video.

En la Cuba contemporánea uno de los grandes secretos públicos son las redes y agentes del mercado negro. Aunque hay zonas específicas donde se concentran grupos dedicados al comercio ilegal, en Cuba y específicamente en La Habana, es más común la venta ilegal de productos por encargo o mediante el sistema de puerta a puerta. Es un sistema de comunicación que funciona, básicamente, sobre la relación dialéctica entre rumor y secreto: todo el mundo sabe quién vende, qué se vende, pero nadie dice nada; todo se puede “resolver” pero nunca se sabe de dónde proviene nada, todo el mundo está “en la lucha,” compra y vende, pero no se debe reconocer o aceptar abiertamente. Esta retórica del lenguaje cotidiano descubre una ciudad subterránea, clandestina, prohibida, supuestamente secreta, pero que juega un papel fundamental en la producción de circuitos comerciales, sociales y culturales en la cotidianidad habanera y en la producción de sujetos que tienen un impacto significativo en el proceso de transición de la sociedad cubana. Es una Habana que se sospecha, se intuye, pero de la que nadie se atreve a hablar, una ciudad sobre “la que se sabe, pero no se pregunta.”

En este misterio popular, en esta incógnita que ya alcanza la altura de leyenda urbana, se encuentra el origen del cuento “El hombre de ninguna parte” de Miguel Mejides. En su historia, Mejides decide inventarse la estructura que sostiene la economía informal localizando las arcas del mercado negro habanero en una red de túneles y alcantarillas subterráneos habitados por una Congregación de enanos que son los verdaderos administradores del mercado urbano. El componente fantástico del cuento

permite al narrador explorar no sólo una realidad obliterada, sino que posibilita vislumbrar todo lo que el secreto encubre y las implicaciones futuras de esta estructura social paralela.

Por otra parte, la investigación de otro secreto es también el *leit motiv* de la obra de Leonardo Padura *La neblina del ayer*, parte de la serie de novelas negras protagonizadas por Mario Conde quien, después de dejar oficialmente la policía, se dedica a la compra y venta de libros viejos y valiosos y trabaja como detective ocasional “por cuenta propia.” En *La neblina del ayer*, el Conde trata de descifrar en primera instancia un misterio personal: el paradero de una cantante de boleros de quien su padre se enamoró perdidamente en los años cincuenta. Esta investigación se complica con el asesinato reciente de otro de los personajes implicados. Pero lo que más me interesa en la narración de Padura es la evolución del personaje y su experiencia urbana en una sociedad en pleno proceso de transformación, de reajuste social y que lo va a llevar una profunda y desestabilizadora negociación de la memoria.

Como apunté al inicio, al acercarme a las representaciones de la ciudad que surgen de las interacciones de la economía informal en las obras que analizo parto de los siguientes presupuestos: el mercado negro, entendido como secreto público produce, primero, un mapeo alternativo de la ciudad de acuerdo a las exigencias de la vida doméstica y cotidiana que conlleva, simultáneamente, la organización de nuevas redes de participación social con mecanismos de poder y dominación asociados a dichas redes y, como consecuencia, la emergencia de nuevas subjetividades y afiliaciones políticas. Aunque trataré de distinguirlos en mi análisis, estos fenómenos no son siempre estrictamente consecutivos, sino que van de la mano, superponiéndose e

interrelacionándose mutuamente y con otros factores pero resultan, en general, en la conformación paulatina de grupos y circuitos locales de participación (Appadurai) que se presentan como un desafío a la ciudad oficial y que dan pie a formas liminales de ciudadanía.

### **Los tiempos cambian**

En la Historia de Cuba la noción de lo secreto ha tenido una función preponderante en la lucha contra la opresión y en momentos claves de transición política y pugna por el poder. Desde los palenques de esclavos africanos, pasando por el papel aglutinador que jugaron las logias masónicas en las conspiraciones durante las guerras independentistas y llegando hasta el Movimiento 26 de Julio que, con una estructura piramidal y secreta, fue clave en el triunfo revolucionario de 1959, los conceptos de enmascaramiento, cimarronaje y clandestinidad han sido fundamentales en el desarrollo de la identidad cultural y la historia insular. Es en esta tradición que inscribo mi análisis del secreto público y sus repercusiones en el tejido social y urbano en la Cuba contemporánea. Es decir, propongo que el secreto público es una manifestación más de una tradición de resistencia popular que está impregnada en la continua conformación de la nacionalidad cubana y que resurge ahora en la Cuba contemporánea.

Como recuerda Sissela Bok en su clásico estudio sobre lo secreto, una de las características de los sistemas totalitarios y otros regímenes opresivos es su proclividad al surgimiento de grupos y prácticas secretas que funcionan ya sea asociados al régimen dominante –de forma oficial o no– como sistema de apoyo a los aparatos de control y represión o, por el contrario, como organizaciones de oposición y resistencia al poder

(46). En los más de cincuenta años de gobierno revolucionario en Cuba, lo secreto ha funcionado más como protección y conservación del régimen que en su contra, logrando paralizar y básicamente anular cualquier intento de enfrentamiento al poder mediante el uso del miedo, la paranoia, la sospecha colectiva u otros mecanismos coercitivos.<sup>47</sup>

Esta compleja situación de parálisis, de complacencia o desidia social frente al poder hegemónico del Estado, más notable aún en el contexto del derrumbe del campo socialista que milagrosamente no incluyó también la caída del régimen cubano, ha sido abordada por Guillermina De Ferrari en su artículo “Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual in the Post-Soviet Cuban Novel.” En el mismo De Ferrari argumenta que en la llamada narrativa del período especial se produce una correspondencia estructural y temática entre las esferas de la amistad como formación social, la masculinidad en el ámbito moral y la Revolución en el campo ideológico que enfatiza la retórica de la lealtad como valor primordial y que contribuye a explicar la sobrevivencia del régimen socialista cubano en la etapa de crisis pos-soviética.

Legitimacy in both friendship and socialism is determined by high ideals such as loyalty and fraternity, values that, regardless of their quality and function in real practice, help define them as social formations. ... these structural similarities have allowed the official rhetoric of the revolutionary state to co-opt values commonly associated with male friendship to the point of paralyzing the labor of a mostly male intellectual class. (84)

---

<sup>47</sup> El tema del secreto, la desconfianza y sospecha colectiva u otros mecanismos de coerción psicológica es también común en la narrativa cubana contemporánea. Ver, entre otras, las novelas *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto, *La novela de mi vida* de Leonardo Padura y *La fiesta vigilada* de Antonio José Ponte.

De Ferrari plantea que en las obras analizadas en su artículo el concepto de la amistad entre artistas e intelectuales se presenta bajo una estricta noción de masculinidad que se equipara a la retórica del modelo revolucionario, promotor de valores tradicionalmente masculinos para generar y reforzar su propia legitimidad y lealtad.<sup>48</sup> Bajo este modelo, la fraternidad y fidelidad que se profesa un grupo de amigos y la entereza que deben demostrar para protegerse entre sí, son valores que se interiorizan y se transfieren a un marco de relaciones mayor, el del individuo con la Revolución.

A partir de esta tesis, propongo que las obras narrativas que analizo en este capítulo confirman, por un lado, los valores y reglas morales que definen la conformación de afiliaciones en el ámbito social, pero, sin embargo, se produce un cambio en el modelo de proyección del ámbito personal (el de la amistad) al ámbito social o nacional (el de la Revolución). De hecho, considero que uno de los síntomas que permite hablar de una literatura de la transición sería justamente este cambio mediante el cual las manifestaciones de lealtad, valentía y entereza no se profesan ya hacia la Revolución, sino hacia formaciones sociales de menor escala, formaciones locales que en gran medida se van conformando bajo la protección del secreto público. Si –como analiza De Ferrari– las expresiones de fraternidad, lealtad, valor y entereza condicionaban hace unos años la pertenencia tanto a los circuitos de amigos intelectuales como al proyecto revolucionario, me interesa destacar que esos mismos valores –fraternidad, lealtad, valor y entereza–

---

<sup>48</sup> Sintomáticamente, algunas de las obras analizadas por De Ferrari son las novelas negras de Leonardo Padura pertenecientes al ciclo “Las cuatro estaciones” y que preceden cronológica y argumentalmente a *La neblina del ayer*. Considero que hay grandes puntos de ruptura entre esta última novela y las anteriores narraciones de Padura protagonizadas por Mario Conde, pero he preferido que estos cambios se revelen aquí mediante el análisis de *La neblina del ayer* sin detenerme en una comparación al detalle con las obras previas.

subrayan también los códigos tradicionales de pertenencia a las sociedades secretas.<sup>49</sup>

Los textos de los que me ocupo aquí muestran este cambio de sensibilidad ideológica y política que se refleja en la emergencia de nuevas estructuras en la sociedad; nuevas formaciones locales que permiten el desarrollo de afiliaciones y relaciones que no se refrendan en el capital simbólico de la Revolución. Por el contrario, como trato de demostrar, estas narraciones critican, cuestionan, dicho capital simbólico e ideológico y buscan nuevos referentes culturales, políticos e ideológicos.

Las sociedades secretas se definen en gran medida por oposición a un cuerpo mayor y por el ocultamiento consciente de un conjunto de saberes. El acceso a y el dominio de este conocimiento por una colectividad reducida crea un sentido de superioridad, de pertenencia y de lealtad más cercano, menos abstracto y con un sentido más práctico que cuando los mismos sentimientos son invocados en nombre de la nación o la patria. Además, en contraposición al colectivismo y anonimato social que implica ser parte del pueblo, las sociedades secretas permiten asumir e interpretar nuevas identidades, encauzar la creatividad y enfatizar en el carácter individual, aunque sólo sea desde un punto de vista retórico (Bok 48-50). Es decir, las sociedades secretas no son organizaciones de masas.

En el marco de este análisis, quiero proponer un diálogo estructural entre el concepto de *locality* de Arjun Appadurai y la teoría de lo secreto. Así, argumento que en las obras narrativas que me ocupan, las estructuras, códigos y funciones de las sociedades

---

<sup>49</sup> En la sociedad cubana existen activamente varias sociedades secretas tradicionales, entre ellas, las Sociedades Masónicas y las Sociedades Abakuá. Pero no es de este tipo de asociaciones de las que me ocupo aquí, sino de estructuras sociales que espontáneamente reproducen rasgos de estas organizaciones pero sin constituirse oficialmente como sociedades secretas.

secretas se ponen en función de la producción de circuitos locales de participación. En su ensayo *The Production of Locality*, Appadurai analiza el potencial de grupos o circuitos locales para abrir espacios de gestión y participación frente a la presión del impacto global u otras fuentes de poder. Lo local no implica únicamente una definición territorial o administrativa, sino que debe entenderse como un valor o ejercicio que se manifiesta en la posibilidad de interacción entre grupos y contextos diversos, así como en ciertos tipos de agencia y reproducción social que no siempre son isomórficas (178). Debido a su capacidad para conformar estructuras o grupos que no quedan confinados a una demarcación preestablecida, el énfasis recae en la participación creativa, en la respuesta crítica y potencialmente subversiva de los sujetos en contextos de poder, control o presión. Entendido así, la producción de lo local es también un vehículo para re-crear espacios urbanos y proponer mapas alternativos de interacción.

Desde este punto de vista, la representación del mercado negro como secreto público se constituye como un mecanismo de producción de lo local y, como tal, traza y configura una nueva cartografía urbana, revelando rutas y espacios invisibles a la ciudad oficial, pero centrales para la ciudad cotidiana. Como resultado, estos circuitos locales (modélicos en términos de lo que Maffesoli denomina como “centralidad subterránea”) producen nuevas formas de asociación, nuevas opciones de pertenencia a la comunidad nacional y de relaciones con estructuras de mayor escala social.

### **Cartografías de contrabando**

El protagonista de “El hombre de ninguna parte,” un guajiro bizco, llega a La Habana desde el interior del país con el sueño de hacerse de una profesión y salir adelante

en la gran ciudad. Desde el mismo inicio del cuento, la bizquera del personaje va a ser un símbolo, un síntoma de una realidad que, por decirlo de alguna manera, no va derecha, más bien, va desviada.<sup>50</sup> Las primeras líneas del cuento establecen de inmediato esta contradicción. En primera persona, el protagonista declara: “Hay quien va en contra de todo, y yo ciertamente no voy en contra de nada. Quizás todo radica en la gran limitación que ha marcado mi vida: yo soy un bizco” (5). Mientras que el personaje se autodefine como una persona conformista, dócil, obediente, al que no le gusta ir contracorriente, su rasgo más notable es que su mirada no sigue la ruta colectiva, sus ojos, quiéranlo o no, proyectan puntos de vista diferentes, discordantes. Sin embargo, al aceptar esta condición que le ha dado la vida, al aceptar dócilmente esta (dis)capacidad, el personaje logra percibir otra dimensión de la realidad que queda invisible a las miradas y lecturas rectas de la mayoría y que, sin embargo, es la que controla y sustenta la vida de la ciudad. Siguiendo el viejo proverbio, aquel que no ve, ve más.

Después de ver frustrados sus sueños de encontrar un trabajo –nadie quiere contratar a un bizco– y no por azar, el joven personaje logra entrar en una especie de sociedad secreta conformada por seres escogidos para servir de intermediarios entre la superficie de la ciudad oficial y la otra ciudad subterránea, ubicada en las alcantarillas y el subsuelo habanero, habitada por una población de enanos, y donde radica el centro de operaciones, el cuartel general, del mercado negro cubano. Al igual que en la vida real,

---

<sup>50</sup> El Diccionario de la Real Academia Española define el término como sinónimo de *estrábico* y como calificativo para “algunos miembros y otras cosas *torcidas*,” mientras que la primera entrada para el término *estrábico* lo define como: “Dicho de los ojos o de la mirada: Desviados respecto de su posición normal.” A la vez, ofrece como definición o sinónimos de *torcido* las siguientes expresiones: “1. adj. Que no es recto, que hace curvas. 2. adj. Oblicuo, inclinado. 3. adj. Dicho de una persona: Que no obra con rectitud. 4. adj. Dicho de una conducta: Propia de esa persona.” Para más información: [http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=bizco](http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bizco) .

en el relato la subsistencia de la cotidianidad habanera se basa en esta economía clandestina que aquí es, además, literalmente subterránea, mientras que la ciudad de arriba es, progresivamente, subordinada al mundo de las cloacas sin saberlo.

La Congregación de los enanos, como se le llama en el texto, funciona, en efecto, como una sociedad secreta al estilo ortodoxo, a la que sólo seres escogidos y que han pasado un detallado escrutinio tienen acceso. Sus miembros reciben un entrenamiento especial y se les exige lealtad y respeto, mientras que los jefes superiores de la cofradía reciben la garantía del anonimato y se rodean de fuertes medidas de protección y seguridad.<sup>51</sup> Sin embargo, si bien la élite de los enanos goza de muchos privilegios y aparece en el cuento como totalmente secreta, rodeada de misteriosos rituales, la existencia de la ciudad subterránea en sí misma y del nivel de control que ejerce sobre la urbe superior se presenta como un secreto público del que muchos son partícipes y la vida cotidiana funciona a partir de las reglas, ritmos y circuitos estructurados de acuerdo a los requerimientos de la economía regulada por los enanos, sistema que el protagonista de Mejides logrará dominar a la perfección.

Tras sus primeros paseos por la ciudad capital, el joven declara su certeza de que su destino sería el de dar “largas caminatas a través de la ciudad que escogería para mi soledad,” en este caso La Habana, adonde ha decidido viajar para “hacerme de una profesión” (5). No es fortuita la cercanía de estas declaraciones, ya que, en efecto, el trabajo que finalmente consigue, el de repartidor de bienes y víveres por encargo exportados desde el submundo habanero y distribuidos hasta todos los rincones de la ciudad, lo convierte justamente en eso, en un caminante profesional, encarnando

---

<sup>51</sup> Más adelante me detendré en algunas características de las sociedades secretas.

ejemplarmente el concepto propuesto por Michel de Certeau.

Según de Certeau, el caminante –a diferencia del *flâneur*– no sólo es el verdadero conocedor de una urbe, el que descubre sus lugares misteriosos y sus conexiones secretas, sino aquel que al trazar nuevas rutas e itinerarios, es también el creador, el autor de paisajes urbanos que nacen no de los presupuestos oficiales, sino de la vida cotidiana. “The ordinary practitioners of the city live ‘down below’, below the threshold at which visibility begins. They walk –an elementary form of this experience of the city; they are walkers, *Wandersmanner*, whose bodies follow the thicks and thins of an urban ‘text’ they write” (93). Por su trabajo, el personaje de Mejides no sólo desanda todas las barriadas de La Habana sino que mediante sus trayectos y rutas diarios, configurados de acuerdo a las exigencias y administración del mercado subterráneo y al trajín cotidiano de la ciudad, accede a otros mapas y ritmos ocultos. Literalmente, y siguiendo a de Certeau, el protagonista irá a parar al mundo de “down below,” desde donde se reescribe la ciudad y se corrige el trazado urbanístico oficial para recomodarlo a las necesidades de nuevos contextos y grupos, en este caso, la bolsa negra y la asociación de los enanos. Al iniciarlo en su nueva profesión, Pascualito, el mentor del protagonista, le anuncia con pomposidad: “Dominarás la ciudad y sus necesidades, tendrás La Habana a tus pies, porque te convertirás en el vínculo entre el porvenir del subsuelo y los humanos” (20).

En efecto, el personaje es uno de los encargados de la comunicación, el engranaje entre uno y otro mundos y una pieza clave en la eficacia de las estrategias de dominación del primero sobre el segundo, de la dictadura del subsuelo habanero secreto y clandestino sobre la vida cotidiana de la ciudad, su geografía y sus ritmos. La iniciación en la Congregación de los enanos permite al joven bizco acceder a un saber cardinal para la

comprensión y dominio de la realidad citadina; el personaje aprende a vivir en sintonía con otra Habana en la que el mapeo alternativo privilegia los elementos urbanísticos y de ingeniería civil que permiten una comunicación entre el interior de la tierra y la superficie, como las salidas de alcantarillas o las tumbas de cementerios, desde los que emana el suministro de bienes cada día de la semana:

Así era cada viernes, día de matanza [de reses]. Los sábados y los miércoles se repartían las conservas. Los domingos apenas se trabajaba y los lunes se iniciaba la jornada con los pedidos de ropa. El martes era el de las misceláneas y lo mismo se cargaba un elefante que un paquete de agujas. El jueves era el día médico, y del panteón de los Falla Bonet en [el cementerio de] Colón salían los medicamentos a circular por La Habana.

(21)

Como vemos en el pasaje anterior, los puntos de referencia tradicionales en la urbe cambian, y en vez de escogerse por su visibilidad y grandilocuencia se designan más por su funcionalidad y su capacidad de encubrimiento y clandestinidad y el mapa subterráneo, escrito “down-below,” toma preeminencia para la vida cotidiana. De igual forma el manejo del tiempo, del ritmo de la ciudad, también se define y supedita a la del mercado y la ciudad subyacente.

El ritmo-análisis, de acuerdo al concepto de estudio propuesto por Henri Lefebvre como parte de sus teorías sobre la vida cotidiana, también es útil para acercarse a la experiencia urbana del legendario Mario Conde en la novela de Leonardo Padura *La*

*neblina del ayer*.<sup>52</sup> Sin el amparo institucional del departamento policial, y debido a su nueva profesión (la de traficante de libros), Mario Conde ya no recorre la ciudad en carro y con chofer, sino que tiene que hacerlo mayormente a pie, convirtiéndose también él en un caminante. Al igual que el personaje de Mejides, el Conde se adentra, experimenta y produce un ritmo y un mapeo urbano definido por la vida cotidiana y que se enfrenta a la ciudad oficial.

En el caso del Conde, las rutas de la ciudad y el mapa que producen se reestructuran de acuerdo a las estrategias más efectivas para su negocio de compra y venta de libros. Para buscar clientes, compradores o vendedores, el Conde camina por la ciudad, toca puerta a puerta, pregunta directamente, pero sus caminos y sus destinos para encontrar clientes en una casa o barrio no son aleatorios sino que responden a cuestiones tan variadas como la historia del vecindario, el estado de conservación de una casa u otras mañas que sólo se dominan a través de la práctica. Por ejemplo, en los barrios periféricos y tradicionalmente pobres era mejor ir pregonando a viva voz para ver si alguien quería vender los pocos libros que tuviera, sin embargo, en barriadas otrora aristocráticas como El Vedado, Miramar, algunas partes de Santos Suárez y otras, el Conde tenía que afilar sus dotes premonitorias mientras “rastrea” las calles para descubrir “el olor” de casas que pudieran conservar buenas bibliotecas y tocar directamente en la puerta para ofrecer sus servicios de comprador (*La neblina* 19). Para el Conde, entonces, desandar la ciudad no es una forma de disfrute, como es el caso del *flâneur*, sino que es una actividad instrumental. Su comportamiento reproduce la actitud que Lefebvre atribuye al ritmo-

---

<sup>52</sup> Lefebvre propone que para el análisis de lo cotidiano se deben considerar, además de las categorías de tiempo y espacio, un tercer elemento, el del ritmo. Ver Lefebvre, *Rhythmanalysis*.

analista profesional, quien “is always ‘listening out,’ but he does not only hear words, discourses, noises and sounds; he is capable of listening to a house, a street, a town as one listens to a symphony, an opera” (*Rhythmanalysis* 87). Descubrir los ritmos escondidos de la ciudad es así una habilidad que sólo se adquiere con la práctica y un saber indispensable para el buen desempeño de su negocio.

Tanto en la novela de Padura como en el relato de Mejides, los protagonistas encarnan una forma de leer y escribir la ciudad desde necesidades logísticas y comerciales, siendo la (re)producción y protección del secreto público que constituye el mercado negro el punto de partida para el mapeo alternativo de la ciudad. Consecuentemente, su participación en las redes de relaciones económicas y sociales que se van conformando los lleva a adentrarse en otras territorialidades que, desde el enmascaramiento y el clandestinaje, dan cobijo a los otros elementos que lo secreto propicia y que estoy analizando aquí: la conformación de grupos locales de asociación y participación que a su vez generan formas de poder y control hasta ahora inéditos –o muy minimizados– en la sociedad cubana, pero que cada vez adquieren mayor presencia y representatividad.

### ***Habana underground***

Esta ansiedad sobre una ciudad y una sociedad en pleno proceso de transformación donde se vislumbran grupos y fuerzas sociales emergentes, muchos de ellos perfilados como oscuros o apocalípticos, domina toda la novela de Leonardo Padura. De hecho, el gran tema en *La neblina del ayer* es el cambio, la transición que está sufriendo la sociedad y el complicado balance y ajuste de cuentas entre pasado y

presente. El protagonista, Mario Conde, es el primero en mostrar signos de cambio y evolución en relación a su historia personal. Incluso a contracorriente de los códigos tradicionales de la novela negra que estructuran este relato, cuyos héroes no suelen cambiar o envejecer, en *La neblina del ayer* el Conde envejece, madura, muda su posición en la pirámide social y, por tanto, su percepción de la misma, lo que lo lleva a auto-cuestionarse los principios morales e ideológicos que había sostenido a lo largo de toda su vida.

En esta última entrega de la serie el Conde no es ya un oficial de la Policía Nacional Revolucionaria, sino que trabaja como librero independiente y detective ocasional por cuenta propia. Este cambio de afiliación, esta desvinculación de la esfera institucional y su inserción en “la lucha” de la calle, lo pone inmediatamente “bajo sospecha;” una desconfianza que en la novela se magnifica hasta convertirse en sospecha criminal ya que el personaje aparece involucrado en un asesinato. De haber sido en otros momentos representante de la ley, en una posición de control, hegemónica y represora, el Conde es ahora el controlado, vigilado, doblegado por los aparatos represivos. Esta inversión conduce a un cuidadoso proceso de reestructuración de valores y renegociación de la memoria, tanto a nivel personal como nacional y, por consiguiente, a la necesaria búsqueda de un nuevo sentido de pertenencia, de una reconfiguración de los referentes de identidad.

Si entendemos que toda novela negra implica un proceso de conocimiento que va paralelo y supera la puntual resolución del crimen, en *La neblina del ayer* este proceso apunta en dos direcciones (son también dos los crímenes a resolver) y acompaña los cambios sufridos por el personaje. La primera búsqueda se dirige al pasado, al

cuestionamiento de la utopía perdida y, sobre todo, a la búsqueda de un nuevo marco de referencia histórico y cultural que el fracaso revolucionario ha dejado vacío.<sup>53</sup> La segunda dirección, sobre la que voy a comentar a continuación, se relaciona con el reajuste social que sufre y atestigua el personaje en el presente, como consecuencia del fiasco histórico más reciente.

Como parte de su investigación particular sobre la vida y muerte de una cantante de boleros de los años cincuenta y sobre la reciente muerte de uno de sus clientes, el Conde tiene que aventurarse en zonas de la ciudad que, a pesar de su centralidad en el entramado urbano, se rigen por ritmos y prácticas desconocidas para el protagonista de Padura: prostitución, drogas, negocios ilícitos de gran escala y circuitos de estilo mafioso son algunas de las realidades que lo sorprenden. Si bien el personaje no era ajeno a la existencia de estas realidades en la sociedad cubana desde su trabajo como oficial de la policía, su experiencia en la vida cotidiana habanera en esta novela es muy diferente al de sus casos anteriores en los que el detective se acercaba y entendía estas problemáticas como prácticas delictivas puntuales mientras que él se ubicaba en una posición de poder, con seguridad garantizada por su inmunidad policial (o su cercanía a los aparatos policiales) y con la misión, aunque fuera utópicamente, de erradicar el crimen y los criminales. Como uno de los clichés del personaje asevera en diversas variantes, el Conde se había hecho policía porque “no soportaba ver cómo los hijos de puta hacían cosas y no pagaban por ellas” (103). Sin embargo, en *La neblina del ayer*, esta perspectiva se invierte y el personaje se ve obligado a socializar bajo nuevos parámetros éticos y en una ciudad que no se reconoce más como ese espacio donde, a pesar de todo, la utopía de la

---

<sup>53</sup> Ahondaré más en este tema en una sección posterior de este capítulo.

justicia todavía podría tener esperanza, sino como un lugar apocalíptico, invadido por prácticas y grupos con un alto nivel de violencia, que se desenvuelven mayormente fuera de la ley y con un creciente poder y control en diferentes niveles de la sociedad.<sup>54</sup>

Sin embargo, si hace unos años las ruinas urbanas y humanas se leían como alegoría del proyecto social malogrado, *La neblina del ayer* intenta atestiguar la vida que transcurre más allá de las ruinas, a pesar de ellas. Este texto urbano es complejo, laberíntico, fragmentario y en apariencia ilegible, compuesto por una gramática social extraña para el protagonista de Leonardo Padura; es un texto, en resumen, que se resiste a ser leído mediante las claves instituidas por la retórica revolucionaria porque los valores que lo construyen ya no encuentran parangón en el discurso moderno del progreso, el hombre nuevo y el mejoramiento humano.

[Conde] Miró a su alrededor y tuvo la nerviosa certeza de hallarse extraviado, sin la menor idea de qué rumbo tomar para salir del laberinto en que se había convertido su ciudad, y comprendió que él también era un fantasma del pasado, un ejemplar en galopante peligro de extensión, colocado aquella noche de extravíos ante la evidencia del fracaso genético que encarnaban él mismo y su brutal desubicación entre un mundo difuminado y otro en descomposición. (205)

En efecto, frente al fracaso de la ciudad-sociedad total, inclusiva y utópica concebida por

---

<sup>54</sup> Esta representación distópica de La Habana que se vale del símil del paisaje urbano posbélico es ya un tópico trillado en la literatura y el arte cubanos contemporáneos. La estética del realismo sucio, cultivada por autores como Pedro Juan Gutiérrez o Zoé Valdés, propone una representación de la ciudad en términos mucho más crudos de los que utiliza Padura mientras que la metáfora de la posguerra ha sido trabajada por artistas como Tania Bruguera en su proyecto titulado justamente “Memorias de la posguerra” y aparece también en la obra de Antonio José Ponte.

el proyecto modernista de la Revolución, el tejido urbano contemporáneo tiende a la descomposición, a la fragmentación y a configurarse mediante cuerpos locales de menor escala, organizados a partir de las exigencias de la vida cotidiana, como es el caso del mercado negro u otros circuitos de intercambio socio-económico. A partir de este presupuesto, que no es exclusivo del caso cubano, argumento que, al replicar las formas y modos de operación de las sociedades secretas, y bajo la protección extensa propiciada por el secreto público, estas formaciones locales establecen nuevos marcos de pertenencia y participación a la par que consolidan el control –también coercitivo– que tienen sobre sus miembros.

Una de las formas más emblemáticas mediante las que las sociedades secretas gobiernan a sus miembros son los rituales de iniciación, ceremonias que usualmente representan una metáfora de transformación, de renacimiento a una nueva identidad. Para los iniciados, el incentivo de pasar por dichos rituales –estados liminales por antonomasia– es el acceso a un conocimiento superior, privilegiado, lo que conlleva una noción de prestigio, autotranscendencia e iluminación. El proceso culmina con el establecimiento de una relación que negocia la garantía de pertenencia a una entidad que se representa como superior y trascendental junto a la protección y fraternidad entre sus miembros, a cambio de una total lealtad hacia la organización. En resumen, la iniciación implica un cambio y reestructuración de identidades, derechos y responsabilidades, relaciones de poder y afiliaciones (Bok 50-51). Como ha visto Guillermina De Ferrari, el contrato social de la Revolución cubana se sostiene también bajo este modelo que impone una identidad con un alto contenido ideológico, reclama una lealtad incondicional e irracional de sus miembros e impone un alto precio a cualquier forma de disenso

(*Community and Culture in Post-Soviet Cuba* 3-7). La similitud estructural entre el estado socialista y las sociedades secretas, que es a la vez una estrategia de control y dominación, coadyuva a la transferencia de afiliaciones de la macroestructura estatal – toda vez que ésta entra en crisis y pierde legitimidad– a las microformaciones locales que he venido analizando aquí.

Este proceso de transferencia o de conversión, tanto de identidad como de filiación, queda representado metafóricamente en el ritual de iniciación al que es sometido el Conde cuando, tratando de buscar información sobre la otrora cantante de boleros, intenta adentrarse en uno de los barrios que, según mi lectura, reproducen rasgos de las sociedades secretas. En su estudio *The Language of Secrecy. Symbols and Metaphors in Poro Rituals*, Beryl Bellman analiza el carácter performativo de la iniciación mediante el que se corporeiza la metáfora del cambio en una representación ritual y los participantes “become the metaphors predicated upon them” (107). Más adelante en su análisis, Bellman establece dos modos retóricos del ritual en dependencia de la función del participante en la representación. Para los no iniciados, la representación consiste en un “ritual de ilusión,” mientras que para los conocedores, los *insiders*, la representación es un “ritual de alusión.” El ritual de ilusión enfatiza el componente de transformación: el participante declara formalmente su cambio de status y usualmente esta declaración implica una experiencia psicológica que se internaliza, un compromiso y una negociación moral consciente. Es decir, el sujeto participa de la ilusión que implica la *performance*. El uso de mecanismos con el objetivo de desorientar, afectar el juicio, amedrentar, debilitar el carácter, etc., son fundamentales para la inducción de esta ilusión. Por el contrario, para los ya iniciados, la misma *performance*

representa una alusión, un acto connotativo que señala y brinda información sobre los sujetos no confiables, aquellos en estado liminal y que refuerza las estructuras de jerarquía y poder dentro del grupo (Bellman 83-86).

Por último, quisiera hacer referencia a otro elemento característico de las sociedades secretas y que también había comentado antes en relación al secreto público y se relaciona con el contenido del secreto. Tanto en el secreto público, como en las sociedades secretas tradicionales y en los rituales de iniciación, la información secreta suele ser irrelevante o estar magnificada a través del ocultamiento. Lo fundamental es el mantenimiento de la estructura que protege dicho secreto, es decir, la conformación y protección de la jerarquía social y el control sobre aquellos que pueden hacer uso del mismo. Como plantea Bellman, “the sociology of knowledge concerns not so much the distribution of information as the distribution of procedures for expressing it” (137). Igualmente, el proceso de iniciación no pone énfasis en el acceso a un conocimiento en particular, sino que está encaminado a preservar y consolidar los mecanismos de ocultamiento y jerarquización en sí mismos mediante el otorgamiento de la posibilidad a profesar determinada información. El ritual de iniciación intenta así perpetuar la práctica misma del secreto.<sup>55</sup>

Estas características son fundamentales para entender la experiencia –caótica y desestabilizadora para el personaje– que sufre Mario Conde al adentrarse en el barrio de Cuatro Caminos en busca de alguna pista que lo ayude a encontrar a la vieja boherista. De la mano de Juan el Africano, un antiguo informante de sus tiempos en la policía, el Conde se ve obligado a despojarse totalmente de su condición de detective y “convertirse” en un

---

<sup>55</sup> Esta idea está desarrollada a lo largo de todo el libro de Bellman. Para explicaciones más puntuales referirse, entre otras, a las páginas 50-51, 75-76 y 138.

miembro más del vecindario, asumir una nueva identidad –la de matador de reses y vendedor ilegal de carne– y pasar por un proceso que reproduce en gran medida los elementos básicos de los rituales de iniciación en las sociedades secretas tradicionales. Así, cada momento en su periplo por el vecindario constituye un reto encaminado a ganarse la entrada y participación dentro del circuito comercial y social de la barriada, configurada como una especie de sociedad secreta local o, mejor, de sociedad secreta pública, parafraseando el término de Taussig porque, como veremos, acá el secreto no protege exactamente una información prohibida o sagrada –la información que podría estar sujeta a protección como los puntos ilegales de compra y venta, es en realidad de dominio público– sino que dicta las prácticas y códigos de conducta dentro del cuerpo local, estableciendo su propio conjunto de principios éticos que incluye la reorientación de lealtades hacia la comunidad misma y sus jerarquías internas.

Así, el Africano intenta “iniciar” al Conde en varias experiencias de las que siempre había renegado en su vida, entre ellas fumarse un cigarro de marihuana y acostarse con una puta. Pero el expolicía no logra superar todas las pruebas, “llegar al fondo” y convertirse en uno más de la comunidad, a diferencia del protagonista de Mejides, quien sí es aprobado por la Congregación de enanos y pasa a formar parte de sus hombres de confianza. De hecho, cuando días después de su primera incursión retorna a los perímetros de la barriada, Mario Conde es recibido con una golpiza que lo deja inconsciente, en el hospital y con la certeza de que no debe regresar nunca más por esos lugares. Confirmando la estructura del ritual de iniciación propuesta por Bellman, el Conde es víctima de un “ritual de ilusión” –ritual que el personaje no logra completar– y cuyo complemento es el “ritual de alusión” que, puesto en circulación mediante el rumor,

lo señala como un sujeto no confiable frente a los otros miembros del grupo. Finalmente, el Conde descubre que también el Africano ha sido asesinado y, más allá de cualquier causa argumental, este castigo cumple con las leyes de protección de la sociedad secreta como estructura social, sancionando la violación, no del contenido del secreto, sino de la autoridad para hacer uso del mismo y de atentar contra la jerarquía de la comunidad.

Esta urgencia de protección y perpetuación de la estructura de poder en las sociedades secretas se relaciona como otro de los rasgos que Arjun Appadurai presenta como parte del proceso de producción de lo local mediante el establecimiento de enclaves urbanos. Al respecto el antropólogo considera:

All locality building has a moment of colonization, a moment both historical and chronotypic, when there is a formal recognition that the production of a neighborhood requires deliberate, risky, even violent action ... The production of a neighborhood is inherently colonizing, in the sense that it involves the assertion of socially (often ritually) organized power over places and settings that are viewed as potentially chaotic or rebellious. (183-184)

Como hemos visto, en los dos textos que analizo se confirma esta ritualización violenta asociada al establecimiento del territorio y otorgamiento de derechos sobre el mismo y su estructura social. Por lo tanto, si bien tanto la experiencia subjetiva del Conde como el tono narrativo de la novela toda pone énfasis en el sentimiento de inseguridad, caos y desestabilización social que tales barriadas presentan en la sociedad, considero que estas estructuras sociales proponen también un orden dentro del caos, una forma de reestructuración del cuerpo social desde las necesidades cotidianas. Así, los textos

pueden leerse como crónicas de reclamo y re-conquista urbana, manifestaciones de una “ciudadanía insurgente” (Holston; Friedmann), desplegada por grupos que no tienen otras vías para encauzar sus reclamos y necesidades que las tácticas de la vida cotidiana, muchas veces enmarcadas forzosamente en contextos de ilegalidad, como es el caso del mercado negro en la Cuba contemporánea.

Sin embargo, y como alerta Appadurai, es común que estos procesos vayan asociados a manifestaciones de violencia que se magnifican aún más en las condiciones de clandestinaje que afecta al secreto público. De hecho, en las narraciones de Padura y Mejides el secreto y el rumor son mecanismos para llamar la atención también sobre otras estructuras de mayor escala que subsumen a las formaciones circunscritas a los barrios, que se vislumbran con un creciente poder en la sociedad cubana contemporánea y que pudieran exponer rasgos tiránicos o violentos.

En *La neblina del ayer* se hace evidente que el alcance de las formaciones sociales locales semiautónomas que el Conde descubre en el Barrio Chino o en Cuatro Caminos se extiende más allá de estos sectores. La metáfora del infierno dantesco con sus muchos círculos, de los cuales el Conde sólo llega a pasar por dos, es un signo que se deja al lector de que habría todavía muchos infiernos habaneros por explorar (142). Asimismo, según Juan el Africano, los delincuentes de los bajos fondos habaneros están a su vez controlados por “gente, mira, con cacumen –y se tocó la sien, en señal de inteligencia–. Son unos blancos que están bien, pero bien parados y nada más hacen negocios gordos” (219), revelando así el poder de una clase social emergente que domina áreas de la vida social y de las relaciones económicas de la ciudad de forma secreta, subterránea, al estilo de organizaciones mafiosas.

Por otra parte, en el cuento de Miguel Mejides, las estructuras y reglas de la sociedad secreta que definen a la Congregación ayudan a proteger y consolidar el poder que ejerce la élite de los enanos como un grupo anónimo de dominación y control de la vida pública y cotidiana de la ciudad. Por ejemplo, si bien al inicio del relato los enanos sólo manejan la distribución de mercancías, paulatinamente van tomando control de otras instituciones sociales como los medios de comunicación o, incluso, la justicia y la sociedad de los enanos se va configurando a partir de la estructura, ideología y mecanismos propios de una dictadura centralizada y, si se quiere, imperialista, que tampoco tolerará la disidencia de pensamiento o acción entre sus miembros y cuyo objetivo final pudiera adivinarse como el de la conquista y subordinación total de la cotidianidad habanera a sus designios. Cuando, tras varios años de pertenecer a la Congregación, el protagonista de Mejides se aventura en una iniciativa propia, poniendo un pequeño restaurante y “malversando” a su vez los recursos de la economía clandestina, los enanos no toleran tal indisciplina. El guajiro bizco y su familia son castigados sin piedad, convertidos también ellos en enanos, desterrados de la ciudad superior y condenados a vivir en las galerías subterráneas de La Habana, consumando así su sino de pertenecer “a ninguna parte.” Mientras, su suegro, quien finalmente lo delata por su corrupción, no a las autoridades oficiales del país, sino a los aparatos de seguridad de los enanos, es desaparecido como por arte de magia envuelto en un mapa de La Habana donde solía marcar los puntos focales de la ciudad tomados y controlados por la Congregación. La imagen del viejo militar envuelto en el mapa de la ciudad enfatiza y problematiza la reescritura y remapeo de la ciudad que habíamos visto hasta ahora, ya que más que un nuevo texto este momento sugiere el borrado y desaparición de la ciudad

tradicional bajo el control de las fuerzas subterráneas; el antiguo poder militar destronado por nuevas formas sociales.

La imagen anterior, junto a la réplica de las estructuras y formas dictatoriales que adoptan los grupos de poder emergentes en el cuento de Miguel Mejides, apuntan a una ansiedad colectiva en la vida cotidiana contemporánea de la Isla relacionada con la incertidumbre y el temor a un vacío de poder frente a un futuro que hasta el momento sólo garantiza la paulatina desaparición, por causas naturales, de una única elite que por más de cincuenta años ha detentado el poder y el discurso sobre los designios y la seguridad de la nación. Un discurso, además, que ha alimentado todo ese tiempo el imaginario de que la supervivencia y el futuro de la patria dependen directamente del mantenimiento a toda costa de la ideología socialista, de la Revolución y del culto a sus líderes. Consignas como “Socialismo o muerte,” “Con Fidel hasta la muerte,” o versos emblemáticos de la retórica revolucionaria como aquel que profetiza que “será mejor hundirnos en el mar que antes traicionar la gloria que se ha vivido,” iluminan y contextualizan mejor las implicaciones y resonancias del final del cuento de Mejides, especialmente del fragmento en el que el viejo oficial de la seguridad del estado es desaparecido junto con el mapa de La Habana por las fuerzas *underground* que afianzan paulatinamente su dominio sobre la ciudad. Pero sobre todo, este tópico de la ciudad *underground* es expresión de los desvelos de una sociedad que vive cotidiana, constantemente, produciendo y protegiendo lo secreto público como manifestación de una ciudadanía insurgente que manifiesta un compromiso, una lealtad hacia la gente común, hacia las organizaciones y relaciones surgidas de las necesidades cotidianas, en detrimento de los macro-discursos asociados a la retórica del poder.

### **El tráfico ideológico: nuevas subjetividades políticas**

La visión distópica, apocalíptica que domina las narraciones de Padura y Mejides no sólo se manifiesta en el paisaje urbano sino que se revela también en la crisis del sujeto ideal del proyecto y en la aparición de subjetividades políticas que articulan estrategias alternativas de pertenencia a un proyecto nacional que trata de redefinirse. Es decir, al igual que el entramado de la ciudad da cabida cotidianamente a prácticas subversivas que desestabilizan y retan el control oficial, también aparecen sujetos que se acercan a lo político desde otras claves. La lealtad consensual e irracional que la Revolución reclama como garantía de pertenencia al proyecto nacional ha entrado en crisis y se comienza a encauzar hacia otras estructuras y formas de asociación.

Para profundizar en mi análisis quisiera contrastarlo con algunas ideas expuestas por Rafael Rojas, quien lee la ciudad desde los parámetros oficialmente aceptados por las instituciones oficiales, pero ignorando la producción cotidiana de la misma. En su estudio *El estante vacío*, sobre las políticas de lectura en la Cuba contemporánea, Rojas llega a la conclusión de que para “leer la ciudad, para orientarse dentro de la misma y, sobre todo, para ocupar un lugar en su escenario, *el habitante de la isla* tiene que socializar, de algún modo, la identidad socialista, es decir, tiene que dotar de sentido el acto de llamarse y ser llamado ciudadano de una república socialista” (137).<sup>56</sup> Difiero con Rojas sobre el grado de influencia que ejerce la ideología del poder socialista en la configuración del tejido social y urbano en la Cuba actual. Es decir, sin desestimar ni minimizar el macizo poder que el Estado y su discurso ideológico imponen sobre la geografía habanera y sus

---

<sup>56</sup> El énfasis en mío.

habitantes, considero fundamental destacar la capacidad de resistencia y subversión de la ciudad cotidiana. La lectura de la ciudad a través de los usos y costumbres que la escriben “a ras del suelo,” desde abajo, revela las grietas del control estatal e ideológico y manifiesta a la vida diaria como un espacio productor de prácticas que esquivan la política oficial.

Rojas incluye sus reflexiones sobre la ciudad dentro del análisis del capital de lectura en la Cuba actual, mientras analiza lo que se lee y lo que no se lee en la isla asumiendo que las prácticas de lectura se basan en lo que se publica o no según los lineamientos oficiales estipulados por el Estado. Su estudio lidia entonces, justamente, con la “ciudad letrada” tal y como la entendió Ángel Rama. Tanto Rojas como Rama reconocen la existencia de una “ciudad real” que se contrapone al orden jerárquico y coercitivo impuesto por la ciudad letrada, pero ambos ignoran el impacto de sus manifestaciones. En contraste con esta mirada, yo argumento que, al igual que los mapas oficiales no constituyen la única forma para leer o escribir una ciudad, de la misma manera lo que se lee en Cuba hoy tampoco puede reducirse a lo que sale de las imprentas estatales, como lo que se ve tampoco se restringe a lo programado por la televisión nacional. Muy por el contrario, lo que se lee en Cuba –y lo que se ve, lo que se escucha, lo que se come, o la moda que se lleva– se constituye y define más en las secretas geografías del mercado negro y del consumo informal que en las decisiones programáticas del Partido Comunista.<sup>57</sup> En este sentido, *La neblina del ayer* tematiza

---

<sup>57</sup> Para una referencia de este proceso informal de distribución y consumo de bienes culturales en el caso específico del medio audiovisual, ver Stock, “Resisting “Disconnectedness” in *Larga distancia* and *Juan de los muertos*: Cuban Filmmakers Create and Compete in a Globalized World.”

también este proceso mediante el que el sujeto ideal del proyecto revolucionario entra en crisis, lo que conduce a una renegociación de valores ideológicos, de filiaciones políticas y, aparejado a lo anterior, a la conformación de *otra* ciudad letrada que supla el modelo fracasado.

Como mencioné antes, hay una búsqueda de conocimiento en la novela que se perfila en dos direcciones, una hacia el presente (que se enfoca fundamentalmente en las nuevas configuraciones sociales que analicé en la sección anterior), y otra hacia el pasado, mediante un profundo cuestionamiento y revalorización de la memoria y los ideales que alguna vez sostuvieron al proyecto social y los sujetos convocados por él. Es decir, junto al tema del cambio, de la transición social, otro tema fundamental que atraviesa la narración es la traición histórica que implica la utopía malograda y que queda alegorizada en la supuesta traición del padre del protagonista quien escondió toda su vida la historia de su amor por la cantante de boleros de los cincuenta. Este secreto paterno, esta mentira, se homologa a lo que ahora el Conde experimenta como la mentira ideológica de la Revolución. Conde hijo fue engañado por su padre tanto como los hijos de la Revolución fueron engañados y traicionados por el proyecto político.<sup>58</sup>

Cuando Yoyi el Palomo, uno de los personajes en *La neblina del ayer*, describe el ambiente del mercado negro habanero donde él socializa cotidianamente como una selva, “llena de buitres, gente empeñada en joderte, en sacarte dinero, tumbarte la jeva” o con gente a la que sólo le interesa irse del país, el Conde le refuta: “Eso no se parece a lo que

---

<sup>58</sup> En una sencilla pero elocuente referencia intertextual, a lo largo de toda *La neblina del ayer* el Conde se cuestiona “¿Cuándo se jodió todo?,” retomando así el clásico encabezamiento de la novela de Mario Vargas Llosa, *Conversación en la catedral*: “¿En qué momento se jodió el Perú?”

dicen los periódicos,” sólo para que el joven responda: “¿Qué periódicos? Una vez compré uno para limpiarme el culo, y me lo dejé medio sucio, te lo juro.” Y cuando el Conde vuelve a instigar al muchacho, preguntándole si alguna vez oyó hablar del “hombre nuevo,” el Palomo responde sarcásticamente: “¿Qué cosa es eso? ¿Dónde lo venden?” (Padura, *La neblina* 86) Como Yoyi, la mayoría de los personajes de estas narraciones no se ven compulsados a “socializar la identidad socialista,” ni mucho menos a “dotar de sentido el acto de llamarse y ser llamado ciudadano de una república socialista” (Rojas, *El estante...* 137). Por el contrario, opino que estos personajes representan la emergencia de nuevas subjetividades políticas para las que el discurso ideológico del poder resulta un modelo obsoleto con el que se convive, pero no se vive; es decir, los valores y principios expresados por la Revolución ya no constituyen el rasero fundamental para el cultivo de valores individuales. Por el contrario, mediante las diversas prácticas de la vida cotidiana se van articulando modos alternativos de participación, asociación y ciudadanía que subvierten o simplemente desconocen los modelos refrendados por el Estado socialista a la vez que narran una ciudad desde abajo, muy distante o incluso ajena a las vallas de propaganda política.

Y resulta significativo, además, que la respuesta del personaje de Padura cuando se le pregunta por el Hombre Nuevo se ubique en un contexto comercial: “¿Dónde lo venden?,” es la respuesta del Palomo certificando así que incluso para hablar de política los cubanos de a pie se han ido acostumbrando a hacerlo en términos mercantiles. Lo político también se “resuelve” de esta manera en lo que pudiéramos llamar como un mercado negro de afiliaciones y subjetividades. La ciudad y la sociedad en la que socializa Yoyi el Palomo, la que descubre Mario Conde en sus incursiones a las barriadas

habaneras y en que la viven casi todos los personajes que analizo en esta tesis, no es en lo absoluto el “paisaje de legitimación política” del Estado revolucionario.

Frente a la evocación nostálgica de un pasado que el Conde sabe irreparable, y en el que se prometía un mundo mejor, es nuevamente la voz de Yoyi la que apunta los nuevos mecanismos populares de funcionamiento social: “Pues los estafaron, te lo juro. En todas partes hay unos que son menos iguales que los otros y el mundo va de mal en peor. Aquí mismo, el que no tiene billetes verdes está fuera de juego, y hay gentes ahora mismo que se están haciendo ricos, a las buenas y a las malas...” (Padura, *La neblina...* 45). La mirada de Yoyi el Palomo refleja así el cambio de paradigma que está sufriendo la sociedad cubana en términos de conformación de relaciones sociales, nueva estratificación económica y contextos de circulación del saber y el poder alternativos, con relativa autonomía del Estado.

De hecho, es justamente por la descomposición e inoperatividad de este modelo, por la “estafa” histórica que representa dicho fracaso, que es necesario volver al pasado pre-revolucionario como fuente de identidad, como marco de referencia cultural. Este “viaje a la semilla” se simboliza en la novela mediante el descubrimiento de una biblioteca de proporciones míticas, borgeana, en la antigua casa de una familia de la más acendrada burguesía cubana republicana y que ha permanecido incólume durante todo el periodo revolucionario. El hallazgo bibliográfico y su reactivación social es metáfora en la novela del rescate y restauración de un acerbo cultural de valores republicanos y nacionalistas que por más de cuatro décadas ha sido escamoteado, ocultado, silenciado por la ciudad letrada revolucionaria. En este sentido, quiero destacar por lo menos dos elementos asociados al exhaustivo inventario al que el Conde somete la biblioteca de los

Montes de Oca. Primero, la purga libresca emprendida por el Conde se configura claramente como la conformación de un canon literario, especialmente ensayístico, que apuntala el origen de la nacionalidad. La biblioteca privada, dormida, intocada a lo largo de todo el proceso revolucionario, es el archivo de la Nación que ahora es imprescindible “despertar.” Segundo, la biblioteca revela y recupera la significación social y cultural del coleccionismo privado –valorizando la propia reubicación del protagonista en la escala social– como manifestación de una ciudadanía comprometida con la cultura nacional, refutando así la posición oficialista que denigra la iniciativa privada como antinacionalista (Espina 137).

En *La neblina del ayer*, Mario Conde y sus colegas en el negocio de los libros aparecen no sólo como expertos comerciantes, sino también como consumados bibliógrafos y bibliotecarios independientes, representando así las redes de una ciudad lectora y letrada alternativa, al margen de la ciudad oficial, y que introduce como novedad el componente financiero como garante del valor cultural.<sup>59</sup> Estos rasgos, especialmente la especialización y circulación del saber como mecanismo de legitimación y de poder es otro de los aspectos que Appadurai considera fundamental para la producción de lo local como valor social. Es decir, los circuitos alternativos de participación social necesitan generar un conjunto de saberes asociados al contexto, así como sujetos conocedores y confiables aptos para reproducir y salvaguardar dichos conocimientos. “Local knowledge is actually knowledge of how to produce and reproduce locality ... Local knowledge is also about producing reliably local subjects and

---

<sup>59</sup> Esther Whitfield ha analizado en detalle este cambio de paradigma, la preeminencia del valor monetario y el impacto del mercado en la cultura cubana de entre siglos en su libro *Cuban Currency. The Dollar and “Special Period” Fiction*. Ver De Ferrari, “Cuba: a Curated Culture.”

reliable local neighborhoods within which these subjects can be organized and recognized” (*Modernity* 181). De esta manera, tanto el personaje del cuento de Miguel Mejides como el Conde y sus otros colegas en el negocio de los libros, encarnan a estos sujetos que no sólo son expertos en su área, sino que también pueden reproducir y proteger los circuitos y valores locales. Específicamente resulta interesante que en ambas obras se utilice la palabra “profesión” para hablar de los oficios de vendedor, comprador o repartidor de bienes por cuenta propia, lo que representa la profesionalización de la iniciativa privada, elevando su categoría y presentándola no como un ejercicio ilícito o informal, sino como un área de desarrollo profesional, asociada a un *corpus* de conocimientos y prácticas fundamentales para su crecimiento.

Este interés en proteger (mediante el secreto) y perpetuar (mediante el rumor) un saber colectivo se aprecia mejor en la novela de Padura a través del trabajo del Conde y los otros librereros. A pesar de sus intereses primariamente económicos, el Conde y sus colegas librereros se ven en la posición muchas veces de resguardar el patrimonio cultural y literario nacional, aún a contrapelo de sus propios intereses comerciales, mediante la conformación de nuevas bibliotecas o mediante el coleccionismo privado, protegiendo así piezas únicas (literarias, artísticas, etc.) que de otra manera probablemente serían sacadas del país o no conservadas apropiadamente. Este tipo de prácticas privadas pero con vocación social y cultural aparecen claramente en la novela como los gérmenes de nuevas instituciones y relaciones tanto económicas como culturales de la sociedad en transición.

Por ejemplo, cuando a uno de los librereros más poderosos de La Habana, Pancho Carmona, le preguntan qué hace con todo el dinero que logra en su negocio, el hombre responde: “Sueño con tener una librería de verdad, con muchos libros, muy iluminada,

con una cafetería al fondo, y me veo sentado allí, como un pachá, así, con mi café, mi cigarrillo, recomendando libros... Mientras espero que llegue ese sueño vengo en la sala de mi casa y en esa tarima de palo que está ahí” (Padura, *La neblina...* 81). El sueño del personaje de Pancho Carmona representa mucho más que una simple ilusión ya que permite vislumbrar los intereses de sujetos y grupos que están apareciendo en la sociedad cubana contemporánea con una capacidad económica y de gestión independientes a los esfuerzos de control del estado totalitario y generadores de espacios civiles de comunicación y asociación según gustos y consumos alternativos, en este caso literarios.

Estos circuitos de relaciones y los sujetos que los conforman se establecen también como una variante cívica de ciudadanía que no presenta los rasgos negativos de las conformaciones locales de las barriadas marcadas por la violencia, sino que articulan directamente un interés y un compromiso por el devenir de la nación desde presupuestos tradicionales pero, de cualquier manera, desde esferas no institucionales. De hecho, la evolución del personaje de Mario Conde refleja claramente este cambio de paradigma en la sociedad cubana contemporánea. El divorcio del Conde de la esfera institucional, en este caso la policía, es reflejo y consecuencia del divorcio de la vida cotidiana cubana de la oficialidad política. Sin embargo, el compromiso ético del Conde para con la sociedad no muda, sino que se canaliza por las vías de lo privado y lo alternativo.

Como he analizado, este distanciamiento entre ciudad cotidiana y ciudad oficial no implica directamente, como preocupa a Mayra Espina cuando analiza el impacto de la economía informal en la Cuba contemporánea, que los circuitos alternativos estructurados alrededor del funcionamiento del mercado negro –o de otros campos– ignoren y atenten contra los intereses de la colectividad, la sociedad y la nación. Por el

contrario, mi argumento es que estos escenarios propician cotidianamente formas de ciudadanía resistentes, creativas, muchas de ellas desveladas también por los intereses de una nación que, como debería considerar Espina, se extiende más allá de la Revolución y el Socialismo. Manifestaciones, en fin, de una ciudadanía insurgente que, como ha visto James Holston, es mayormente heterogénea y se ubica fuera de los presupuestos del Estado, logrando parodiar y subvertir los empeños represivos del mismo.

En este sentido, si hace unos años el crítico Jorge Fornet calificaba la obra de Leonardo Padura y otros escritores de su generación entre los que también se encuentra Miguel Mejides, como una “literatura del desencanto” en la narrativa cubana en la que dominaba el tono pesimista, crítico y decepcionado frente al proyecto social fallido de la Revolución cubana, creo que habría que reubicar las obras que analizo aquí con respecto a ese esquema. Aunque todavía hay nostalgia en estas narraciones, especialmente en *La neblina del ayer*, como el mismo título indica, pienso que estas obras forman ya parte de una literatura de transición en la isla que trata de superar el desencanto, la utopía frustrada y se interesa más en las relaciones y fuerzas socioculturales emergentes en la sociedad cubana de inicios del siglo XXI.

En su texto sobre el habla cotidiana al que me referí antes, Maurice Blanchot trae a colación una frase de Henri Lefebvre muy sugerente para el presente análisis: “The street tears from obscurity what is hidden, publishes what happens elsewhere, in secret; it deforms it, but inserts it in the social text” (17). A lo largo de este capítulo he tratado de demostrar que justamente esa articulación entre lo secreto-prohibido y lo público-colectivo, que se manifiesta en la calle, la ciudad cotidiana y la vida del hombre de a pie, es fundamental para comprender las nuevas estructuras sociales y la realineación de

filiaciones ideológicas y políticas que se producen en la Cuba contemporánea. Estas nuevas configuraciones, que también pueden definirse como “estructuras de sentimiento” de acuerdo al término propuesto por Raymond Williams, no presentan todavía formas consolidadas o voces autorizadas en los planos comúnmente reconocidos de la sociedad civil o de sus instituciones sino que constituyen terrenos de confrontación y debate no sólo por parte de aquellos que tratan de reclamar espacios de participación, sino también por parte del discurso oficial que se resiste a reconocer su existencia y su impacto real en la sociedad. Sin embargo, vistos desde la perspectiva del secreto público y del juego retórico-social que éste implica, se refuerza su potencial para generar alternativas de ciudadanía, aun cuando algunas de ellas se produzcan en contextos de ilegalidad, violencia o generen otras formas de dominación y control.

Como ha llamado la atención Mark Purcell en sus reflexiones sobre el concepto del “derecho a la ciudad” no es posible predeterminedar el impacto que la aplicación liberal de la idea de Lefebvre sobre la democratización del espacio urbano pudiera tener no sólo en el diseño efectivo de ciudades, sino en las políticas sobre su uso. Las prácticas urbanas que reclamen el derecho a la ciudad pudieran manifestarse como formas auténticas de enfrentamiento a la marginalización y la opresión pero, por otro lado, podrían también reinscribir nuevas formas de dominación (Purcell 100). Como he mostrado, esta preocupación está presente en las obras analizadas en este capítulo. Las narrativas de Mejides y Padura, representan la aparición de formaciones locales semiautónomas con un impacto directo en la vida cotidiana de la ciudad, así como la producción de subjetividades políticas alternativas con un compromiso social y cultural con la comunidad y la nación (como los libreros independientes en la novela de Padura). Sin

embargo, por otro lado, en ambas obras también se puede localizar y analizar el potencial de opresión, control y violencia asociado a las pugnas por el poder entre grupos emergentes.

Esta ambivalencia enfatiza aun más el carácter liminal de estas narraciones. No sólo sus personajes y sus escenarios son liminales, sino que la narrativa, la escritura misma se ubica en una posición de liminalidad. De acuerdo con el crítico Michael G. O'Sullivan, "Writing liminality, or from the threshold, implies, on the one hand, either a nervousness or fear towards what lies beyond, and on the other hand, the relief of return. In speaking from the threshold, we are at the hinge" (21). Así, es lógico que el tiempo posmesiano, como lo ha definido Rafael Rojas, genere un imaginario entrópico. Sin embargo, en medio de este sentimiento de inseguridad e incertidumbre histórica, del miedo sobre quién o qué vendrá después, comienzan también a delinearse sujetos políticos y mecanismos no convencionales de acción ciudadana. Dichas formas no deben entenderse meramente como expresiones aisladas o marginales en un contexto de enfrentamiento al poder, sino como una tendencia de realineamiento y reconfiguración del concepto y las prácticas de ciudadanía en medio de una sociedad en transformación en la que, frente a la imposibilidad de acciones políticas organizadas a mayor escala, encuentra en la "lucha" de la vida cotidiana, constante, acumulativa, persistente y creativa, su mejor expresión de una necesidad social de cambio y renovación.

### Capítulo 3

#### ***Occupy Calle G: los nuevos rostros del Hombre Nuevo***

En un pasaje de la novela *La neblina del ayer* de Leonardo Padura, su protagonista, Mario Conde, pasea por La Rampa, uno de los centros neurálgicos de La Habana, y se lamenta de no poder comprender ya el heterogéneo paisaje humano que lo rodea en una ciudad que cambia demasiado rápido. Las turbas de *hippies*, rastafaris, *rockeros* y punks que pululan por la ciudad no se corresponden con el concepto de un sujeto disciplinado y culturalmente homogéneo que para el Conde continúa siendo el ideal del comportamiento social, aunque lo reconozca como inalcanzable o incluso devaluado. Aunque ha comprobado en carne propia que el proyecto del “Hombre Nuevo” ha fracasado y caído en un saco de corrupción ideológica, la utopía de una sociedad capaz de ser higienizada y regenerada continúa vigente en la mentalidad del personaje, que interpreta la multiplicidad de voces y rostros que ahora llenan las calles habaneras como una trágica degeneración social (Padura 205).

Sin embargo, en *The Human Condition*, Hannah Arendt sugiere que el ideal de la ciudad como espacio político tiene un componente fundamental en la heterogeneidad de sus participantes. Arendt destaca que la participación en el ágora griega, a pesar de estar restringida a miembros de una misma clase social, consistía sobre todo en la diferenciación o el destaque de acuerdo a las particularidades de cada sujeto. En este sentido, en contraposición a las regulaciones que definían la vida familiar, el espacio público permitía, en efecto, la desfamiliarización y el intercambio entre personalidades e ideas diferentes (Arendt 36). Asimismo, en *The Fall of the Public Man*, Richard Sennett

argumenta que el esplendor y vitalidad de la ciudad como geografía pública radica en su capacidad para reunir y confrontar la expresión de grupos no solo diversos y heterogéneos, sino también extraños, infrecuentes, difíciles de decodificar por parte de otros espectadores urbanos (38-39). Más allá de las constricciones morales y los comportamientos establecidos dentro del ámbito familiar, el ideal del espacio público urbano que Sennett estudia es incluso capaz de amparar y tolerar la violación de códigos morales tradicionales en tanto esta transgresión posibilita experiencias particulares entre extraños que no podrían tener lugar en el ámbito de familiares o amigos (23). Así, para Sennett el espacio público puede verse como un dominio de cuestionamiento y negociación de lo moral que ampara y transforma el extrañamiento en forma de expresión y conocimiento. Como colofón y parafraseando a Balzac, Sennet comenta que la diferencia entre un provinciano y un cosmopolita radica en que el provinciano puede aceptar y entender solamente aquello que observa diariamente y le es familiar, mientras que el cosmopolita tiene la capacidad de sentirse cómodo entre diferentes y cultiva la voluntad de imaginar y creer en formas de vida que nunca ha experimentado por sí mismo (40). Siguiendo esta distinción, podríamos decir entonces que en el fragmento antes referido, el personaje de Mario Conde reacciona más como un provinciano que como un cosmopolita y que la diversificación de la población habanera de la que es testigo, protagonizada por una multiplicidad de nuevas tribus urbanas, no implica una degeneración –que es como la percibe este personaje– sino, por el contrario, la reanimación de la ciudad como espacio público y político.

Este capítulo analiza el funcionamiento de esta nueva geografía pública habanera, específicamente el papel de las tribus urbanas como estructuras alternativas de

socialización y participación ciudadana y como mecanismo para el reclamo de la ciudad como espacio público. El fenómeno global de las subculturas urbanas es eminentemente interdisciplinario e invita a múltiples perspectivas de estudio. Los análisis académicos más significativos se han realizado desde el campo de los estudios culturales que han enfatizado a su vez las perspectivas antropológicas y sociológicas.<sup>60</sup> Mi propio acercamiento al particular caso cubano canaliza estas perspectivas a través del análisis de textos artísticos que han tematizado el fenómeno. Es decir, mi análisis de las prácticas urbanas de las tribus habaneras se sustenta, fundamentalmente, en la exégesis de los materiales artísticos que constituyen mi objeto de estudio y que utilizo en su doble función de productos simbólicos y de materiales etnográficos.

Mi estudio se basa, específicamente, en dos conjuntos de obras que han representado el fenómeno de las tribus urbanas de La Habana. El primer grupo está formado por tres documentales de jóvenes realizadores: *Calle G* (Aram Vidal y Erick Coll, 2003), *Close up* (Damián Sainz y Roger Herrera, 2008) y *Conversemos* (Christian Torres y Hansel Leyva, 2008). Estos materiales audiovisuales, con una mirada etnográfica y sociológica, se presentan como una puerta de acceso a estos grupos juveniles que desconciertan a la mayoría de los habitantes tradicionales de la capital con sus vestuarios llamativos, sus actitudes sociales, sus ideologías extravagantes y, sobre todo, con su persistente práctica de reunirse en la céntrica Calle G o Avenida de los

---

<sup>60</sup> Los estudios subculturales tienen una larga trayectoria, comenzando tal vez con los acercamientos de la Escuela de Chicago para llegar a los clásicos estudios de Dick Hebdige y de la Escuela de Birmingham. Más recientemente, la crítica ha incorporado el término de estudios pos-subculturales para designar acercamientos que van más allá del énfasis clasista que domina los estudios de la Escuela de Birmingham y que incorpora teorías e ideas propias del posestructuralismo. Para más sobre el trayecto de los estudios subculturales ver Gelder. Para más sobre el campo de los estudios pos-subculturales ver Muggleton y Weinzierl.

Presidentes. Por otro lado, analizaré el proyecto curatorial *HereG*, organizado por el Taller de Serigrafía René Portocarrero durante la XI Bienal de La Habana en el año 2012. Como parte de esta iniciativa varios diseñadores gráficos crearon carteles representativos de las tribus urbanas más sobresalientes en el caso habanero y fueron expuestos en espacios públicos de la ciudad. Estos dos conjuntos de textos artísticos ofrecen acercamientos contrastantes al mismo fenómeno: la vocación etnográfica de los documentales da voz a los protagonistas y ofrece un punto de vista personal, interior; mientras que la representación simbólica de los carteles, creados por artistas que no son miembros de estos grupos, proveen una mirada exterior, una interpretación que revela la percepción social a la que están sujetas las tribus y su impacto dentro de la cultura cubana contemporánea. Ambas perspectivas, contrastantes y complementarias, me permiten considerar el impacto del fenómeno de las tribus urbanas en el imaginario sociocultural y valorarlo como parte del proceso de construcción de significados culturales en la Cuba contemporánea.<sup>61</sup>

En este sentido, apoyándome en las ideas de Richard Sennett sobre la participación en el espacio público, argumento que el énfasis que las obras artísticas ponen en la espectacularización de la diferencia y en la apropiación y resemantización del espacio urbano por parte de las tribus –lo que Sarah Thornton ha llamado como “sobreeposición de lo *underground*” (1996)– muestra la diversificación del cuerpo ciudadano, la emergencia de un patrón de sociabilidad alternativo a las estructuras

---

<sup>61</sup> Me apropio aquí de la metodología interpretativa propuesta por Clifford Geertz cuando plantea: “Believing, with Max Weber, that man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, I take culture to be those webs, and the analysis of it to be therefore not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning” (5).

legitimadas por el poder y acentúa el reclamo de la ciudad como espacio de expresión pública.<sup>62</sup>

Para desarrollar mi tesis, a través de la lectura de los textos visuales y filmicos de los que me ocupo, este capítulo 1) analiza la importancia para el caso cubano del nuevo paradigma de sociabilidad propio de las tribus urbanas que Michel Maffesoli ha llamado como “socialidad electiva” y que se distingue, particularmente, por cultivar relaciones éticas basadas en lo estético; 2) muestra como, mediante el establecimiento de estas microcomunidades electivas, las tribus urbanas cuestionan al sujeto ideal del proyecto pedagógico revolucionario identificado bajo el mito del Hombre Nuevo y se contraponen a las estructuras de organización social y política establecidas por el Estado; 3) retomando las ideas de Victor Turner, examina el carácter liminal de estos grupos subculturales y muestra cómo se manifiesta lo liminal en términos del concepto y las prácticas de ciudadanía en el seno de estos grupos; y 4) argumenta la excepcionalidad de las tribus urbanas habaneras en cuanto a la apropiación del espacio urbano ya que, a diferencia de la mayoría de las subculturas a nivel global que privilegian emplazamientos marginales o laterales, las tribus habaneras han escogido como centro de reunión y expresión un espacio altamente simbólico y central en el entramado urbano. Esta particular relación con la ciudad es fundamental en los textos artísticos que analizo aquí y esencial para mi argumento sobre la negociación de la ciudad como escenario de expresión pública y de participación ciudadana.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup>Este argumento se relaciona también con la noción maffesoliana de “*centralidad subterránea*” que analizo en la Introducción de la disertación.

<sup>63</sup>Ver Muggleton and Weinzierl; Hetherington, entre otros.

En la siguiente sección voy a referirme brevemente al concepto del “Hombre Nuevo” en el proyecto pedagógico de la Revolución y a su centralidad en las políticas de socialización y control de las expresiones de identidad de la juventud cubana establecidas por el poder. A partir de este marco de referencia histórico-ideológico, dedico una sección al análisis de los materiales audiovisuales como vehículo para acercarme a las tribus urbanas y leerlas como estructuras emergentes de sociabilidad. En esta sección estudio estos documentales como parte de lo que llamo como “nuevo cine imperfecto” – definición que trata de conceptualizar las producciones de los jóvenes realizadores independientes en su empeño por ofrecer una mirada alternativa a la realidad social– con el objetivo de destacar la presencia en el plano estético de aspectos tanto de ruptura como de continuidad con una tradición previa, característica propia de lo liminal que se aprecia también en la representación que los materiales hacen de las tribus. Por último, estableciendo un diálogo entre los documentales y el proyecto curatorial *HereG*, analizo el funcionamiento e importancia de las tribus urbanas como microcomunidades electivas organizadas a partir de una ética de lo estético y estudio la apropiación del espacio urbano mediante una *performance* de la diferencia como estrategia para la reinstauración de la ciudad como espacio de participación ciudadana.

### **Nacimiento, decadencia y caída del Hombre Nuevo**

Si la política cultural de la Revolución cubana tomó como estandarte desde los primeros años del poder revolucionario las categóricas pero ambiguas palabras de Fidel Castro “Dentro de la Revolución todo. Fuera de la Revolución nada,” expresadas en el contexto de sus *Palabras a los intelectuales* en 1961, el proyecto pedagógico del estado

socialista, a su vez, se delineó de acuerdo a la teoría del Hombre Nuevo de Ernesto Guevara planteada básicamente en su ensayo “El socialismo y el hombre en Cuba.” A diferencia de las palabras de Castro, que incluso hoy mantienen cierta ambigüedad en términos de definir qué tipo de expresión artística puede clasificarse como revolucionaria y cuál no, el texto de Guevara es más específico sobre el comportamiento pertinente a los nuevos hombres nacidos y formados en la Revolución y sobre las taras ideológicas que debían ser erradicadas en la educación moral y política de las nuevas generaciones.

Aunque ideológicamente el texto de Guevara intenta refutar la idea de que el socialismo “se caracteriza por la abolición del individuo en aras del estado,” lo cierto es que su retórica no es convincente. De hecho, su argumentación comienza ubicando al hombre “individualizado, específico, con nombre y apellido,” en un momento previo al proceso de construcción del socialismo (3). El Hombre Nuevo, es decir, la categoría superior y perfeccionada del individuo “con nombre y apellido,” se alcanzaría cuando el sujeto pasara a formar parte de la masa como terreno pedagógico y como motor impulsor del proceso revolucionario. La teoría de Guevara plantea:

La educación prende en las masas y la nueva actitud preconizada tiende a convertirse en hábito; la masa la va haciendo suya y presiona a quienes no se han educado todavía ... el individuo recibe continuamente el impacto del nuevo poder social y percibe que no está complementemente adecuado a él. Bajo el influjo de la presión que supone la educación indirecta, trata de acomodarse a una situación que siente justa y cuya propia falta de desarrollo le ha impedido hacerlo hasta ahora. Se autoeduca. (8)

Así, caía en la masa la responsabilidad de crear y velar por la producción de un Hombre Nuevo semejante a sí misma, colectivizada, homogénea y dócil, es decir, sin nombre y apellidos. También en la masa estaba el poder, y aun más, el deber de reprimir a aquellos que no cumplieran con los valores exaltados, fundamentalmente el sacrificio, el heroísmo y el trabajo desinteresados, puestos en función de las necesidades de la Revolución, junto a la capacidad de asumir y transmitir a sus compañeros las orientaciones políticas de la vanguardia revolucionaria. Con el objetivo de estructurar este proceso surgen las diversas organizaciones políticas y de masas que agrupan y clasifican a los miembros de la sociedad a partir de criterios, mayormente, demográficos: edad, género, profesión, vinculación política, etc. Categorías, en suma, destinadas a controlar el comportamiento de todos y cada uno de acuerdo a criterios deterministas y a educarlos en términos políticos.<sup>64</sup>

En el campo de la cultura, también los intelectuales y artistas tenían que abrazar esta vocación de educación política de las masas y su objetivo primordial: la creación del hombre del siglo XXI. En buena medida, las ideas del Che sobre el Hombre Nuevo y su capacidad de encarnar a un verdadero revolucionario suplementaron por muchos años la falta de especificidad de Fidel Castro sobre la creación artística “dentro” de la Revolución. Es decir, el contenido y la forma del arte revolucionario debían estar encaminados a la regeneración, a la educación de las masas, mientras que cualquier expresión artística que no exhibiera los valores de sacrificio, heroísmo, desinterés, antiimperialismo, etc., era considerada como contrarrevolucionaria. El arte revolucionario

---

<sup>64</sup> Algunas de estas organizaciones son la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), la Confederación de Trabajadores de Cuba (CTC), la Organización de Pioneros José Martí (OPJM), la Federación de Estudiantes de Enseñanza Media (FEEM), entre otras muchas.

era aquel que de forma activa, evidente, funcionaba como un arma ideológica y pedagógica; los artistas debían proletarizarse, tratar de borrar su “pecado original” y convertirse en “trabajadores de la cultura,” mientras que cualquier manifestación de carácter cultural debía eliminar los más mínimos rasgos que no apoyaran directamente el ideal de regeneración moral.<sup>65</sup>

Como ha analizado el teórico Desiderio Navarro, las concepciones de Guevara sobre los intelectuales han tenido un papel fundamental en la censura del campo cultural como esfera de participación pública, censura que con mayor o menor intensidad, con períodos de recrudescimiento o de flexibilización, se ha ejercido en todos los períodos del gobierno revolucionario.<sup>66</sup> Los artistas e intelectuales fueron presentados como el Otro del pueblo, con rasgos aristocráticos y pequeñoburgueses, y cuya expresión, extravagante y extranjerizante, atacaba directamente la sensibilidad de las masas y, por ende, la Revolución y su proyecto político-educativo (Navarro 701-704). Y aunque se aceptaba tácitamente que la cultura popular constituía un reservorio natural de cubanía, también algunas expresiones debían ser depuradas de acuerdo al espíritu austero, de disciplina laboral-militar y de combatividad necesarios para conseguir la reeducación de la sociedad. Se privilegiaron así los valores del campo sobre la ciudad y la vida nocturna

---

<sup>65</sup> Significativamente, uno de los medios de comunicación fundamentales en función de la educación política de las masas fue el cartel que, en ocasiones, al igual que el documental cubano, llegó a tener altos niveles artísticos. Asimismo, se ha dado en el arte de la Revolución una estrecha relación entre el cartel y el cine, las dos manifestaciones artísticas que analizo en este capítulo. Para más información ver, entre otros, el ensayo de Susan Sontag “Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity.”

<sup>66</sup> Tal vez uno de los casos más significativos recientemente sea el del escritor Roberto Zurbano, quien en marzo del 2013 fue removido de su cargo de director del Fondo Editorial de Casa de las Américas tras publicar en el periódico *The New York Times* un texto arguyendo que el tema del racismo no se había erradicado totalmente en Cuba. Para más información referirse a Zurbano. Para un análisis del *affair* Zurbano, ver también el comentario sobre el mismo de Fowler.

habanera, aunque alimentada predominantemente por expresiones de la cultural popular, en particular la música, disminuyó drásticamente. La “eliminación de las taras capitalistas” conllevó la “reeducación” de prostitutas y homosexuales: las primeras fueron inscritas en cursos de labores organizados por la Federación de Mujeres Cubanas (FMC), mientras que los últimos fueron condenados a la cárcel, al exilio o a campos de trabajo forzado bajo el eufemístico nombre de Unidades Militares de Apoyo a la Producción (UMAP). En general, la regeneración ética y moral del Hombre Nuevo se basaba en un modelo masculino y militar: austero, homogéneo, uniformado, leal, disciplinado, lacónico y severo.<sup>67</sup> Se alentó también la manifestación de estos atributos a través de la estética, los usos y costumbres cotidianos, incluida la moda. Cualquier asomo de creatividad (en particular de influencia religiosa o de la cultura popular anglosajona) en la forma de vestir, en los gustos de consumo cultural como la música, o incluso en las decoraciones hogareñas, podía ser catalogada de extranjerizante o de “diversionismo ideológico,” conductas corrientemente asociadas a la figura delictiva de “Propaganda Enemiga” en el Código Penal cubano.

Bajo este espíritu fueron censurados y reprimidos no sólo individuos, artistas y obras que manifestaban un simple desacuerdo con el proceso revolucionario, sino también, incluso, muchos que a simple vista no contenían si quiera elementos políticos. Fue el caso del célebre proceso contra el poeta Heberto Padilla, y también de otros menos mencionados como el de la película de Humberto Solás *Un día de noviembre* (1972), cuya proyección pública fue prohibida por años simplemente porque el protagonista se

---

<sup>67</sup> Para un recuento detallado sobre este tema ver: Franco 123-141. También, para un importante análisis sobre la masculinidad como parte de la ética revolucionaria ver De Ferrari, “Embargoed Masculinities.”

enfrenta a una depresión debido a la muerte de un ser querido. La película fue considerada inapropiada porque los verdaderos revolucionarios no podían mostrar dicha debilidad de carácter, permitiendo que problemas de índole personal afectaran su función como ente social, como miembro de la masa. Al respecto, Solás ha planteado que aquel hecho “conspiró contra mi capacidad de osadía, porque el contexto inhibía la sinceridad” (cit. en Cancio Isla 4). Las preocupaciones subjetivas debían erradicarse para proteger los intereses ideológicos de la mayoría y de la revolución.

También el consumo cultural era altamente controlado y censurado, y tal vez el caso más pertinente de comentar en este estudio sea el de la prohibición bastante generalizada de la música popular anglosajona, con especial preocupación por el rock-n-roll y los símbolos y modas asociados a éste. El cuento de Francisco López Sacha “Escuchando a Little Richard,” narra la odisea de un grupo de estudiantes, becados en una de las tantas escuelas destinadas a la formación de los nuevos hombres, para poder escuchar clandestinamente rock-n-roll, enfrentándose a “... los intereses de la dirigencia de convertirnos a todos en estudiantes modelos, asépticos y uniformados.”

Los casos de Padilla, del filme *Un día de noviembre* o del cuento de López Sacha son sólo ejemplos sobresalientes en la práctica generalizada de la superposición entre la política cultural y el proyecto pedagógico de la Revolución y de como ambos mecanismos tenían el objetivo de censurar no solo los contenidos políticos sino el cuerpo y el campo de la expresión en sus más amplio sentido, es decir, aquel que incluye la voz, la sensibilidad, la imaginación, el estilo. Y es que el cuerpo y la expresión –la voz, la sensibilidad, la imaginación y el estilo– en tanto emiten y traducen un componente de individualidad, dejan de ser conformistas, obedientes, homogéneos. El ideal del Hombre

Nuevo carece de expresión personal, igual que carece de nombre y apellidos. Y mientras la regeneración de la juventud se basaba en su masificación y en el control del cuerpo mediante la conformidad y obediencia, entonces, como corolario, la diversidad, el cuestionamiento y la expresión individual y pública en general, equivalían a la degeneración moral.

He querido hacer este breve recuento de la implementación del prototipo guevariano en diversas maneras para dar una mejor idea del alcance que tuvo para la vida cotidiana en tanto herramienta de control del cuerpo y la expresión personal porque solo teniendo en cuenta el nivel represivo de este contexto previo puede comprenderse el valor de las estrategias expresivas de las tribus urbanas contemporáneas. Los discursos y prácticas totalitarios relacionados con el proyecto de producción del Hombre Nuevo tuvieron su cúspide en la década del setenta y principios de la siguiente. A fines de los años ochenta se comienza a cuestionar la eficacia y viabilidad del proyecto, en particular entre las nuevas generaciones de artistas plásticos y en algunas obras cinematográficas de estos años, así como en el grupo de los “novísimos narradores.” Asimismo, con la caída del campo socialista y el arribo del subsiguiente Período Especial, la utopía de una nueva sociedad y los valores preconizados para las nuevas generaciones de revolucionarios caen en un profundo sismo que refleja duramente la crisis del proyecto revolucionario y de la sociedad cubana toda.

La penuria económica, el desencanto y la incertidumbre son los sentimientos mayormente asociados a los años noventa y el sector de la juventud es uno de los más vulnerables. Las mismas manifestaciones que el proyecto revolucionario se afanó tanto en eliminar como la prostitución, la no incorporación laboral, el juego o el consumo de

drogas, vuelven a extenderse entre amplios grupos poblacionales. En un estudio sobre los cambios en la estructura socioclasista de la juventud cubana en los años noventa, María Isabel Domínguez García muestra que en este periodo se ve una reducción en la proporción de jóvenes empleados en el sector formal de la economía y, consecuentemente, un aumento en los niveles de subocupación, desvinculación laboral y cuentapropismo entre la juventud. Asimismo, se muestra una devaluación de la educación formal de contenido intelectual y del acceso a cargos públicos y administrativos como mecanismos de movilidad social ascendente (Domínguez García 75-81). Por otro lado, se calcula que la mayoría de los balseros que en 1994 se lanzaron al mar tratando de alcanzar las costas de la Florida eran jóvenes menores de 35 años, mientras que algunos datos revelan que alrededor del cincuenta por ciento de los miembros de la Unión de Jóvenes Comunistas decide no pasar a formar parte del Partido Comunista de Cuba. El resto de las organizaciones políticas y de masas alrededor de las que se organiza la sociedad sufre del mismo proceso de deslegitimación y consecuente pérdida de membresía.<sup>68</sup>

Estas tendencias, entre otros comportamientos, han llevado al sociólogo Damián Fernández a hablar de un doble proceso de “sobresocialización” y consecuente “desocialización” en la juventud cubana en este periodo debido a la ineficacia de las instituciones oficiales de socialización y la gran fractura entre las promesas del estado y la realidad social (86). Este proceso, analizado *in extenso* por Fernández, enfrenta a la juventud a un vacío de espacios y estructuras de socialización que se resuelve, a falta de

---

<sup>68</sup> Para un análisis más extenso sobre el comportamiento de la juventud cubana y la variación de las políticas en torno a los jóvenes a lo largo del periodo revolucionario referirse a Fernández. También abordan estos temas Domínguez García y Behar.

opciones y de modelos legitimados de participación ciudadana, a través de las prácticas espontáneas de la vida cotidiana que Fernández ha denominado como “lo informal.” Es en esta área gris, difícil de definir y controlar por el poder, que tienen lugar una serie de prácticas sociales que constituyen las formas de micropolítica que vengo analizando en mi disertación y en el que quiero insertar el fenómeno de las tribus urbanas habaneras que se ha desarrollado a inicios del siglo XXI.

Tras los procesos de sobreesocialización y desocialización sufridos por la juventud cubana en las últimas dos décadas, junto a la influencia de la globalización –que aumenta sistemáticamente en la isla– las tribus urbanas emergen como una alternativa de expresión de la identidad, de asociación y de participación. Además, debido a que son grupos electivos y comunidades emocionales que entronizan la otredad como elemento fundamental en la expresión de sus identidades, estas estructuras cuestionan y ofrecen resistencia a los espacios de socialización refrendados por el Estado en la forma de las organizaciones políticas y de masas. Asimismo, las prácticas de las tribus en el espacio público y las representaciones de dichas prácticas en los textos artísticos que estudio aquí enfatizan la reapropiación del espacio urbano y la restitución de la ciudad como esfera pública autónoma al poder, o lo que es lo mismo, representan un reclamo del derecho a la ciudad que ha sido boicoteado y censurado por la burocracia participativa representada por las instituciones estatales y el resto de las estructuras que controlan las políticas de identidad y de afiliación en la isla.

En el siguiente acápite propongo una lectura de la gramática visual de los documentales de los jóvenes realizadores que representan a las tribus urbanas habaneras y de su contexto de producción. A partir de lo que llamo como “nuevo cine imperfecto,”

estos materiales y su contexto de producción destacan su función como voceros alternativos de la realidad cubana y van conformando, también, otra microcomunidad de participación social, la del cine cubano independiente.

### **Por otro cine imperfecto**

La cámara planea a vuelo de pájaro la extensa y vacía Avenida de los Presidentes, una de las arterias más importantes del centro de La Habana, que se extiende desde la avenida de Boyeros, intersectando otras vías fundamentales de la ciudad como 23 o Línea, para finalmente desembocar en el mar, tropezando con el emblemático muro del Malecón. Además, la calle G, como también se le conoce, acoge o da acceso a algunas de las más importantes instituciones y foros culturales de la capital: en su nacimiento, se ubica la escuela de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y más abajo se suceden la Facultad de Periodismo, el Instituto de Periodismo Internacional José Martí, la Alianza Francesa y la sede del proyecto teatral La Colmenita. En una cuadra aledaña se alza la casona de la UNEAC y finalmente, frente al mar, la sede de la prestigiosa Casa de las Américas. Todas estas instituciones culturales, sin embargo, poco tienen que ver con la vida y el ambiente que, a inicios del siglo XXI, identifican y animan este espacio de la capital cubana.

Durante el día, el sol castiga con intensidad el parque que acoge el separador de la avenida, y para la mayoría es sólo una vía de paso, pero al caer la noche, cuando las aceras se refrescan, todo cambia. La cámara se enfoca ahora en una de las guaguas que llegan desde zonas alejadas de la ciudad y descargan a sus pasajeros aquí, mientras que el espectador es testigo de cómo, paulatinamente, aumenta la afluencia y congregación en la

Calle G de diversos grupos de jóvenes con las más variopintas indumentarias. El trabajo de edición propone un contraste entre planos de las severas estatuas y esculturas de presidentes y héroes históricos latinoamericanos que adornan el paseo –concepción simbólica que le da su nombre oficial a la avenida–, y las secuencias de entrevistas a jóvenes que exhiben una amplia variedad de estéticas en su forma de vestir, los accesorios que los adornan, así como en los intereses e ideologías que exponen en sus conversaciones, gestos y actitudes. La vitalidad que otorgan al paseo estos variopintos usuarios nocturnos contrasta con el carácter institucional y tradicional que por años lo ha definido y sustentado como símbolo urbanístico y cultural de la capital. Y es que la mayestática Avenida de los Presidentes se ha convertido en el sitio de encuentro, el escenario, la guarida de las tribus urbanas habaneras.

Las imágenes descritas pertenecen al documental *Close up* (2008) de Damián Sainz y Roger Herrera, uno de los materiales audiovisuales que se ha acercado a este fenómeno renovador del espectáculo visual del centro de la ciudad. Junto a *Calle G* (2003), de Aram Vidal y Erick Coll y *Conversemos* (2008) de Christian Torres y Hansel Leyva, otros dos cortometrajes de estética similar, con un marcado carácter etnográfico y sociológico, estos documentales intentan presentar una muestra de las subculturas que se reúnen en la céntrica avenida, sus motivaciones, sus gustos, su forma de pensar. *Close up* echa un vistazo a los skaters, los mikis, los repas, aquellos que se consideran vampiros y seguidores de la licantropía, entre otras tribus, grupos o denominaciones; *Conversemos* se centra en el particular universo de los emos cubanos y *Calle G* se preocupa más por lo que une a estos grupos tan diversos: las motivaciones que se esconden tras esta peregrinación nocturna al céntrico paseo habanero donde hacen comunidad las diversas

tribus.<sup>69</sup> Los tres documentales han formado parte de la Muestra de Jóvenes Realizadores que, desde el año 2001, constituye uno de los espacios más importantes para el fomento y difusión de la obra de nuevos creadores audiovisuales en la isla. Aunque auspiciada por el oficialista Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Muestra se caracteriza por recoger el trabajo de creadores independientes, menores de 35 años, lo que otorga a la mayoría de los materiales una impronta experimental, emergente y una factura “imperfecta” que los hace herederos de la documentalística clásica del cine cubano.

La metáfora de un cine “imperfecto” en términos técnicos, pero comprometido social e ideológicamente, y opuesto al prototipo del cine capitalista –perfecto tecnológicamente pero reaccionario– fue desarrollada por Julio García Espinosa en un ensayo homónimo que se convirtió en unos de los manifiestos y fundamentos teóricos del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. El cine imperfecto, en consonancia con las responsabilidades asignadas al “Hombre Nuevo” según el prototipo guevariano, debía convertirse en un arma de lucha y de denuncia social, en un instrumento antiimperialista y descolonizador (García Espinosa 55-59). Así, el discurso documental revolucionario cubano de los años sesenta y setenta consistió, fundamentalmente, en “inocular a la estética filmica de una voluntad utópica que se orientaba a cambiar el orden de cosas vigente en la sociedad vencida” mientras que los temas “evidenciaban sin complejos el

---

<sup>69</sup> Junto a la presencia de subculturas extendidas globalmente y con denominaciones derivadas del inglés como los punks, los *skaters* (o patinadores) y los emos, en La Habana han surgido también grupos a partir de experiencias y fenómenos locales, como los “mikis” (que se asemejan a los que en otras partes se les define como “fresas” o “pijos”) y los “repas” (vocablo que proviene de “reparto,” zonas de la ciudad más humildes, periféricas o marginales, de donde provienen muchos jóvenes seguidores de la música popular cubana, la salsa y el reguetón). Para más referencias ver Acosta.

despliegue en torno a la gestión de la ideología dominante, en la forma de una construcción de la realidad que la dotara de un sentido inédito” (Reyes 94). Este carácter afirmativo, militante y moralizante, se logró estéticamente en los sesenta a través de la inventiva narrativa sustentada en una tesis, la selección cuidadosa de entrevistados o protagonistas y la edición de sus intervenciones, así como mediante el cuidadoso montaje visual y sonoro en función del mensaje, a menudo acentuado con la introducción de títulos y carteles de gran impacto visual.<sup>70</sup>

Pero el manifiesto de García Espinosa también reflexionaba, desde aquel momento, sobre las potencialidades del cine imperfecto de representar las dinámicas de la cultura popular y los procesos sociales, así como sobre las perspectivas de democratización de la producción cinematográfica que ofrecía en dependencia de los avances tecnológicos. Puede decirse que, más allá de los logros indiscutibles del cine cubano revolucionario, la utopía de un cine democrático y democratizador se malogró en gran medida si se tiene en cuenta que por más de cincuenta años la cinematografía cubana ha estado monopolizada por las políticas del ICAIC; políticas que han controlado y limitado al extremo tanto la producción como la promoción y desarrollo de nuevos creadores. Sin embargo, tal y como auguraba García Espinosa en su fundacional ensayo, gracias a las posibilidades brindadas por las tecnologías contemporáneas se ha logrado iniciar un movimiento de cine no institucional en Cuba. El formato digital y la edición computarizada han abierto un espacio sin precedentes para la creación audiovisual joven que se refleja en la importancia que ha ganado la Muestra de Jóvenes Realizadores en

---

<sup>70</sup> Para más información sobre lo que se considera como la época clásica del documental cubano ver Ortega. Para un análisis contrastante de esta misma época referirse a Reyes.

términos de cantidad, validez ideotemática, calidad estética y afluencia de público (Stock “Visionando” y *On Location*).

En este contexto, propongo reformular el tropo de Espinosa y acercarme al movimiento de los jóvenes realizadores en general y, específicamente, a las obras que analizo aquí, a partir de la denominación de “nuevo cine imperfecto.” Retomando algunas ideas de Espinosa, a este nuevo cine imperfecto “no le interesa más la calidad ni la técnica. ... no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el ‘buen gusto’” (59). De la misma manera, a este nuevo cine imperfecto tampoco le interesa ser portavoz de una ideología determinada y, mucho menos, de la ideología del poder. En estos materiales, la postura irreverente, de cuestionamiento y de resistencia produce – recordando a uno de los clásicos malditos que sin duda forman parte de esta genealogía– obras de “conducta impropia.” La estética del nuevo cine imperfecto alía forma y contenido para destacar el carácter lateral y precario de la producción misma como elemento discursivo significativo. El nuevo cine imperfecto busca manifestar los intersticios de lo que Laclau y Mouffe llaman una “democracia radical” que valida lo marginal, lo emergente, lo diferencial como materia de representación y aprovecha expresivamente la falta de recursos profesionales en función de sostener la ilusión de objetivismo e imparcialidad, produciendo un cierto naturalismo posmoderno. Asimismo, el “nuevo cine imperfecto” se constituye también como la estética que cohesiona al cine independiente en Cuba hoy y que puede entenderse como otra microestructura de participación electiva, homóloga en gran medida a las tribus urbanas.

Aunque los tres materiales a los que me refiero acá adoptan esta postura representativa, el lenguaje cinematográfico de *Close up* es más efectivo y expresivo en su

intención discursiva. En la obra de Herrera y Sainz, el naturalismo posmoderno se traduce en el uso de sonido directo, entrevistas a los protagonistas con pocos cortes editoriales y la introducción frecuente de la cámara subjetiva o semi-subjetiva, que pretende convertirse en un miembro más de los grupos representados, sentada a ras del suelo. Mediante estas técnicas se logra crear una estética de carácter etnográfico que soporta la libre expresión de las ideas y conceptos de los jóvenes protagonistas. La cámara no se involucra de forma crítica, sino que asume el papel de testigo, aparentemente *naive* o inocente y el guión no impone una tesis o hipótesis más allá de la representación de la diversidad, la alteridad y el contraste entre los protagonistas mismos y con el espacio en el que se insertan. Así, el montaje de *Close up* va intercalando las intervenciones de los diversos grupos a los que da voz. Por un lado están los patinadores a quienes, con espíritu competitivo, les preocupa conseguir fondos y equipos para avanzar en su práctica. En otra zona, la cámara “se sienta” a conversar con los que se autodenominan vampiros y hombres lobos, y que están más interesados en justificar sus identidades electivas a través de una larga genealogía histórica y cultural mediante la que argumentan la viabilidad social de sus prácticas más allá del mito criminal con el que se las asocia. Por otra esquina aparecen los emos, quienes reconocen las dificultades de ser y expresarse de forma diferente dentro de los patrones de la cultura dominante y, en particular, los estereotipos de la cultura cubana. En este sentido, un joven se queja de que muchos opinan que la “típica” idiosincrasia del cubano, que lo caracteriza como un ser alegre, activo, fiestero, bailador, chistoso, etc., no daría cabida a la cultura de los emos, quienes tienden a representarse como seres deprimidos, ensimismados y que hacen del dolor y el sufrimiento su forma de expresión.

Junto a la yuxtaposición y contraste entre las diversas narrativas grupales, la diégesis del documental incorpora otro nivel de diálogo que destaca la relación de resistencia y cuestionamiento entre los personajes y el espacio en tanto símbolo del poder hegemónico. La expresión de esta tensión se manifiesta en el material de Herrera y Sainz a través de la técnica del montaje en paralelo que alterna los planos de los entrevistados con tomas de las estatuas presidenciales de la calle G, proponiendo un contrapunto entre los iconos de la historia oficial y las prácticas subalternas mediante la transposición de referencias y asociaciones. Por ejemplo, la primera referencia estatuaria que aparece es una toma en contrapicado de la efigie adusta del mexicano Benito Juárez, seguida por un primer plano de la misma estatua que enfoca el índice de bronce señalando hacia abajo, hacia el piso. El montaje puede interpretarse así como una orden emitida desde la Historia, a prestar atención a lo “inferior,” a lo “bajo,” postura que justamente asume la cámara a continuación cuando se sienta en el piso a conversar con los protagonistas.<sup>71</sup> Una transferencia semántica parecida se produce cuando uno de los entrevistados se refiere a Lucifer como su señor, y la edición introduce la imagen del machete iluminado del ecuatoriano Eloy Alfaro. Mediante el uso de esta especie de metalepsis visual el documental busca, ambivalentemente, la validación e incorporación de los discursos emergentes a partir los mismos presupuestos esgrimidos por el poder, además de un tono irónico que desacraliza dichas representaciones hegemónicas.

La yuxtaposición de estas y otras narrativas, concentradas en la diégesis de forma que trata de reproducir su concentración en el espacio urbano consigue, en última instancia, dar voz a lo que Nelly Richard ha llamado “micropartículas de subjetividades

---

<sup>71</sup> Esta superposición de referentes podría engrosarse si se trae a colación el epigrama de Juárez que acompaña la estatua recordando que “el respeto al derecho ajeno es la paz.”

tránsfugas ... fragmentadas y vagabundas” que hablan “lenguajes generalmente disconexos para testimoniar de lo desintegrado y no de lo integrador...” (“Lo político en el arte”). Los emos, patinadores, mikis o repas representan estas subjetividades tránsfugas que permiten una mirada deconstructivista a la juventud cubana contemporánea y un atisbo de sus posibles re-configuraciones futuras. Asimismo, esta atomización en la representación se constituye también como un elemento diferenciador del nuevo cine imperfecto en contraste con su precursor. Para Richard, la multiplicación de identidades y de discursos es clave en la transición de un arte militante comprometido con una causa macrohistórica –como era el caso de los discursos artísticos de los años sesenta y setenta– que implementaba la crítica al poder-en-representación (dígase el imperialismo, la dictadura, etc.), hacia un arte que propone una crítica de las representaciones del poder, es decir, que se encarga de resistir el autoritarismo, la hegemonía y la represión en sus múltiples manifestaciones.

En este sentido, el realizador Aram Vidal, uno de los directores de *Calle G*, ha comentado específicamente que con su obra aspira a destacar que “las ideologías cambian, y de modo drástico, pero la ética, la humanidad, la sensibilidad para defender lo que vale la pena tiene que seguir existiendo ... sea la realidad que sea” (cit. por Stock, *On Location* 247). Podría decirse, en efecto, que una de las características de este nuevo “cine de la calle,” como lo ha denominado Ann Marie Stock, es la búsqueda de esa ética y esa sensibilidad en las zonas menos institucionalizadas de la sociedad, como las tribus urbanas y, también, en el mismo movimiento de producción audiovisual independiente del que estos realizadores forman parte.

### **Juntos pero no revueltos: comunidades afectivas y la *performance* de la diferencia**

La representación de las subculturas urbanas habaneras que nos ofrecen los documentales *Close up*, *Calle G* y *Conversemos*, se corresponde con las características de las formaciones sociales que Michel Maffesoli ha identificado bajo el denominador de tribus urbanas, estructuras que se articulan como comunidades afectivas sobre la base de relaciones proxémicas. Lo proxémico conceptualiza las redes sociales nacidas de las afinidades y afectos cotidianos (en contraste con las relaciones institucionalizadas), se sustenta en la confraternización, en la comunión, y destaca la importancia de la espacialización de estas relaciones que se desarrollan en estrecha relación con el paisaje, ya sea real o virtual. Es en función de esta proximidad que se organiza la comunidad y sus principios éticos (Maffesoli, *The Time of the Tribes* 16). Lo proxémico es una condición fundamental para lo que Maffesoli define como socialidad (*sociality*) posmoderna: estructura orgánica compleja en la que las masas se asocian mediante tribus electivas, por empatía de gustos o intereses, lo que da lugar a una sucesión de diversos ambientes, emociones y sentimientos espacialmente localizados (*The Time of the Tribes* 76).<sup>72</sup>

Significativamente, Maffesoli se detiene a aclarar y distinguir su uso del término “masa” que no debe confundirse con la noción de proletariado o de masas trabajadoras destinadas a ser el motor de un cambio histórico radical, propias del marxismo ortodoxo

---

<sup>72</sup>El concepto de Michel Maffesoli de relaciones sociales proxémicas tiene puntos de contacto con la noción de lo “local” de Arjun Appadurai que utilizo en el Capítulo 2. Ambos conceptos enfatizan la importancia de la espacialización o localización de las relaciones sociales y el establecimiento de la comunidad como fuente de un conocimiento y de una ética particulares. Al respecto Maffesoli plantea: “... it is the ‘local,’ the territorial and proxemics that determines the life of our societies and anything which appeals to local knowledge and no longer to a projective and universal truth” (*The Time of the Tribes* 57). Ver también Appadurai y el Capítulo 2 de esta disertación.

y del uso guevariano que discutí anteriormente. En el análisis maffesoliano, las masas posmodernas aparecen “without any precise goals, they are not the subjects of historical movement” (*The Time of the Tribes* 6). Así, las tribus urbanas posmodernas analizadas por Maffesoli se caracterizan por ser microcomunidades espacialmente localizadas, inestables, abiertas, concentradas en cultivar el presente, en lugar de articular un proyecto de futuro y basadas en una “socialidad electiva” (*The Time of the Tribes* 78). Su preocupación se centra en la formación del grupo en sí mismo mediante el compromiso de los unos hacia los otros y la comunión de valores, ideas, gustos y otras expresiones de identidad que no responden a categorías estructurales o normativas establecidas por el poder. Acá lo que importa es el sentido de pertenencia y de solidaridad: estar juntos, apoyarse, sentirse cerca. La proximidad, o incluso la promiscuidad, garantizan la cohesión y la fraternidad que dan lugar al establecimiento de una “comunidad emocional” (*The Time of the Tribes* 15-16). Para Maffesoli, este compromiso de los unos hacia los otros en grupos afectivos deriva en la práctica de una “ética de lo estético” que él define directamente como un proceso de socialización basado en la vivencia colectiva, con énfasis en las sensaciones, en los sentimientos, en el cultivo de un espíritu dionisiaco que se contrapone a la ética racional e institucional de la modernidad (“The Ethic of Aesthetics” 9-12).<sup>73</sup> Este compromiso ético que se solidifica a partir de una experiencia estética compartida, es clave en la identificación y membresía de los diversos grupos y se pone de manifiesto en el culto al estilo y a lo simbólico como expresiones de identidad: la imagen, los accesorios, los gustos en moda y en música y el establecimiento de un

---

<sup>73</sup> A partir de Kant, para Maffesoli la noción de experiencia estética pone énfasis más en el proceso de apreciación estética que en el objeto mismo. Para más ver, “The Ethic of Aesthetics” 9.

territorio que espacializa y concentra determinado ambiente, son elementos fundamentales en una práctica altamente ritualística y performática que entiende al espacio como escenario del *theatrum mundi* (*The Time of the Tribes* 76).

Por otro lado, la tradición del *theatrum mundi* es la misma a la que acude Richard Sennett como paradigma de la ciudad en tanto espacio de expresión pública. En su estudio *The Fall of the Public Man*, Sennett establece una correspondencia entre el espacio urbano como escenario de una geografía pública y el teatro, para plantear que sólo en una sociedad que favorezca y acoja la socialización pública entre extraños, sobre la base del *consensus* de una representación de roles, puede hablarse de una verdadera esfera pública de expresión. Mediante la adopción y aceptación de determinadas convenciones de representación, de determinados rituales colectivos, es que puede desplegarse un comportamiento expresivo en medio de un conjunto de espectadores no familiares. La concepción de la esfera pública como *theatrum mundi* implica también la noción de participación en tanto creación, imaginación y *performance* lúdica, mecanismos que abren espacios para la aceptación de la diferencia como fuente de conocimiento (36-43).<sup>74</sup>

La ciudad como *theatrum mundi*, como espacio que destaca la unión de lo social con lo estético, y como escenario para el despliegue de identidades expresivas, es uno de los temas que aparecen como hilo narrativo tanto en *Close up* como en *Calle G*. Ambos documentales priorizan la representación de las tribus como estructuras de socialización

---

<sup>74</sup> En el ensayo “The Public Realm” Sennett resume al máximo su definición de esfera pública de la siguiente forma: “The public realm can be simply defined as a place where strangers meet ... The most important fact about the public realm is what happens in it. Gathering together strangers enables certain kinds of activities which cannot happen, or do not happen as well, in the intimate private realm. In public, people can access unfamiliar knowledge, expanding the horizons of their information.”

alternativas y la importancia del espacio como centro de reunión, como *locus* de congregación y comunión, en un sentido casi religioso o semisagrado, es decir, imbuido de un hálito altamente ritual. El sentimiento de camaradería, la necesidad de “estar juntos,” “de ver a mis amistades, al grupo que yo quiero,” de “compartir,” “estar a su aire” para “encontrar tranquilidad” son algunas de las ideas que más se expresan en los documentales y que se reafirman mediante las secuencias de jóvenes que simplemente se sientan en el piso a conversar y confraternizar. Otros se refieren a la posibilidad que les brindan estos grupos y su específica localización espacial de “poder ser como yo soy,” mientras que uno de los jóvenes, maquillado dramáticamente al estilo del cantante Marilyn Manson, asevera: “Es mi mundo, es mi territorio.” Lo que me interesa destacar a partir de estas declaraciones e imágenes son dos aspectos fundamentales: primero, que la congregación en un sitio específico, en este caso la Avenida de los Presidentes, no presenta un objetivo ulterior definido más allá de la reunión misma. En principio, este no es un espacio comercial, ni con eventos culturales (conciertos, exposiciones, etc.), ni siquiera con una oferta gastronómica especialmente atractiva. El objetivo acá es estar juntos, compartir, y cualquier otra actividad en la que se involucran los participantes estará subordinada a la participación en la reunión. El segundo elemento que se destaca en las declaraciones es que los jóvenes se valen del amparo que les brindan las “comunidades emocionales” en las que se agrupan para acceder a un espacio mayor de participación pública. La calle G se convierte así en ese escenario donde una diversidad de identidades se da cita para exponer sus diferencias expresivas libremente, lo mismo frente a los otros miembros de su propio grupo que frente a los participantes de otras

tribus y mediante su persistente *performance* han conquistado este espacio urbano para convertirlo en el *theatrum mundi* donde exhibir y explayar su otredad.

En contraste con las identidades basadas en categorías socialmente determinadas como la clase, la raza o el género, y a diferencia, fundamentalmente, de las organizaciones políticas y de masas del estado socialista cubano como patrón oficial de socialización para la ciudadanía cubana, las tribus urbanas posibilitan la afiliación por intereses personales, afinidad, patrones en el consumo cultural u otros elementos que exaltan la expresión y lo estético como signo de identidad personal y grupal. En detrimento de los objetivos político-ideológicos preestablecidos y de otros condicionantes no electivos y regulados por el poder (como la edad o el sexo) que caracterizan a las organizaciones de masas revolucionarias, estos grupos se establecen espontáneamente a partir de emociones, sentimientos, empatía e identificación con otros, mientras que la participación, así como la entrada y la salida, son voluntarias.<sup>75</sup> La oposición a las organizaciones oficiales, cerradas ideológica y estructuralmente, es también evidente debido a la influencia de las corrientes de consumo que fluyen en medio de la globalización de la cultura.

Esto da pie a uno de mis argumentos fundamentales en este capítulo. Es decir, debido a que las tribus son formas afectivas y electivas de asociación, abiertas, espacialmente localizadas y potencialmente efímeras, proporcionan un espacio de expresión simbólica, un ágora para la *performance* de identidades alternativas que otras estructuras más rígidas no toleran. Además, gracias a su inestabilidad y su concepción

---

<sup>75</sup> Ver De Ferrari, *Community and Culture...* para un importante análisis sobre la interrelación entre compromiso afectivo y compromiso político, y en particular el tema de la salida como rompimiento de estos compromisos.

abierta, brindan la posibilidad de ensayar y *representar* diversas maneras de participación, administración, autogestión, liderazgo u otros mecanismos estrechamente vinculados a la participación ciudadana. Al aplicar las ideas de Richard Sennett al caso cubano, vemos que la Calle G se convierte en ese foro público que permite el extrañamiento y la expresión creativa como forma de conocimiento social.

Al referirme al comportamiento de las tribus urbanas como *performance*, además de incorporar las ideas trabajadas por Sennett, me interesa también acudir a la noción de performatividad en la construcción de la identidad tal y como la entiende Judith Butler cuando se refiere a la *performance* de la identidad como un proceso de cita y repetición, de reiteración de prácticas que tienen como objetivo materializar u objetivar el efecto que nombran (12). A diferencia del uso de la *performance* como estrategia discursiva que asocié en el Capítulo 1 a las obras de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte, en la cual estos creadores asumen conscientemente una segunda naturaleza que sirve de vehículo para su discurso artístico, lo que vemos en el caso de las tribus urbanas es la necesidad de explorar y expresar una identidad que los miembros consideran como “real” y “auténtica,” pero que ha sido reprimida por los mecanismos de poder y control de la sociedad tradicional. Mientras que las *performances* de Garaicoa y Ponte se materializan en la forma de proyectos artísticos, de posturas e identidades intelectuales, simbólicas, la *performance* identitaria de las tribus urbanas se materializa directamente a través de lo que Guillermina De Ferrari ha definido como “cuerpos vulnerables.”

En su libro *Vulnerable States. Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*, De Ferrari analiza la representación de la vulnerabilidad corporal en la literatura caribeña contemporánea como forma de resistencia al discurso normativo sobre el cuerpo

propio de los procesos de colonización y poder político en la región. Siguiendo la terminología propuesta por Édouard Glissant, De Ferrari argumenta que, al reclamar el derecho a la opacidad corporal, el sujeto caribeño contemporáneo reclama su propia materialidad y rechaza las marcas corporales impuestas por el poder y la historia (2-11). En el caso de las tribus urbanas habaneras, es también a través del cuerpo (sus gestos, sus adornos, su exhibición pública o su utilización instrumental como forma de apropiación espacial) que estos sujetos se resisten a y negocian las marcas de identidad inscritas por las relaciones de poder y transforman el cuerpo domesticado, homogéneo y militarizado propio del Hombre Nuevo revolucionario, en un cuerpo diferente, indisciplinado, que reclama su derecho a ser opaco, inclasificable y hasta ilegible, aunque ésta sea una ilegibilidad local que, sin embargo, se alinea con modelos estandarizados a nivel global. Es decir, lo que vemos es que la estrategia de la opacidad de los cuerpos puede funcionar como resistencia ideológica al poder en diferentes planos. Acá, los discursos patentados por los patrones de consumo hegemónico establecidos a través de la globalización son esgrimidos para subvertir la hegemonía del poder local.

Retomando la teoría de Butler vemos que la encarnación o “corporealización” de estas identidades diferentes se produce a través de la cita y repetición de prácticas y gestos asociados a los diversos grupos con los que se identifican, solo que estos modelos no son establecidos por el discurso político en el poder, sino que son electivos y, en ocasiones, directamente contestatarios y contraculturales. De hecho, la mayoría de las tribus urbanas se asocian con patrones de consumo global, sobre todo relacionados con las industrias de la música y la moda, es decir, el mismo tipo de tendencias que por tanto años el discurso ideológico de la Revolución demonizó, penalizó y trató de erradicar. Sin

embargo, en un contrapunto significativo, es justamente mediante el cultivo de este tipo de identidades expresivas censuradas antes (por el mismo aparato estatal y discursivo que todavía detenta el poder) que las tribus urbanas de hoy toman forma como estructuras emergentes de afiliación y establecen nuevos patrones de participación. Como ha visto Kevin Hetherington, estos nuevos movimientos y estructuras sociales brindan

... not only a means of challenging powerful administrative systems morally, but also provide a form of affectual solidarity which allows – through the creation of distinct lifestyles, shared symbols and solidarity– a process of identity formation that seeks to develop a politics of difference and resistance through expressive means and forms of communication.

(37)

Esta *performance* de identidades expresivas funciona entonces como el sustrato indispensable para el establecimiento de la ética de lo estético que Maffesoli destaca como elemento clave en la constitución de las tribus, ya que en estas formaciones la expresión de la identidad, la base de las identificaciones y, en última instancia, lo que cohesiona al grupo y define la ética participativa en la asociación y comunidad, es el cultivo de un estilo o, más exactamente, la asunción y “corporealización” de dicho estilo mediante el acto citacional y ritualista. En las tribus urbanas el estilo opera como garantía de autenticidad, crea un sentido de pertenencia y lealtad, y la ética que rige al grupo encuentra uno de sus asuntos prioritarios en el establecimiento, consolidación y expresión de lo estético propio.

Esta correspondencia entre estilo e identidad, entre ética y estética, es otro de los temas recurrentes y centrales en los documentales que vengo analizando. En

*Conversemos*, uno de los debates fundamentales se desarrolla en torno a qué significa verdaderamente ser emo, si constituye una moda, un estilo de vida, una filosofía, etc. Uno de los jóvenes, por ejemplo, reflexiona: “El emo se lleva por dentro, no es sólo aquel que se corta, que tiene un par de Vans, que se deja crecer el pelo y se lo tira para el lado. El emo tiene que nacerle.” Otro chico, analiza que la filosofía del emo consiste en “hacer de la depresión un arte, su forma de expresión.” Mientras que alguien se queja de que “hay algunos farsantes que andan vestidos por ahí con lo que se llama el bisté, el pelo largo y no sienten nada, no sienten ninguna expresión sobre eso.”

Mediante estas declaraciones vemos el proceso mediante el cual la comunidad emocional nacida a partir de un interés estético, deriva en una comunidad moral. Los sentimientos, gustos, emociones y el estilo como expresión, operan también como un campo de creencias y valores relacionados con la identidad, la autenticidad y la pertenencia grupal. Para los chicos entrevistados es importante que la estética personal sea reflejo de una identidad interior auténtica; que el estilo exterior no se asuma “por moda,” sino que exprese verdaderamente los sentimientos y las emociones: si la depresión es real, entonces es arte.

Pero la depresión u otras variantes de expresión de la identidad propias de las tribus urbanas, no se corresponden con los valores exaltados y amparados por el discurso y las instituciones oficiales. Por el contrario, como mostré anteriormente en este capítulo, el ideal del Hombre Nuevo revolucionario está llamado a priorizar su función como ente y modelo político en detrimento de cualquier expresión subjetiva. Frente a esta incompatibilidad en términos tanto ideológicos como expresivos entre los intereses de los grupos emergentes y los marcos institucionales, las tribus urbanas, surgidas de prácticas

cotidianas aparentemente banales o menores, se revelan como estructuras liminales con una importante función en la reconfiguración del cuerpo social en la Cuba contemporánea: la de ofrecer un modelo diferente y viable de organización y participación que puede funcionar como punto de partida para el desarrollo de otras plataformas de socialización con mayor alcance e impacto en el proceso de transición hacia una sociedad más plural.

El carácter liminal de las neosubculturas ha sido analizado por diversos autores, en particular en relación con la etapa formativa y transitoria de la adolescencia y juventud por la que atraviesan la mayoría de sus miembros, quienes encuentran en estos grupos un espacio para el desarrollo y la expresión de identidades alternativas y contrahegemónicas. Asimismo, muchos estudios destacan el sentido liminal, asociado mayormente a la noción de desplazado o marginal, de los espacios de reunión, o espacios simbólicos de asociación privilegiados por las tribus. (Hall y Jefferson, Hetherington, entre otros). Al enfocarme en el particular caso cubano, me interesa analizar el concepto de liminalidad a partir de la estructura y organización de las tribus urbanas y de cómo se relacionan con el contexto específico de la cultura, la historia y la sociedad cubana.

Como examino en la introducción de la disertación, Victor Turner analiza el concepto de liminalidad en relación con los ritos de iniciación asociados a diversos cambios de estado como la edad, el estado civil, estatus social, de rango, etc. Estos ritos se dividen en tres momentos simbólicos: separación, marginalización y reintegración social. En el momento de la separación, los iniciados son despojados de sus atributos e identidades anteriores, lo liminal se asocia con el período intermedio del ritual, con el umbral o la frontera entre uno y otro estado, y finalmente, la reintegración social implica

la restitución de las estructuras. Lo liminal, entonces, es un período de cambio, de transición, de desequilibrio; implica la muerte o pérdida de la identidad anterior, pero también la resurrección, renovación, crecimiento y mejoramiento. Debido a su inestabilidad, pero también a su capacidad de fortalecimiento, los sujetos o grupos en estado liminal son percibidos como altamente transgresores y potencialmente peligrosos para el *status quo* y el resto de las estructuras sociales tradicionalmente establecidas (Turner; ver también Hetherington).

En su estudio Turner identifica en particular dos tipos de rituales liminales, los de cambio de *status* y los rituales cíclicos (167). En este sentido, el fenómeno de las tribus urbanas incorpora aspectos de ambos: por un lado, los miembros de las tribus suelen ser jóvenes que usan su participación en estos grupos como formas de autoafirmación y negociación de identidades en una etapa altamente formativa; sin embargo, me interesa más enfocarme aquí en la lectura de las tribus como estructuras que incorporan elementos de los rituales cíclicos. Siguiendo a Bajtín, Turner muestra que estas celebraciones liminales –festivales, carnavales, procesiones, entre otros–, reproducen el principio del desorden del mundo, de la transgresión y la inversión como recurso necesario para posteriormente reestructurar y recuperar el orden social. Con gran influencia bajtiana, Turner plantea: “Cognitively, nothing underlines regularity so well as absurdity or paradox. Emotionally, nothing satisfies as much as extravagant or temporarily permitted illicit behavior. Rituals of status reversal accommodate both aspects. By making the low high and high low, they reaffirm the hierarchical principle” (*The Ritual Process* 176).

El sentido de transición del concepto de liminalidad, de un cambio que se vislumbra pero que aun está anclado en el umbral, en la bisagra que conecta dos

momentos, es evidente en la forma en los que protagonistas de *Close up* se refieren a los mecanismos de estructuración y funcionamiento de sus grupos. Por ejemplo, un adolescente comenta que entre los *skaters* “el Che” fue uno de los primeros que empezó a patinar y por eso “fue el presidente,” mientras que continúa explicando:

... y como ya el INDER se interesó y nos ayudó, le daba las cosas al Che, y el Che repartía cosas a los de 23 y G, no porque fueran los de 23 y G o de Acapulco, sino porque eran los mejores. Los mejores eran los que tenían derecho. No es que los demás no tengan derecho, pero no es lo mismo que yo me estoy esforzando más, cada vez más para poder tener algo, un pedacito de tabla, un zapato... y eso es así, 23 y G tiene el espíritu de mejorar, de progresar cada vez más. (3'50)

Más adelante otro chico, quien se declara seguidor de los vampiros clásicos, explica que fue iniciado por un hombre que ha introducido a otros jóvenes como él en esta tribu. “Él es el que enseña mayormente todo lo que ellos tienen que saber. Él es el que dice donde van a ser los rituales. Él es el que lo hace todo. Se llama Israel. Es un líder. Es como decir Raúl Castro para la Revolución cubana, él es así para nosotros” (11'30).

Estas declaraciones muestran que aunque los jóvenes establecen formas de asociación que se distancian de las estructuras institucionales –en particular en términos ideológicos y políticos–, por otro lado reproducen en las formaciones emergentes valores simbólicos que heredan del discurso revolucionario y de la doctrina moralizante y regeneradora del Hombre Nuevo. Por ejemplo, los nuevos líderes, aunque distantes en el plano ideológico, se valen de los símbolos legitimados por la ideología de la Revolución para autentificar y ratificar su propio capital subcultural, de acuerdo al término acuñado

por Thornton. El mejor de los patinadores, el que está “a la vanguardia,” asume el apodo de Ernesto Guevara, mientras que el mentor de los vampiros se homologa con la figura de Raúl Castro. Asimismo, los patinadores asumen un sistema de jerarquización y de ascensión dentro del grupo que reproduce en gran medida los mismos valores preconizados por las organizaciones de masas revolucionarias: el esfuerzo, el trabajo, el deseo de ser mejores y estar a la vanguardia como acceso a determinados derechos dentro del grupo. Si en el Capítulo 1 analizaba la apropiación del lenguaje revolucionario en la obra de Carlos Garaicoa como una contra-retórica, cargada de ironía y parodia, y la resistencia radicaba en revelar la ineficacia y el fracaso de dicha retórica, vemos que aquí la misma táctica tiene un propósito diferente. Para estos jóvenes la retórica institucionalizada se retoma con el objetivo de validar y autorizar la expresión de una identidad alternativa, para lograr la acumulación de un capital subcultural y para argumentar la viabilidad y pertinencia de sus modelos de socialización. Es decir, para los miembros de las tribus la actualización del capital simbólico de la Revolución es una forma de mitigar el sentido de resistencia al poder que estas formaciones representan para no ser abiertamente rechazados y poder seguir cultivando su espacio de expresión, su particular *theatrum mundi*. Esta estrategia muestra claramente la ambivalencia y utilidad de la estructura liminal en su función como elemento de transición que, aunque rompe con los modelos precedentes, todavía usa determinados valores asociados a los mismos con el objetivo de autorizar y establecer nuevos patrones de comportamiento.

En la siguiente sección voy analizar el proyecto curatorial *HereG* para destacar el contraste entre la búsqueda de aceptación y camaradería mostrada por los protagonistas de los documentales y la representación de las tribus en los carteles; representación que

destaca la ansiedad cultural que este fenómeno produce en la sociedad cubana contemporánea al enfatizar su carácter de resistencia y el sentido contrahegemónico de su uso del espacio urbano.

### ***Occupy Calle G***

El proyecto curatorial *HereG*, desarrollado durante la XI Bienal de La Habana, convocó a un grupo de diseñadores gráficos para que crearan carteles relacionados con once de las tribus urbanas más populares en La Habana.<sup>76</sup> Debido a que los creadores no eran necesariamente miembros de estos grupos, los carteles son una interpretación simbólica de las tribus e iluminan sobre todo la percepción social y el impacto público que estas subculturas tienen en la Cuba contemporánea. La lectura de estas obras gráficas ofrece un interesante contraste con las declaraciones espontáneas y la proyección de los jóvenes participantes en los documentales antes mencionados, ya que si los materiales audiovisuales brindan un retrato de jóvenes y adolescentes muy ensimismados en sus propias preocupaciones, más involucrados con su mundo interior y el de sus amigos y con el cultivo de sus propios valores éticos y estéticos asociados a cada una de sus tribus, es decir, ocupados sobre todo en la creación y mantenimiento de una comunidad

---

<sup>76</sup> La exposición, curada por Yenela Miranda y auspiciada por el Taller de Serigrafía René Portocarrero, incluyó piezas de Giselle Monzón (Emos), Fabián Muñoz (*Hippies*), Nelson Ponce (Raperos y HereG), Darwin Fornés (*Skaters*), Edel Rodríguez Mola (*Gamers*), Erick Silva (Punks), Idania del Río (Rastas), Laura Llopiz y Pepe Menéndez (Mikis), Michelle Miyares (*Reggaetoneros*) y Raúl Valdéz – Raupa (Metaleros). Además, como parte del proyecto se organizó una intervención pública que consistió en una pasarela de moda emplazada en la misma Calle G en la que los diseñadores de vestuario Roberto Ramos y Celia Ledón crearon piezas que interpretaban el particular estilo de varias de las tribus. Estos datos fueron me fueron brindados por Yenela Miranda.

emocional, por el contrario, la percepción desde afuera, por parte de la sociedad, no es complaciente.

Así, vemos que el concepto general de la muestra *HereG* y un rasgo común a todos los carteles expuestos es el destaque de los elementos y comportamientos contrahegemónicos y de protesta de las tribus, encaminados sobre todo a la búsqueda de un espacio de expresión y reafirmación de la identidad y la diferencia y, con ello, de una voluntad de establecer a la ciudad y a la sociedad como un espacio público de participación y reclamo. En particular, quisiera detenerme aquí en las obras de los creadores Giselle Monzón (Emos), Fabián Muñoz (*Hippies*) y Nelson Ponce (Raperos y *HereG*).<sup>77</sup> Estos carteles se valen del uso de la intertextualidad iconográfica para proponer la resemantización de símbolos del poder, del discurso revolucionario oficial y popular, o de espacios institucionalizados en función de la expresión de las nuevas políticas de identidad que desafían los modelos precedentes. Los emblemas e iconos representados por los creadores, que durante años representaron el ideal de una sociedad incólume, de la historia oficial como teleología de la nación socialista y del Hombre Nuevo como sujeto ideal del proyecto revolucionario, son ahora desacralizados y redefinidos. Sin embargo, como habíamos visto en los análisis de Turner sobre las estructuras y rituales liminales, estos procesos de inversión carnavalesca no sólo tienen como objetivo la parodia gratuita de los emblemas del poder o el enfrentamiento contra los paradigmas establecidos, sino que intrínsecamente conllevan la negociación y reinstauración de estructuras sociales en proceso de renovación. En el caso de las tribus urbanas cubanas uno de los mecanismos de negociación para lograr su legitimidad y su

---

<sup>77</sup> Ver Anexo 2.

consolidación como estructuras sociales viables en el seno de la sociedad sería, entonces, la apropiación y reactualización de símbolos ya establecidos dentro de la retórica nacionalista.

De esta manera, el cartel de Giselle Monzón (Anexo 2, Figura 3), que representa a los emos, reproduce al personaje de historietas cubano Matojo, originalmente prototipo de un pionero ejemplar. Como parte del rechazo de los productos culturales capitalistas, una de las tareas de la política cultural y pedagógica de la Revolución consistió en la creación de un conjunto de símbolos propios destinados a los niños y jóvenes que funcionaran como vehículos pedagógicos de mensajes ideológicamente correctos.<sup>78</sup> El personaje de Matojo, creado por el diseñador gráfico Manuel Lamar Cuervo (Lillo), representaba los conflictos normales de un niño en edad escolar tratando de comprender y asimilar los mecanismos de disciplina y control establecidos por la sociedad (Anexo 2, Figura 5). La moraleja propia del género de los cómics tenía como objetivo en este caso el reforzamiento de los comportamientos y valores relacionados con el ideal del Hombre Nuevo. El diseño de Monzón retoma la figura del popular pionero Matojo, pero caracterizado acá como un adolescente emo: el uniforme escolar y la pañoleta, emblemas tradicionales de los pioneros cubanos, se sustituyen por el vestuario predominantemente negro y los accesorios andróginos favorecidos por los miembros de esta tribu como los *piercings* y el uso de lazos en el cabello teñido de negro, junto a la acentuación del particular peinado que, tirado hacia delante del rostro, usualmente cubre uno de los ojos.

---

<sup>78</sup> La niñez cubana disfrutó de personajes emblemáticos que representaban e inculcaban la ideología y los valores propios del Hombre Nuevo en diversos formatos como las historietas y los dibujos animados. Si bien el personaje más popular en este sentido ha sido Elpidio Valdés, creado por Juan Padrón, otros también muy populares durante la época revolucionaria fueron El Capitán Plín (Cecilio Avilés) y Matojo (Lillo), entre otros.

Pero sobre todo, el diseño posmoderno de Monzón destaca el gesto negativo, agresivo y desafiante que se opone al carácter dócil y afirmativo del personaje tradicional. Acá, el Hombre Nuevo se rebela y, remitiendo a la percepción social representada por el personaje de Mario Conde que me sirvió de introducción a este capítulo, alude a la “degeneración” de las nuevas generaciones.

La estrategia del reciclaje de símbolos del poder es utilizada también en las creaciones de Fabián Muñoz y Nelson Ponce, quienes representan a los *hippies* y a los raperos. Ambos diseñadores se valen también de la iconografía y el valor simbólico asociados específicamente a la localización de las tribus: la Avenida de los Presidentes. Desde la época republicana esta avenida ha sido sitio de emplazamiento de monumentos y estatuas de los diferentes presidentes y héroes del país. Pero en las últimas décadas, como parte del proceso de reescritura de la historia oficial, las estatuas a presidentes cubanos –ninguno de ellos digno de dicho homenaje según los estándares ideológicos del discurso revolucionario– han sido sustituidas por monumentos dedicados a perpetuar la memoria de héroes y presidentes latinoamericanos cuyas ideologías sí se corresponden con las del Estado cubano revolucionario como las del chileno Salvador Allende o el mexicano Benito Juárez. Siguiendo esta lógica de la conquista del espacio urbano mediante la inscripción de la memoria ideológica, el cartel de Muñoz (Anexo 2, Figura 3) reproduce el perfil de una estatua ecuestre –típica de estos espacios destinados a la consolidación de la memoria nacionalista y con múltiples conexiones con las épocas de la conquista y la colonia–, pero el gesto hierático tradicional es desvirtuado mediante el uso paródico de los colores, de diseños propios del op-art y, sobre todo, de los accesorios del caballo, que galopa en patines, introduciendo un elemento lúdico que termina por

desacralizar el signo. El gesto plástico alude así a la disputa histórica por el espacio; disputa que es acá “ganada” por el caballo en patines, dispuesto a ocupar la Avenida de los Presidentes y desplazar a los símbolos del poder anterior, de la misma manera en que éstos también desplazaron a sus precedentes.

Por su parte, Nelson Ponce se reapropia también de la figura del héroe consagrado por la historiografía nacional para autorizar el discurso racial y de protesta social de la tribu que representa, los raperos, asociándola al paradigma de Antonio Maceo, el general negro de las guerras independentistas cubanas (Anexo 2, Figura 2). La mitología asociada a Maceo destaca especialmente su carácter rebelde, inconformista, agresivo e intransigente, actitudes que también se asocian con la música rap, pero que se han extendido en general a todo el fenómeno de las tribus urbanas habaneras. De hecho, todos estos temas se logran sintetizar de forma excelente en el cartel que da título al proyecto *HereG*, diseñado también por Ponce (Anexo 2, Figura 1). Mediante una metonimia visual múltiple, el cartel destaca el carácter subversivo y contestatario del fenómeno en el contexto cubano al crear una cruz, símbolo de lo sagrado, a partir de la silueta de un bastón policial, icono de la represión y la violencia ejercida por el poder.

Sin embargo, quisiera reiterar el contraste entre estas representaciones e interpretaciones del fenómeno de las tribus urbanas desde la perspectiva de actores sociales exteriores a las mismas, frente a las narraciones de corte etnográfico que ofrecen los documentales que he analizado. Mientras varios estudios sobre las neosubculturas posmodernas argumentan que estos grupos no tienen una agenda política explícita y no se comprometen directamente con la participación en protestas sociales (Hetherington, Maffesoli), teoría que a primera vista coincide con las declaraciones de los jóvenes en los

documentales, por otro lado, esta actitud en cierto sentido pacífica o no comprometida, no es percibida de la misma manera por el espectador urbano y por otros actores sociales. Los valores hegemónicos sostenidos por la sociedad tradicional rechazan a las tribus urbanas por su tendencia a la espectacularización de la diferencia que los define; diferencias que atentan contra el ideal de higienización social de la cultura dominante, en particular en relación con el espacio que han escogido como escenario principal de sus prácticas, la famosa Avenida de los Presidentes, cuyo valor simbólico tradicional es desacralizado por la presencia de estos grupos. Desde afuera, las tribus se ven como turbas de “herejes,” de agitadores sociales, de entes diferentes que amenazan con “ocupar,” con “tomar” –para seguir reproduciendo la retórica militarizada a tono– la ciudad, desde el corazón mismo de la capital: la Avenida de los Presidentes. Para los habaneros de a pie, en fin, la presencia de las tribus urbanas en la Calle G se asemeja mucho a un golpe de estado a la sociedad.

Considero que este contraste entre las tendencias analizadas por la teoría y el particular caso cubano se debe, fundamentalmente, al uso que del espacio hacen las tribus cubanas. En particular, Hetherington ha argumentado que la marginalidad social que enfrentan muchos de estos grupos se reproduce en la marginalidad misma de los lugares que seleccionan como centro de reunión y como espacios simbólicos de identificación. Para Hetherington la expresión de la diferencia y de estilos de vida alternativos se relaciona con la manera en que

... these Others ritually produce their identities in Other places ... there is an elective affinity between marginal places ... [and] those marginal identities that have been assumed ... There is, therefore, a relationship

between space and identity which ... is made significant through and attachment to a symbolism of Otherness, difference, and marginality.

(108)

Pero esta relación entre marginalidad identitaria y marginalidad espacial no se cumple cabalmente en el caso que vengo analizando aquí. Por el contrario, como he visto antes, las tribus urbanas habaneras han escogido un espacio con un alto nivel de centralidad tanto por su localización en la topografía urbana como por el conjunto de valores simbólicos asociados al mismo. Opino que esta “ocupación” no es insignificante, sino que revela una forma más de las tácticas micropolíticas de la vida cotidiana, tal y como lo han visto Deleuze y Guattari para quienes las prácticas moleculares y las tendencias que se escapan de la norma (los jóvenes, los locos) son las que definen a una sociedad. Así, las tribus urbanas de La Habana, esos grupos de adolescentes y jóvenes que se sientan en un parque a conversar sobre su peinado, a imaginar que son vampiros o que pueden recorrer el mundo en una patineta, representan “... a line of flight, perhaps only a tiny trickle to begin with, a leaked between the segments, escaping their centralization, eluding their totalization” (Deleuze y Guattari 238). De hecho, considero que estas microcomunidades que dan cabida a subjetividades en fuga tienen el potencial de convertirse en un modelo de participación y acción ciudadana fundamental para la reestructuración de la sociedad cubana.<sup>79</sup>

En correspondencia con las reflexiones de Hetherington y con los análisis de Maffesoli, entre otros, vemos que la agenda de las tribus urbanas no es abiertamente

---

<sup>79</sup> De hecho, este modelo de microcomunidades de intereses y células de participación social puede verse ya en otros ámbitos de la sociedad cubana contemporánea como en el movimiento de blogueros independientes o en la misma Muestra de Jóvenes Realizadores que da cabida a lo que he denominado aquí como “nuevo cine imperfecto.”

política. Incluso, en términos de ideología y aspiraciones no existe una preocupación por el devenir histórico o por la dialéctica social. Los jóvenes entrevistados en *Calle G* expresan un marcado desapego por el tema del futuro, insistiendo en que “de eso no se habla,” “en eso no se piensa.” Sin embargo, a la luz de la producción de una geografía pública, tal y como la entiende Sennett, la resemantización del espacio que proponen las tribus es altamente significativa. Además de la aparente enajenación ideológica que expresan (enajenación que ya estaría estigmatizada dentro de un discurso oficial altamente politizado que exige el compromiso ideológico como garantía de pertenencia) la apropiación de un espacio asociado con el poder simbólico y con un alto nivel de centralidad social revela el carácter disidente de las tribus cubanas. En tanto estructuras liminales, como hemos visto, esta apropiación implica no sólo una transformación, sino la voluntad de re-creación de un sistema de símbolos domesticados. En este caso, la sobre-exposición de la diferencia, la socialidad electiva y la ética de lo estético se instituyen en un espacio de legitimación por su asociación con el poder simbólico. Estos valores, sin embargo, establecen un profundo contraste con el proyecto de regeneración y homogeneización social de la Revolución cubana totalizado en la consigna de “seremos como el Che.”<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Varios estudios pos-subculturales han analizado también la tendencia que se ve en estos grupos de involucrarse efectivamente en movimientos políticos o de tener un impacto político aún cuando su agenda primordial (sus afectos, gustos, intereses) no lo sea. Este fenómeno puede verse en grupos tan diversos como los *vegans*, los aficionados a DIY (*Do It Yourself*), o los ciclistas. Tom Vanderbilt ha escrito: “To cycle in America today is to engage in an almost political act” y ha analizado las consecuencias de la cultura ciclista en las políticas urbanas de ciudades como Portland, Oregon, en los Estados Unidos. Para más ver el volumen *The Post-Subcultures Reader* editado por Muggleton y Weinzierl, en particular los artículos de St John y Piano.

Si de Certeau usaba la metáfora del caminante como cartógrafo, es decir, de la capacidad de producir un mapa alternativo de la ciudad a través de las rutas de la vida cotidiana, podríamos decir que acá se produce –se crea– una estructura político-social y una esfera de participación pública alternativas mediante la apropiación y ocupación del espacio con un gesto tan simple como el de sentarse a conversar. Perspicaz, sutilmente, las tribus urbanas habaneras están ocupando la Calle G para expresar y transformar las políticas de identificación y asociación en la sociedad cubana contemporánea y para buscar el renacimiento del hombre público.

#### **Coda: escuálidos y conmovedores**

Al inicio del capítulo comentaba la reacción de Mario Conde, el proverbial personaje de Leonardo Padura, frente a la emergencia de las tribus urbanas habaneras. En *La neblina del ayer* (2005) Conde es incapaz de comprender el valor que presenta la diversificación de la geografía pública de la ciudad y actúa como un provinciano conservador. Sin embargo, ficcionalmente, a la altura del año 2008, nos encontramos a un Mario Conde que, dispuesto a dejar de actuar como el provinciano que siempre ha sido, se lanza para tratar de descifrar algunas de las claves que rigen la *performance* social protagonizado por las subculturas cubanas. En uno de los hilos narrativos de *Herejes* (2013), el Conde se ve involucrado, durante el verano del 2008, en la búsqueda de una joven desaparecida: Judith Torres, hija de un empresario corrupto y líder de un grupo de chicos emos. Este es el pretexto para que el Conde se lance en una investigación sociológica –con fuertes conexiones emocionales– para entender más y mejor el mundo de las tribus habaneras.

El análisis de las subculturas urbanas que aparece en la novela como resultado de la investigación del Conde se corresponde con las características fundamentales que he analizado a lo largo de este capítulo. A saber, se constituyen como comunidades afectivas sobre la base de intereses y posturas compartidas, a diferencia de las organizaciones refrendadas por el Estado, son estructuras abiertas e inestables, no articulan un programa ideológico determinado y usan los atributos corporales y la ciudad como medios para reanimar la tradición de la ciudad como *theatrum mundi*: un espacio para la creación, la libre expresión y la *performance* de identidades diferentes como fuentes de conocimiento. Esta es precisamente la experiencia de Mario Conde cuando arriba a la Calle G con el objetivo de aprender más sobre los hábitos y creencias de estos jóvenes. El protagonista de Padura aterriza en la Avenida de los Presidentes para adentrarse en un territorio cuidadosamente distribuido entre los diferentes grupos de jóvenes y adolescentes: mikis, rastas, reparteros, rockeros y emos, entre otras denominaciones nacionales e importadas. Primero, similar a *La neblina del ayer*, el personaje revela un marcado prejuicio hacia esta singular congregación, la describe como “carnaval futurista,” y define algunas de las actitudes de los chicos (por ejemplo, autodeprimirse y automutilarse) como “antinaturales, más aún, contranacionales” (355). Sin embargo, en esta ocasión al Conde lo mueve la curiosidad, la necesidad de informarse y comprender lo que hay detrás de estas conductas que en repetidas ocasiones son definidas como una “pose.” Es decir, un comportamiento exagerado, no auténtico, ficticio. Sin embargo, al sentarse allí, en el piso, como parte de esos “círculos humanos” (354) y escuchar a los chicos hablar de sus ansias de libertad de expresión, de su frustración y depresión existencial e histórica, incluso al espetar la falta de conexión con la realidad que dichas “poses” reflejan, el

Conde está accediendo a una esfera pública sin precedentes en la Cuba revolucionaria.

Retomando a Sennett, vemos que justamente es este consenso representacional, esta aceptación tácita de la representación, lo que crea las condiciones para una convivencia e interacción entre diferentes en la que cada cual tiene la posibilidad de “posar” como quiera, de pensar, ser y estar de diferentes maneras.

A lo largo de la novela, las interacciones del personaje de Padura con varios de los chicos emos lo llevan a desarrollar una sorprendente empatía con los jóvenes y a comprender sus necesidades. Considero que mediante esta conexión emocional que establece Mario Conde con los jóvenes emos, y al inscribir a estos adolescentes como parte de una cadena histórica de sujetos y grupos que se han empeñado en buscar espacios alternativos de realización y han logrado una actualización de los modelos culturales y políticos dominantes en sus culturas y comunidades, la novela de Padura realza el valor histórico y político de estos “herejes.”

Frente al fracaso del ideal del Hombre Nuevo uniformado y dócil, y en una sociedad gobernada por la incertidumbre política, la ineficacia de las estructuras político-administrativas y la falta de agencia de la sociedad civil, estas tribus de adolescentes desangelados, definitivamente escuálidos y conmovedores, aparecen como un patrón alternativo de identificación y socialización y como un mecanismo eficaz para el renacimiento del hombre público.

## Capítulo 4

### **La ciudad invisible: ciudadanía heterotópica en espacios carcelarios**

En los capítulos anteriores de esta disertación he analizado, a través de su reflejo en producciones y manifestaciones culturales, algunos de los procesos en los que confluyen la producción del espacio urbano mediante prácticas de la vida cotidiana en la Cuba post-soviética. Mi argumento principal plantea que prácticas habituales aparentemente intrascendentes como comprar o reunirse con los amigos revelan mecanismos de resistencia frente a la institucionalización de la ciudad y (re)producen el entramado urbano de acuerdo a valores y redes de participación alternativos. Asimismo, he propuesto entender estas interacciones como formas liminales de ciudadanía, es decir, formas de participación emergentes que re-evalúan el concepto de ciudadanía en la Cuba contemporánea y proponen nuevos valores y principios éticos, nuevos derechos y responsabilidades.

Sin embargo, una sociedad se define tanto por sus mecanismos de reproducción y participación social afirmativos como por aquellos que controlan y delimitan lo considerado como apropiado y permisible, a la vez que condenan y penalizan las conductas negativas que atentan contra el bienestar de la comunidad. Naturalmente, en una sociedad enfrascada en un complejo proceso de transición político-ideológica y de reestructuración cívica y social, las nociones sobre el bien y el mal, lo aceptado y lo denostado, así como las definiciones de lo criminal y lo punible, también serán objeto de diversos niveles de re-evaluación. Es decir, todo proceso de transformación sociopolítico y económico, particularmente aquellos que son impulsados desde los sectores populares y

las prácticas cotidianas, va a suscitar también confrontaciones entre lo que Michel Foucault ha llamado como “la economía política del castigo” (implementada desde el poder) y los “ilegalismos populares” (*Vigilar y castigar* 86-89). Estos conflictos van a reclamar un proceso de actualización para que las instituciones y mecanismos que administran lo definido como legal reflejen las prácticas y valores reconocidos y aceptados popularmente. Es justamente a partir de esta necesidad que se desarrolla la reforma penal del siglo XVIII analizada por Foucault en su seminal estudio *Vigilar y castigar* y que va a tener como consecuencia la especialización de las condenas y las disciplinas durante el XIX. Ocurre entonces un cambio fundamental en la conceptualización e instrumentalización del castigo que pasa del sufrimiento corporal como tema del espectáculo público, al modelo de una economía de derechos y libertades suprimidos junto a la retirada del sujeto criminal del cuerpo social público. Dichas estrategias estarían encaminadas a cambiar el objetivo último del proceso disciplinario y transferirlo del escarmiento público como forma de prevención, a la modificación de la consciencia y el comportamiento del condenado. Es decir, los nuevos procesos persiguen la rehabilitación del alma y la conciencia del sujeto y la producción de “cuerpos dóciles,” “individuos mecanizados según las normas generales de una sociedad industrial” (*Vigilar y castigar* 245).

Esta modificación es fundamental para la noción de ciudadanía, derecho o capacidad que, teóricamente y de acuerdo al contrato social, depende estrictamente de la suscripción a lo legal, mientras que aquel que infringe la ley, rompe el pacto y queda descalificado como ciudadano. En este sentido, en *The Prison and the American Imagination*, Caleb Smith defiende la idea de que la poética moderna de lo penitenciario se inspira en el mito de

muerte, purificación y consecuente resurrección. Bajo esta lógica de posible regeneración, el castigo se correspondería con el lapso supuestamente necesario para expurgar el mal y completar exitosamente el proceso de rehabilitación del sujeto consiguiendo, eventualmente, su restitución como ciudadano.

The prison adapted ancient myths of resurrection to the demands of a post-Revolutionary social contract. It was a “living tomb” of servitude and degradation as well as the space of the citizen-subject’s dramatic reanimation. Its legal codes divested the convict of rights; its ritualized disciplinary practices stripped away his identity; it exposed him to arbitrary and discretionary violence at the hands of his keepers; it buried him alive in a solitary cell. But it also promised him a glorious return to citizenship and humanity. (6)

La restitución al cuerpo social queda entonces a la espera, aplazada, pendiente de un proceso de saneamiento, reeducación o readiestramiento que capacite al sujeto para reactivar su condición de ciudadano.<sup>81</sup> Desde este punto de vista, el criminal se perfila como un caso modélico de un ciudadano en estado de liminalidad, en pleno proceso de transición –expurgación, purificación y posible renacimiento– y aislado del resto de la comunidad. Asimismo se destacan las características liminales del espacio por excelencia en el que se cumple el aislamiento, la cárcel.

En este capítulo me interesa analizar las representaciones literarias de lo carcelario en tanto su concepción de laboratorio ciudadano: un espacio que, controlado teóricamente de forma absoluta por los mecanismos de la legalidad hegemónica, y destinado al

---

<sup>81</sup> Ver también Foucault, *Vigilar y castigar* 92-106.

saneamiento y domesticación de la sociedad, pone de relieve al mismo tiempo a los sujetos y comportamientos que amenazan la propia estabilidad del poder. Además, en un Estado que criminaliza prácticas comúnmente aceptadas por la comunidad; que ha sido – cuando menos– inconsistente en cuanto al respeto de los derechos humanos (en particular el derecho a la libre expresión); y que está sufriendo un intenso proceso de transformación en cuanto al sentido de participación, los valores éticos y los conceptos mismos de ciudadanía y ciudadano, hay que preguntarse: ¿En qué medida la legalidad del poder revolucionario se corresponde con los principios éticos y los valores morales emergentes? ¿Reflejan los programas de reeducación organizados por el Estado – dedicados en teoría a la re-habilitación ciudadana– los cambios que están transformando la noción misma de ciudadanía? O, viceversa, ¿qué impacto tienen en la comunidad y la geografía penal los circuitos de participación creados al nivel de la vida cotidiana? Considero que una mirada al interior de este espacio destinado a la reeducación de los sujetos, concebido como fábrica de reprogramación de ciudadanos, será reveladora en cuanto a los rasgos y valores propios de los “futuros y perfeccionados ciudadanos.”

Voy a centrar mi análisis en la colección de cuentos *Dichosos los que lloran* del narrador Ángel Santiesteban Prats, ganadora del Premio Casa de las Américas en 2006 y uno de los pocos ejemplos de literatura sobre la prisión en el *corpus* cubano post-soviético. Este conjunto de relatos es asimismo singular en relación a la tradición de la literatura carcelaria en Cuba ya que, en primer lugar, no constituye un alegato político y, segundo, evita en general un acercamiento político predeterminado o explícito al tema.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Con posterioridad a la publicación de esta colección de cuentos, en el año 2008, Ángel Santiesteban comenzó a publicar un blog personal en el cual se ha declarado insistentemente como disidente, posición reprimida severamente en Cuba, como se sabe.

Los relatos de Santiesteban constituyen entonces una construcción simbólica del espacio carcelario que toma como asunto la vida cotidiana de prisioneros comunes, anónimos. El resultado es la producción textual de una geografía humana a partir de la invisibilidad que le es impuesta, se carga de un conjunto importante de mecanismos de reconfiguración de identidades, afectos y relaciones de poder.

Utilizando un acercamiento crítico al concepto de heterotopía propuesto por Michel Foucault y a las políticas y poéticas de lo carcelario predominantes en los estudios culturales contemporáneos, en este capítulo leo la producción textual del espacio carcelario en los cuentos de Santiesteban Prats como una refutación de las concepciones predominantes de la cárcel en dos sentidos fundamentales: primero como un universo cerrado y bajo un control disciplinario absoluto presentado por el mismo Foucault en *Vigilar y castigar*, y segundo, en tanto espacio destinado a la producción de nuevos y reentrenados ciudadanos y revolucionarios, idea presente en las narrativas de lo carcelario basadas en el ideal de la resurrección. Por el contrario, argumento que estos relatos representan la geografía penal y las prácticas carcelarias como un espejo deformado de la sociedad que la produce (trasposición que, como explicaré más adelante, tiene

---

En diciembre de 2012, Santiesteban fue juzgado y condenado a cinco años de prisión bajo cargos de “violación de domicilio y lesiones” contra su ex esposa en un controversial proceso judicial. El escritor ha negado consistentemente dichas acusaciones y ha asegurado que el proceso ha sido manipulado para esconder la verdadera causa de su encarcelamiento, su posición política. Desde la cárcel, Santiesteban ha logrado mantener activo su blog. Aunque la producción creativa actual del escritor es de un contenido político abierto y, de hecho, responde a las características de la tradición cubana de literatura carcelaria política, en este ensayo no voy a analizar estos textos más recientes. Me interesa particularmente la colección *Dichosos los que lloran* porque considero que, al no presentarse como un manifiesto político –género en el que sí se inscribe su producción actual– ilumina mejor el espacio carcelario como una geografía humana cotidiana para aquellos que la habitan. Para más ver “Los hijos que nadie quiso. El blog de Ángel Santiesteban Prats.” <http://blogloshijosquenadiequiso.wordpress.com/>

importantes consecuencias para el establecimiento de un imaginario ciudadano) y un espacio para la reinención de identidades y en el que se instauran relaciones de poder multidireccionales no reguladas por el poder.

Lejos de los ciudadanos “rehabilitados” que se propone producir la institución penal –cuerpos y almas dóciles, purificados, higienizados de acuerdo a la ideología hegemónica– en los relatos de Santiesteban la cárcel es una fuerza obliga a los sujetos a “habilitarse” –es decir, capacitarse, entrenarse, adquirir herramientas– para sobrevivir y funcionar como miembros de la microsociedad penitenciaria. Como parte de este proceso de ajuste y adaptación, los sujetos se ven forzados a asumir nuevos roles, tomar decisiones, formar parte de una nueva economía social y crear alianzas y afectos que tal vez nunca se hubieran manifestado bajo circunstancias normales. Es en este sentido en que la experiencia en la cárcel es definitivamente transformadora, ya que posiciona a los individuos frente a situaciones heterogéneas que normalmente no ocurren en la vida fuera de la prisión. Sin embargo, estas experiencias y sus consecuencias sí tendrán un impacto en la sociedad exterior una vez que los sujetos se reincorporen a ella. Mi lectura de estos relatos refuta la idea de la cárcel como una institución total y la analiza como un espacio que, aunque marginal y desplazado, es constantemente traspasado por una multitud de elementos que erosionan las barreras y las disciplinas impuestas verticalmente.

A continuación propondré una lectura crítica del concepto de heterotopía de Foucault con el objetivo de destacar los elementos más productivos para mi análisis. Luego mostraré cómo se insertan los cuentos de Santiesteban en el corpus de la literatura carcelaria cubana y en qué sentido esta tradición informa mi lectura de *Dichosos los que lloran*. Por último, analizaré la representación en los cuentos del espacio penitenciario y

la cotidianidad penal en tanto productores de una microsociedad que refleja y refuta a la vez la sociedad que la genera.

### **Lo heterotópico: entre lo real y lo imposible**

El concepto de heterotopía entró al campo de los estudios culturales propuesto por Michel Foucault, quien lo sacó a colación en tres ocasiones durante 1966 y 1967. El término aparece por primera vez en el prefacio de *Las palabras y las cosas* en un análisis sobre las posibilidades del lenguaje para dinamitar las estructuras de representación en un pasaje de Jorge Luis Borges en el cual el autor argentino menciona cierta enciclopedia china organizada de acuerdo a inverosímiles categorías. Según Foucault, “En el asombro de esta taxinomia, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*” (*Las palabras y las cosas* 1).<sup>83</sup> El pasaje de Borges es significativo porque, desde su propia imposibilidad, pero gracias a su existencia en el espacio textual, revela los mecanismos represivos del pensamiento y el lenguaje común y, fundamentalmente, de las demarcaciones entre lo Mismo y lo Otro. A estas estructuras que quedan fuera del orden familiar de las palabras y las cosas, que inquietan y revelan las posibilidades escondidas en otros órdenes, Foucault las llama heterotopías textuales (3).

El concepto fue retomado luego brevemente por el teórico francés en una charla radial pero fue en una conferencia ofrecida a un grupo de arquitectos en 1967 donde se extendió más en su conceptualización sobre lo heterotópico. Sin embargo, mientras en *Las palabras y las cosas* Foucault usa el término en el contexto de un análisis textual,

---

<sup>83</sup> Énfasis en el original.

frente al círculo de arquitectos lo implementa como categoría espacial, urbanística, para teorizar sobre sitios “diferentes,” existentes en todas las sociedades, pero heterogéneos a todos los otros sitios.<sup>84</sup> Estos lugares, plantea Foucault, constituyen una especie de contra-espacios que reflejan, pero a la vez critican y niegan, el resto de los espacios ordinarios de la cultura. Son sitios individualizados, cuyas funciones y normas particulares los distinguen y excluyen, así como diferencian también a los sujetos que los habitan. Además, son espacios que se caracterizan por una concepción diferente del tiempo, establecido a partir de fragmentos que bloquean o refutan el cronotopo ordinario e interrumpen el *continuum* espacio-temporal habitual. Foucault distingue dos tipos de heterotopías espaciales: las heterotopías de crisis (destinadas a sujetos en períodos cortos de transición, como las mujeres menstruantes o embarazadas y que han ido perdiendo importancia en la cultura occidental contemporánea) y las heterotopías de desviación, que acogen individuos, situaciones o elementos que se desmarcan de lo considerado normal, habitual. Muchos de estos espacios, entre los que están los cementerios, los museos, los hospitales o las cárceles, están relacionados con las instituciones de control, disciplina e higienización que fueron también centro de preocupación para el teórico (Foucault, “Of Other Spaces”).

A pesar de no haber sido definido y analizado *in extenso* –o tal vez precisamente por esta razón– el concepto de heterotopía ha probado ser altamente productivo y ha sido

---

<sup>84</sup> Dicha charla fue publicada en 1984 bajo el título “Des Espaces Autres” en la revista francesa *Architecture, Mouvement, Continuité* y ha sido traducida al inglés y al español en diferentes ocasiones. Para este ensayo utilizo la traducción al inglés de Lieven De Cauter y Michiel Dehaene publicada como parte del volumen *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. He decidido usar esta traducción más reciente porque toma en cuenta dificultades presentes en traducciones previas, así como aportes conceptuales brindados por un amplio *corpus* de estudios críticos sobre el término. Para una genealogía del término consultar también el volumen de De Cauter y Dehaene.

retomado, comentado y expandido en muchas ocasiones tanto en el campo de la geografía humana, como en los estudios literarios y culturales. Aquí me interesa rescatar tanto algunas de las características expuestas originalmente por Foucault, como elementos desarrollados por sus comentaristas y que han servido para precisar los límites y alcances del concepto y sus posibilidades como herramienta analítica.

Una de las tareas principales a las que se han volcado los analistas de lo heterotópico ha sido comparar y hacer confluir las dos propuestas teóricas fundamentales sobre el término, en las que aparecen diversas imprecisiones e incongruencias. La más evidente es la que establece lo heterotópico como una yuxtaposición u ordenamiento de elementos con tal nivel de imposibilidad que solo puede llevarse a cabo en la abstracción del lenguaje, definición que contrasta con la que ubica las heterotopías en lugares reales, físicamente localizables en el espacio de cualquier cultura (Genocchio 37; Boyer). Sin embargo, tanto en el análisis textual como en el espacial, es evidente el intento de Foucault por implementar lo heterotópico como una categoría para delimitar y comprender el funcionamiento de elementos o espacios “diferentes,” fuera de la norma, que desafían las nociones aceptadas de lo Mismo y lo Otro y que, a partir de la propia desviación que representan, cuestionan y desestabilizan el funcionamiento del resto de las formas consideradas “normales.”

Desde este punto de vista, la mayoría de las geografías humanas que he analizado en este estudio pueden entenderse como heterotopías en la medida en que constituyen circuitos diferenciados que acogen sujetos y prácticas que se desalinean de las normas impuestas hegemónicamente. Sin embargo, dado su nivel de centralidad y prevalencia en la vida cotidiana, cualidad que Maffesoli ha definido como “centralidad subterránea”

(*The Time of the Tribes*), estos sitios y prácticas –el mercado negro y sus circuitos locales controlados por el secreto público o la resistencia que plantean las tribus urbanas frente a lo urbano como portador de un discurso histórico-ideológico determinado– se resisten cada vez más a la marginalización y a verse relegados al plano de “lo otro.” De hecho, he intentado mostrar en los capítulos anteriores de esta disertación los modos en que estos espacios y modos de socialización se conforman como estructuras liminales que, cada vez más, revelan la caducidad de las formas sancionadas por el poder y avanzan en el establecimiento de nuevos modos de socialización y participación.

En este capítulo, sin embargo, estoy analizando uno de los espacios heterotópicos por excelencia y uno de los más estigmatizados: la cárcel. A diferencia de los otros sitios de socialización que he comentado antes, la cárcel es un terreno invisible, innombrable, apartado del resto de los lugares por los que transcurre la vida cotidiana. En la cárcel, además, se detiene el tiempo, o transcurre y se conceptualiza de forma completamente diferente al resto de la sociedad: el tiempo se cuenta por años, por condenas, e incluso el ritmo natural del día y la noche puede perderse en las condiciones infrahumanas de las celdas de castigo. La cárcel, en fin, constituye un cronotopo particular y el espacio destinado a aquellos que, negándose o imposibilitados de participar en el contrato social que garantiza el bienestar común, terminan siendo considerados como “antisociales,” como “anti-ciudadanos.”

Mi propio análisis de los relatos de Ángel Santiesteban es un intento por hacer confluir el estudio de lo heterotópico en los dos terrenos propuestos originalmente por Foucault, es decir, el textual y el espacial o urbanístico. En este sentido, utilizo la noción de heterotopía para leer los textos de Santiesteban como una nueva interpretación del

espacio carcelario, fundamentalmente en relación a los cambios que operan en la comunidad penitenciaria. Conjuntamente, propongo leer la colección de cuentos de Santiesteban como un texto heterotópico en sí mismo. Es decir, tanto en la cárcel –un espacio social– como en el libro –un espacio textual– se acumulan una yuxtaposición heterogénea e incluso arbitraria de elementos (personajes, historias, procedencias, causas, intereses). Asimismo, tanto la representación de la cárcel –en el contexto del espacio urbano y social– como el libro –en el terreno de la tradición literaria en la que se inserta– aparecen como elementos otros, que proponen una visión disímil a la presentada por los discursos y tendencias prevalecientes.

### **La isla es una cárcel**

Puede afirmarse que la analogía de la Isla de Cuba con la de una cárcel ha estado presente en todos los períodos de las letras cubanas. De hecho, la cárcel ha sido considerada como “la primera semantización de Cuba” (Teja 806). Desde la definición martiana de “Cuba, presidio rodeado de agua,” pasando por el lamento de Virgilio Piñera sobre “la maldita circunstancia del agua por todas partes,” hasta llegar a las *performances* más recientes de Carlos Martiel, la metáfora de la Isla como cárcel ha sido apropiada por sucesivas generaciones y grupos ideológicos como símbolo de las condiciones de opresión política, la lucha por la libertad y el *pathos* insular.

Además, junto a estas elaboraciones de carácter simbólico y ontológico, existe en las letras cubanas una importante tradición adscrita específicamente a la literatura carcelaria, es decir, obras producidas desde la prisión o informadas por una experiencia directa de los autores con el espacio carcelario. Esta tradición ha trascendido también la

geografía de la cárcel para hablar de los procesos históricos, sociales, económicos y políticos que han conformado la historia y la identidad de la nación. Considerando a la plantación y la esclavitud como un gran sistema carcelario, la literatura penitenciaria cubana nacería con la misma obra que inicia una tradición narrativa propiamente nacional, la *Autobiografía* (1835) de Juan Francisco Manzano (Saumell). Siguiendo a Manzano, otras obras fundamentales del canon nacional que también se ocupan de la vida en prisión son *El presidio político en Cuba* (1871) de José Martí, pasando por *Presidio Modelo* (1969) de Pablo de la Torriente Brau; *La historia me absolverá* (1953) de Fidel Castro, hasta llegar a *Perromundo* (1972), de Carlos Alberto Montaner y *Antes que anochezca* (1992), de Reinaldo Arenas.

Si bien todas estas obras abordan las condiciones de extrema violencia y represión de la vida entre rejas y hacen referencia a los conflictos singulares del hombre sometido a un ambiente de encierro y terror infrahumanos, en la mayoría de los textos cubanos que se adentran en las experiencias de la prisión la voz narrativa se articula desde el punto de vista del preso político. Como ha analizado en detalle Rafael E. Saumell, la narrativa carcelaria cubana tiene como objetivo fundamental no solo "... narrar las experiencias de la cárcel, sino también las causas de la opresión y las injusticias sociales" y "constituyen casos de producción de diversas reescrituras de la Nación" (110) basadas sobre la crítica del poder que los ha condenado. Para Saumell, esta tradición ha forjado una ética bajo la cual "los prisioneros-escritores no deben limitarse a ser los meros portavoces de la población penal" a la cual pertenecen sino que "tienen la obligación de hablar por todos los sujetos," por toda la comunidad nacional, de hecho, dentro de la cual entran también los presos comunes, quienes se presentan como "aliados naturales," ya que también

aparecen como víctimas del estado de cosas propiciado por el poder político de turno (Saumell 110). Incluso en la novela de Carlos Montenegro *Hombres sin mujer* (1938), uno de los pocos textos cuya voz central no es la de un prisionero político, el autor declara explícitamente que su intención al narrar las condiciones de vida en la cárcel es denunciar las injusticias y crímenes propios del sistema penal en la Cuba republicana.<sup>85</sup> Es decir, el discurso predominante en la literatura carcelaria cubana toma la forma del alegato político; la experiencia penitenciaria y la narrativa que la sustantiva quedan supeditadas al discurso ideológico, y la crítica dura y mordaz de las condiciones carcelarias se utiliza mayormente como parangón de las circunstancias históricas y políticas del momento.

Sin embargo, aunque retórica e ideológicamente el escritor-presos político incluya a los reclusos por delitos comunes como víctimas igualmente de un estado-poder disfuncional y tiránico, y exprese cierto nivel de compasión y solidaridad, por otra parte, una de las estrategias fundamentales para legitimar su discurso es distanciarse, diferenciarse de los otros presos demostrando no solo lo injusto de su propio encarcelamiento, sino también una superioridad espiritual y moral asociada a la figura del mártir. Esta estrategia retórica es central en el famoso alegato de autodefensa de Fidel Castro cuando es juzgado por el asalto al cuartel Moncada y reclama: “Condenadme, no importa. La historia me absolverá” (Castro, “La historia...” 90). Conservar la superioridad moral frente al poder y frente a otros presos es también el conflicto fundamental del protagonista de *Perromundo*, novela de Carlos Alberto Montaner. Ernesto Carillo, condenado por terrorismo, conspiración y asesinato, se niega a participar

---

<sup>85</sup> Para un sugestivo análisis de la representación del imaginario nacional en la novela de Montenegro ver Bejel.

en los programas de rehabilitación organizados en la cárcel y se enorgullece de ser un “plantado,” un rebelde dentro de la prisión, antes que claudicar ideológicamente. Ernesto prefiere vivir “libre” moralmente, firme en sus convicciones, que renunciar a sus principios con tal de salir de la cárcel (Montaner). Por su parte, en *Antes que anochezca*, Reinaldo Arenas destaca que uno de los momentos más “miserables” de su vida fue cuando finalmente escribió y firmó su “confesión” y aceptó entrar al programa de rehabilitación. Recuerda Arenas: “Antes de la confesión yo tenía una gran compañía; mi orgullo. Después de la confesión no tenía nada ya; había perdido mi dignidad y mi rebeldía” (231).

Los ejemplos anteriores muestran como la mayor parte del *corpus* de la literatura carcelaria cubana se sostiene sobre el modelo retórico de la autodefensa y del alegato político contra-acusatorio que criminaliza al poder y victimiza al castigado. Además, la voz narrativa se legitima arguyendo una supremacía moral y espiritual conferida ya sea por el Bien (Martí), la Historia (de la Torriente Brau, Castro), o el Honor (Montaner, Arenas) como razones superiores. El preso político asume la condena y el castigo con una dignidad que está vedada al resto de los presos comunes y, martirizándose, padece la violencia corporal pero lucha por salvaguardar el alma. En “El presidio político en Cuba,” Martí exclama: “Nunca como entonces supe cuánto el alma es libre en las más amargas horas de la esclavitud. Nunca como entonces, que gozaba en sufrir. Sufrir es más que gozar: es verdaderamente vivir” (“El presidio político...”), mientras que Arenas reconoce: “El cuerpo sufre más que el alma, porque esta última encuentra siempre algo a lo cual aferrarse: un recuerdo, una esperanza” (205).

Estas posturas emblemáticas contrastan, sin embargo, con las conceptualizaciones fundamentales de lo carcelario en los estudios culturales contemporáneos. Como comenté antes, en *Vigilar y castigar* Foucault analiza como uno de los cambios fundamentales en la modernización del sistema penitenciario consistió en el fin último de la condena, que pasó del castigo sanguinario en público como escarmiento para toda la sociedad, a la reeducación de la conciencia y el alma del sujeto mediante el sometimiento disciplinario. Este proceso de domesticación moral produciría “cuerpos dóciles,” capaces de ser transformados, perfeccionados y mecanizados. El objetivo sería, en fin, lograr sujetos disciplinados y útiles, partes eficaces del engranaje económico y social.

Influenciado por Foucault, en *The Prison and the American Imagination*, Caleb Smith enfatiza la interpretación de la prisión como un espacio destinado, teóricamente, a purgar el mal de los criminales y lograr un “renacimiento” o rehabilitación del sujeto para que pueda reincorporarse a la vida pública. Como parte de este proceso, en las narrativas de lo penitenciario ocupa un lugar central la noción de la muerte civil: debido a su amenaza a la comunidad y a su ruptura del contrato social, el criminal pierde sus derechos civiles como ciudadano, es aislado del resto de la comunidad y pasa a ser un “muerto en vida” al que se le preservan los derechos naturales básicos, pero se le retiran todos los privilegios civiles del ciudadano.<sup>86</sup> La cárcel deviene así en un contenedor de cuerpos expulsados de la comunidad cívica y un generador de todo tipo de mecanismos violentos destinados a la supresión de la subjetividad y la voluntad, rasgos que,

---

<sup>86</sup> Smith estudia este tema fundamentalmente en la sección primera de su libro, “Civil Death and Carceral Life.”

teóricamente, causaron el descarrilamiento del criminal en primera instancia.<sup>87</sup> La noción de muerte civil se relaciona estrechamente con los análisis de Giorgio Agamben sobre la distinción entre la “vida nuda” en contraposición a una vida de calidad, con derechos políticos y privilegios propios de los ciudadanos. La vida nuda es una vida desechable, con derechos naturales pero sin valor político. Es decir, llevar una vida nuda es lo mismo que estar condenado a una muerte civil (Agamben, *Homo Sacer*). Sin embargo, como analiza Smith, las poéticas modernas de lo penitenciario, sustentándose en la retórica cristiana de la resurrección y del retorno del hijo pródigo, conceptualizan la institución carcelaria y el estado de muerte civil fundamentalmente como un período transitorio que busca, en última instancia, la rehabilitación del sujeto de acuerdo a los valores y comportamientos aceptados hegemónicamente y su recuperación como parte del cuerpo político.

Este carácter pedagógico y paternalista es el mismo que ha adoptado el proyecto revolucionario cubano en lo que se refiere a la conceptualización del sistema penitenciario y es argüido tanto en casos de delitos comunes como en comportamientos ideológicos criminalizados bajo el discurso político del poder. Sin embargo, la tradición literaria más importante salida de las cárceles cubanas –antes y después de la Revolución– se caracteriza precisamente por impugnar los procesos disciplinarios y reeducativos impuestos por la institución. El preso político en particular se presenta como lo opuesto de un “cuerpo dócil”: se resiste a cualquier proceso de reeducación o saneamiento moral y se considera, de hecho, superior moralmente a aquellos que lo condenan.

---

<sup>87</sup> Expresiva y reveladoramente, uno de los vocablos populares usados en Cuba para referirse a la cárcel es “el tanque.”

De cara a esta tradición señaladamente militante, cabe preguntarse cómo ha sido la representación de los presos comunes en la literatura nacional, cómo se han narrado las experiencias cotidianas del universo carcelario, más allá de la resistencia ideológica, y qué expresan estas narraciones del espacio penitenciario, de los sujetos que lo habitan y del sistema penal que en tantos aspectos define a la sociedad que lo produce. Es desde esta perspectiva que me interesa estudiar la colección *Dichosos los que lloran*, compuesta por historias que ahondan en la dura cotidianidad de la cárcel y se adentran en la humanidad degradada de prisioneros comunes, sin orgullo ni superioridad moral a los cuales aferrarse; sin aspiraciones ni esperanzas de que la historia los absuelva.

### **El ciudadano heterotópico**

*Dichosos los que lloran* está compuesto por una serie de veinticinco viñetas sobre la vida en la cárcel. Los relatos alternan la narración entre diferentes personas y perspectivas, de forma que al leer el libro es como si recogiéramos testimonios diversos y componiendo una especie de documental. Los puntos de vista de los personajes, los intereses de cada cual, las causas y las condenas, las formas de sobrevivencia, todas son diferentes. Lo único que une a estos personajes es el lugar específico en el que tienen que convivir y la perversa realidad que los rodea. La mayoría carece de nombre –cuando más se les refiere por apodo– o de historia personal. Así, el libro es polífono y multifocal, pero a la vez transmite esa sensación de anonimato e invisibilidad que define al prisionero y a la prisión.

En contraste con el resto de la literatura carcelaria cubana, estos cuentos de Santiesteban Prats no se construyen a partir de la estructura del alegato político y, de

hecho, no exponen una postura ideológica determinada de forma directa. En la mayoría de los casos, desconocemos los cargos y los crímenes de los personajes, pero en ninguno de ellos se puede inferir explícitamente que exista una causa política. Por lo general, los condenados parecen ser presos comunes y muchos son descritos por el narrador como seres en extremo violentos, degradados moralmente, cuyas acciones responden a instintos primarios: el hambre, la venganza, el apetito sexual o el miedo. Sin embargo, por otra parte, algunos de los relatos ponen en evidencia que la retórica revolucionaria de la rebeldía y la intransigencia como rasgos emblemáticos de la nación, y centrales en las voces de los prisioneros políticos, son retomados por los personajes de Santiesteban y usados como mecanismos para establecer jerarquías y círculos de poder internos. Así, en “Noche de ronda” uno de los presos, quien responde al nombre de Maceo o Titán (en referencia al héroe de las guerras independentistas Antonio Maceo, el Titán de Bronce) tiene la autoridad para intervenir en una transacción económica-sexual que ninguno de los otros presos de la galera se hubiera atrevido a interrumpir. El apodo de Maceo o Titán que en la cultura cubana se homologa inmediatamente con la leyenda de la rectitud de carácter, principios revolucionarios inquebrantables y valentía en el combate, es otorgado acá a un preso viejo cuyo mérito ha sido ser indeleble en el contexto de la prisión. Por su nivel de resistencia y sobrevivencia, por su larga condena, es reconocido y respetado. Su apodo es un signo de jerarquía entre los otros presos y le otorga derechos exclusivos como el de reclamar para sí una presa sexual (Santiesteban 16).

Este intercambio es una de las diferentes instancias en las que la prisión aparece como un espacio controlado por relaciones de poder diferenciadas y multidireccionales que no siempre responden a las jerarquías verticales privilegiadas por la sociedad o los

mecanismos disciplinarios del Estado y que supuestamente organizan rígidamente la institución carcelaria. La microsociedad penal que dibujan los relatos de Santiesteban refuta el ideal de la prisión como una institución total y panóptica; la estructura ideal de vigilancia circular y celular que garantiza una represión absoluta por parte del poder institucional sobre los sujetos institucionalizados (Foucault, *Vigilar y castigar* 201), no opera como modelo de la arquitectura penitenciaria en estas narraciones. Al presenciar la vida en la cárcel de la mano de los personajes y las historias que conforman *Dichosos los que lloran*, lo que se revela es que el control ejercido por la institución es meramente un círculo exterior de poder cuyo objetivo fundamental es el confinamiento de un grupo de sujetos en un espacio determinado. La violencia ejercida por este primer círculo de poder se especializa fundamentalmente en conservar y defender los límites del perímetro de la cárcel, en mantener a todos los sujetos dentro de dichos límites bajo cualquier circunstancia. En gran medida, los carceleros aparecen representados así como “guardacostas.” Sin embargo, más allá de mantener aseguradas las fronteras de la ciudad penitenciaria y asegurar la invisibilidad del sujeto carcelario de cara al resto de la sociedad, los agentes del poder institucional participan solo parcialmente en las interacciones cotidianas de la vida en prisión, las relaciones de poder y los mecanismos de control y disciplina que implementa la población penal internamente.

Kevin Hetherington ha argumentado que en los espacios heterotópicos se produce un ordenamiento social alternativo en el que “...a new way of ordering emerges that stands in contrast to the taken-for-granted mundane idea of social order that exist within society” (40). Este ordenamiento social invertido se manifiesta, además, dialéctica, relativamente. Es decir, las heterotopías funcionan a diferentes niveles, dependiendo del

punto de referencia. Son espacio-textos que pueden resultar excepcionales en relación a una estructura superior, dominante, pero que tal vez no sean heterogéneos en relación a otros conjuntos. Pueden ser, además, elementos que presenten un ordenamiento interior perfectamente lógico y ordenado, pero cuya posición en un contexto más amplio sea inusual, inquietante y desestabilizadora (como los hospitales o los cementerios) o, por el contrario, puede ser un elemento considerado normal, cotidiano, pero cuya estructura interna revele discontinuidades, desplazamientos y paradojas inesperadas (Hetherington, *The Badlands of Modernity* 47). Para James D. Faubion, esta acumulación de yuxtaposiciones, discontinuidades y contradicciones, revela “a daemonising imagination antithetical to and yet constructive within and constructive of its quotidian environment” (39).

Me interesa profundizar en esta línea de interpretación de los espacios heterotópicos como circuitos que se disponen a partir de un ordenamiento diferente, inesperado e incluso paradójico, pero que aun así resulta fértil y tiene la capacidad de producir un ambiente cotidiano funcional. Retomando el punto de partida propuesto por Foucault, estos circuitos reflejan el potencial analítico de otros órdenes y resisten las definiciones hegemónicas de lo Mismo y lo Otro. Sobre la base de las ideas anteriores, considero importante analizar que los espacios heterotópicos funcionan a partir de un doble proceso de re-identificación de los sujetos que acoge. Primero, el espacio (sobre)impone su propia calificación en los individuos, que pasan a ser los enfermos, los muertos, los consumidores, los criminales, etc. Mediante este proceso, al sujeto se le despoja de su identidad anterior y se le categoriza homogéneamente. Luego, al producirse un reordenamiento social en el interior del lugar heterotópico, ocurren otros procesos

consecutivos de reconfiguración y re-identificación mediante los cuales los individuos asumen determinados roles o comportamientos. Al incorporar nuevos roles e identidades, el sujeto en estado heterotópico resiste la homogeneización impuesta por el espacio y se posiciona dentro de los nuevos órdenes y jerarquías, incorporándose al engranaje de mecanismos de control y de participación internos así como a un sistema de relaciones de poder polivalentes y multidireccionales. Es esta una de las formas en que se manifiesta ese proceso antitético al que hace referencia Faubion que se opone pero a la vez conduce a la reproducción social mediante interacciones cotidianas.

Como he comentado en líneas anteriores, la mayoría de los personajes de *Dichosos los que lloran* carecen de una biografía previa a la prisión. Las historias personales carecen de importancia porque la cárcel, como la muerte, es una gran igualadora. Sin embargo, esta homogeneización que impone la institución es subvertida en el contexto de las relaciones sociales entre los presos. En este ámbito, cada recluso entra a formar parte de una comunidad abiertamente jerarquizada, especializada laboral y administrativamente, en la que cada cual porta derechos, obligaciones y privilegios de acuerdo a su rango o su ocupación. Los mandatos controlan la vida de toda la galera de forma dictatorial; los cocineros tienen derechos sobre la comida y sus sobras; los homosexuales tienen que asumir la tarea de ser “mulas” y transportar bienes de contrabando escondidos en el recto; algunos, a partir de su trabajo en la enfermería, desarrollan una vocación protectora; otros se especializan en la fabricación de armas blancas; mientras que alguien adopta la tarea de ser “informante” o “espía” del exterior y logra “entrar” a la prisión información o datos imprescindibles para el mantenimiento del orden interno, como las posibles fechas de requisas por parte de los guardias o datos

sobre otros prisioneros. Ésta es la vida cotidiana en la cárcel: una cotidianidad que desafía constantemente las aspiraciones del panopticismo de una vigilancia y control absolutos ejercidos central, vertical y anónimamente. Una cotidianidad que, de hecho, obedece tanto o más a las jerarquías y relaciones de poder interinas, desarrolladas por los propios reclusos, que a los mecanismos disciplinarios establecidos por la institución penitenciaria.

En este sentido, los relatos de Santiesteban revelan una fuerte influencia del testimonio de Reinaldo Arenas sobre su paso por las cárceles del Morro y la Cabaña quien, como muchos de los personajes de Santiesteban, se ve obligado a hacerse parte de la comunidad penitenciaria y insertarse en la red de relaciones de intercambios socio-económicos creada por los prisioneros. Arenas refiere, por ejemplo, cómo él mismo comenzó a darle clases de francés a otros prisioneros (207), con el fin de abrirse un espacio de reconocimiento social.

Como he apuntado antes, los personajes de *Dichosos los que lloran* carecen de historias individuales previas a su estancia en la prisión y no hay referencias explícitas a que algunos de ellos tengan una condena por razones políticas, sin embargo, las referencias intertextuales a la novela de Arenas aluden a la posible presencia de prisioneros políticos entre toda la población penal. Sin embargo, mientras la voz de Arenas es unívoca, propia del género testimonial, las voces en los relatos de Santiesteban son múltiples, lo cual otorga a estos textos una perspectiva más amplia. Además, mientras Arenas define claramente al poder revolucionario como su antagonico, y como una fuente de violaciones políticas e ideológicas, en los relatos de Santiesteban no aparece un

antagonista concreto, sino que todos los elementos de la comunidad carcelaria son puestos en contraposición unos con otros.

Me gustaría detenerme por un momento en los desplazamientos simbólicos que propone, en particular, la conexión intertextual entre la novela de Arenas y el cuento “El Padrino.” Al igual que el escritor en *Antes que anochezca*, quien durante muchos días de prisión se aferraba como único consuelo a su ajado tomo de *La Ilíada* (207), el personaje de Santiesteban se aferra a un ejemplar de la novela *El padrino* como el único símbolo de “civilización” en medio de la barbarie que lo rodea. Sin embargo, considero que hay una diferencia simbólica entre estos dos textos: mientras *La Ilíada* representa los valores clásicos de la literatura universal (el heroísmo, el honor, la gloria, la belleza), *El Padrino* narra la saga de una familia de mafiosos y la ascensión del protagonista hasta lo más alto del pináculo familiar. Es decir, el modelo de participación intrínseco en la novela de Mario Puzo es uno que ensalza el poder de las manipulaciones, la violencia, la falta de escrúpulos, la subversión y la violación del orden, características todas presumiblemente necesarias para la sobrevivencia en la cárcel. En efecto, vemos que la estructura interna de jerarquización y gobernabilidad entre los presos toma elementos de las prácticas mafiosas.

De hecho, varios de estos relatos de Santiesteban sugieren procesos de negociación de poderes entre los guardias oficiales y los presos o, incluso, una inversión de roles mediante las que son los oficiales los que se ven sometidos a la vigilancia de los presos y amenazados por su poder de subversión. La representación de estos procesos de vigilancia multifocales aparecen también en el cuento “El Padrino.” El presidio se está preparando –como la ciudad toda– para un simulacro de bombardeo aéreo y en

determinado momento tendrán un apagón general. Los guardias de la prisión reconocen el peligro que constituye un apagón general para el mantenimiento del orden en las galeras. Con prepotencia, pero sintiéndose evidentemente amenazados, los guardias piden “disciplina y cooperación” a los reclusos. Aún más, en un momento determinado, son los guardias los que son representados como presas bajo la vigilancia y la amenaza de los prisioneros. “El patio se ha llenado de guardias que podemos ver con facilidad porque están bajo los grandes faroles; ellos a nosotros no, las galeras son profundas y, a pesar de tener luz, son oscuras para los que vienen de afuera” (79). Se produce así, momentáneamente, una inversión total del modelo panóptico y la supresión de la jerarquía destinada a garantizar la eficacia del aparato institucional.

Con esta observación no intento objetar el análisis de Foucault sobre una sociedad panóptica global, basada en la cultura de mecanismos múltiples de vigilancia y disciplina. Sin embargo, la lectura de los relatos carcelarios de Ángel Santiesteban muestra que dos de los propósitos más persistentes y constitutivos de la cotidianidad carcelaria, conseguidos mediante una extensa diversidad de maniobras y acciones, son el de burlar y desarticular los mecanismos de control de la institución, y el de establecer estructuras interinas de administración y poder. De hecho, considero que la definición de las heterotopías como lugares que simultáneamente representan, pero también refutan e invierten todos los otros lugares, se aprecia claramente en esta transposición de roles y de relaciones de poder polivalentes.

En este sentido, otra de las figuras que ha sido utilizada para iluminar el concepto de heterotopía ha sido la del espejo. El espejo es un sitio que permite un desdoblamiento y una multiplicidad, tanto espacial como temporal y ontológica ya que produce una

imagen irreal y real a la vez, poniendo en crisis la concepción misma del lugar y del yo. El espejo reproduce y resiste simultáneamente; cuestiona la integridad y la posición real tanto del sujeto como del espacio y, a la vez, permite la reconstitución y reafirmación del “yo” y del lugar que ocupa (Foucault, “Of Other Spaces” 17). Sobretudo, el espejo es el sitio del juego, de la representación y del desdoblamiento. Frente a él nos disfrazamos, nos maquillamos, actuamos. Los espejos, y sobre todo los espejos deformados, nos permiten vernos como otros y abren infinitas posibilidades de reflexión y transformación. En este sentido, la representación de la cárcel en la narrativa de Santiesteban puede interpretarse a partir de la retórica de los espejos deformados. La prisión aparece así como una imagen deforme, contrahecha, anómala de la sociedad exterior.

Este mecanismo representacional adquiere una connotación siniestra, pero reveladora, en el cuento “El juicio.” El relato narra una ocasión en la que llega un nuevo preso a la galera: un viejo que se mantiene solitario y del que nadie sabe nada. La actitud del viejo resulta sospechosa para el Enano, quien se empeña en averiguar la causa pendiente del hombre hasta que descubre que ha sido acusado por corrupción de menores. Históricamente, el abuso infantil es de los crímenes que los propios presos consideran más graves e inaceptables. El viejo es acosado y agredido colectivamente por todos, hasta que alguien decide que lo más apropiado es someterlo a un juicio, “como los de verdad, que tenga derecho a un abogado defensor, a un fiscal y jueces. El Enano se ofrece de fiscal. El Títere pide ser la defensa. Y, por supuesto, el mandante será el único juez” (Santiesteban 32). Toda la galera participa en la organización del juicio, las literas se distribuyen de acuerdo a la lógica de un juzgado y el acusado es emplazado en medio del estrado. El espectáculo imita un proceso legal con un nivel de detalle y civilidad

impensable en una prisión. “El mandante le pregunta el nombre completo, edad, lugar de nacimiento, hijo de...” (Santiesteban 33). Finalmente el acusado es interrogado y, acosado y aterrado por la insistencia de todos y las amenazas del mandante, acepta una culpabilidad parcial. El Títere presenta el alegato de la defensa, pero el viejo es encontrado culpable y condenado a pasearse desnudo por la galera con una correa en el cuello, como un perro, mientras que los otros presos están autorizados a azotarlo. El castigo se lleva a cabo inmediatamente y la violencia del martirio va escalando desproporcionalmente hasta que el viejo muere a patadas y de asfixia.

El cuento, construido a partir de los elementos retóricos propios de una sátira trágica y expresionista, revela como los mecanismos de control internos de la población penal toman forma a partir de la lógica de los espejos deformados. La *performance* legal representada por los presos reproduce los rasgos y formas básicos del modelo jurídico tradicional pero los desfigura hasta el paroxismo para acusar al propio sistema institucional como una mascarada legal que responde en el fondo a un sistema dictatorial. Esta representación del espacio heterotópico, que saca a la luz aquellos rasgos y mecanismos que Faubion describía como demoníacos, en las antípodas del orden tradicional pero a la vez conductores de otro orden, puede analizarse también a partir del concepto del estado de excepción. En su estudio dedicado al tema, Giorgio Agamben analiza que el estado de excepción funciona como justificación en momentos en los que colindan los intereses políticos del poder con las estructuras legales que lo soportan (*State of Exception*). Es decir, bajo el discurso del estado de excepción, el poder político crea un momento de condiciones especiales, extraordinarias, bajo las cuales se aprueba la suspensión temporal del aparato legal y jurídico a favor de decisiones políticas.

Retomando la definición de Carl Schmitt, Agamben plantea que el soberano es aquel que tiene el potestad de establecer el estado de excepción. Las guerras civiles, los períodos de insurrección y las revoluciones son ejemplos típicos de estos momentos de excepción, pero Agamben llama la atención sobre la tendencia contemporánea a convertir el discurso del estado excepcional en una técnica instrumental y rutinaria de gobierno que amenaza con destruir la funcionalidad tradicional del paradigma constitucional establecido durante la modernidad (*State of Exception 2*). En esta tendencia se inscribe sin dudas la Revolución cubana, proceso que no solo se instituyó y consolidó en medio del estado de excepción que acompaña a toda revolución, sino que a lo largo de los años ha utilizado sistemáticamente este mecanismo para consolidar su legitimidad política, creando perpetuos, consecutivos y superpuestos estados de excepción: la amenaza del imperialismo, las provocaciones de la comunidad exiliada, el Período Especial, han sido todos estados de excepción que han servido de marco para la sobreimposición de lo político sobre lo legal.<sup>88</sup>

Volviendo al relato “El juicio,” propongo leer el cuento como un reflejo del estado de excepción endémico que se ha arraigado en la Cuba contemporánea y que abre espacios indiscriminados en los que los intereses políticos de un grupo (no únicamente del Estado) son esgrimidos para anular o inhabilitar (directa o indirectamente) los propios aparatos legales de los que se valen, así como para resistir los mecanismos de control y sujeción ejercidos por otros poderes contrapuestos. El juicio representado por los prisioneros es paradigmático en este sentido. La presencia de un sujeto repudiado por la

---

<sup>88</sup> El texto de Agamben ilustra la forma en que varios procesos históricos han operado de la misma manera, de forma que la Revolución cubana no es precisamente excepcional en este sentido. Para más ver Agamben, *State of Exception*.

comunidad carcelaria debido a determinada conducta es justificación suficiente para que el mandante asuma el poder del soberano y declare un estado de excepción dentro de la galera. Mientras los crímenes del resto de los reos no son cuestionados abiertamente, la culpa de este preso será una excepción y el hombre será llevado a juicio por los otros. Es decir, como argumenta Agamben a lo largo de todo su análisis, estos “momentos especiales” funcionan para imponer los valores ideológicos del poder por encima de las propias normativas que usualmente mantienen el orden. O lo que es lo mismo, el orden habitual, impuesto y controlado por los grupos hegemónicos, el alterado y violado por esos mismos grupos bajo la justificación de una amenaza inminente.

Pero este simulacro de juicio llevado a cabo por los presos no sólo pretende mantener el orden interno de la galera, controlar las riñas entre los presos, o consolidar la autoridad del mandante y de la ética carcelaria. Sobre todo, propongo interpretar esta escenificación jurídica de los prisioneros como una forma de resistir e inhabilitar la “vida nuda” impuesta por el aparato legal oficial. En oposición a las narrativas de lo carcelario que proponen la muerte cívica del reo, despojarlo de todo tipo de subjetividad, participación en la vida civil, o de cualquier privilegio como ciudadano, lo que vemos acá es que los prisioneros se auto-invisten con el derecho y el ejercicio de gobernar y estipular su propia comunidad. A contrapelo del discurso oficial del Estado cubano, que propone la reeducación de la población penal y su posible restitución al cuerpo nacional mediante el compromiso ideológico, el estudio y el trabajo, el cuento de Santiesteban muestra estas otras formas, distorsionadas, heterotópicas, mediante las que los reclusos llevan a cabo prácticas propias de ciudadanos con derechos formales. Aún más, siguiendo a Agamben, si aquel con capacidad para declarar un estado de excepción es un soberano,

vemos que en este escenario penitenciario el mandante y los otros encargados de establecer el momento de excepcionalidad están valiéndose de la jerarquía o superioridad que ostenta el líder para, como derivación, instituir una comunidad de soberanía, una micro-sociedad soberana en el interior mismo del sistema y la geografía diseñados para su anulación. De hecho, esta comunidad es capaz no sólo de resistir los mecanismos de control impuestos por la institución, sino también de hacer prevalecer sus propios valores. A fin de cuentas, el viejo pedófilo es juzgado y ejecutado por la justicia interna que, en este y otros casos, se impone por encima de los procesos institucionales.

### **La cárcel es la isla**

Para concluir mi análisis quisiera observar como, en la ciudad invisible que es la cárcel, se reinscriben y reproducen, bajo un nivel amplificado de violencia física y psicológica, varios de los mecanismos de participación social alternativos que forman parte de la vida cotidiana de la Cuba contemporánea y que he venido analizando a lo largo de esta disertación. Estas prácticas –la imaginación arquitectónica, lo secreto, la socialización en términos afectivos– que, como he demostrado, impactan la representación y conceptualización del tejido social y urbano y de la imaginación ciudadana como práctica social, van a jugar un papel determinante también en la producción de la geografía humana del penal.

La imaginación como forma de creación arquitectónica y como mecanismo para reclamar la producción del espacio, temas que constituyen la base del análisis del primer capítulo de esta disertación, reaparecen en el cuento de Santiesteban “Pabellón,” que narra la experiencia semi-onírica de un recluso cuando recibe una visita conyugal. El

momento de intimidad sexual se describe no precisamente en términos eróticos, sino en términos de una liberación espacial. En medio del trance erótico, el personaje se imagina franqueando las paredes y habitando un paisaje natural, bucólico, kitsch incluso (75-76). Lo que vemos es una operación simbólica semejante a la que realizan Antonio José Ponte y Carlos Garaicoa desde sus proyectos artísticos: el uso de la imaginación como estrategia de resistencia a la opresión espacial ejercida por el poder y como medio para la reinención arquitectónica y sus usos.

Otro ejemplo de cómo los mecanismos alternativos de participación que he destacado en la tesis se reproducen en la representación simbólica de la cárcel se aprecia en el relato “La celda.” Situado en las lóbregas galeras de castigo, el protagonista de esta historia baja a los infiernos para encontrar que ha caído en las redes de una especie de sociedad secreta dedicada a contrabandear con los dientes de oro de los presos. Al igual que Mario Conde en *La neblina del ayer* cuando se adentra en los bajos barrios de Centro Habana, el personaje sin nombre de este relato es un *outsider* con pretensiones de poder mantener su dignidad frente a las exigencias de los cabecillas. Al negarse a abrir la boca para ser registrado, el personaje es golpeado por un preso hasta quedar prácticamente inconsciente. Bajo estas condiciones, la víctima logra negociar con uno de los guardias el traslado a otra celda. Pero, como puede comprobar rápidamente, la nueva mazmorra está controlada por el mismo grupo de traficantes que acaba de abandonar. La contraseña de “tu pun ta pa” le revela que la escapatoria es imposible y que la red secreta se extiende insospechadamente (22-27).

Teóricamente, la cárcel debe producir un sujeto que sea una mimesis del ciudadano ideal, cuyo reino es la libertad y cuya realización se da en la *polis*. Como he

visto, uno de los aspectos fundamentales en las teorías y poéticas de lo carcelario es aquel que entiende a la prisión como un espacio pedagógico, de reeducación. El hecho de que la imaginación carcelaria en estos relatos no re-produzca al sujeto ideal de la Revolución indica lo deslegitimado y anacrónico que ha quedado ese sujeto ideal y la ineficacia del poder para encauzar e implantar su discurso ideológico en espacios de resistencia social.

Sin embargo, mi lectura de estas obras y de la representación simbólica del espacio carcelario en estos relatos propone, en efecto, la producción de una metonimia que establece una analogía entre la sociedad y la prisión. Considero que esta metonimia, que revela como las formas alternativas de participación ciudadana que he analizado previamente aparecen replicadas en la construcción de la sociedad carcelaria, confirma la relevancia de dichas estructuras y modalidades emergentes.

La sobre-escritura en el microcosmos carcelario de lo que he definido como formas liminales de ciudadanía, corrobora el valor y la repercusión de estas prácticas en la reconfiguración y reinención de la ciudadanía en la Cuba del siglo XXI. La prisión se revela así como correlato –una vez más– de la sociedad que la produce. De hecho, si la condición insular ha sido insistentemente homologada con la figura de la cárcel, con el encierro y la opresión, quisiera proponer aquí una operación inversa: la cárcel es también el espejo de la Isla.

## **Conclusiones**

### **Andar La Habana a inicios del XXI**

En esta disertación he estudiado la imaginación y la producción de la ciudad como espacio de ciudadanía a través de su representación en obras literarias y artísticas. Específicamente, me he enfocado en representaciones simbólicas de lo urbano en la Cuba post-soviética y en la manera en que las obras literarias, cinematográficas y artísticas estudiadas (re)imaginan y (re)producen la geografía urbana mediante la exposición de prácticas cotidianas que tienen lugar en el espacio público. Estos análisis me han llevado a la conclusión de que, en contraste con la producción urbanística por parte del poder revolucionario (que por varias décadas monopolizó la concepción y representación del espacio urbano y lo convirtió en paisaje de legitimación de la ideología totalitaria), el discurso artístico cubano posterior a 1989 crea escenarios urbanos que se resisten al decorado de la ideología oficial y se abren a formas alternativas de participación social y de conceptualización de la ciudadanía. Más aún, he planteado que debido al control estricto que todavía ejerce el poder del Estado socialista sobre cualquier iniciativa de participación en la sociedad civil, es a través de la representación de prácticas habituales y rutinarias, aparentemente intrascendentes, que las obras analizadas canalizan la producción textual o visual de topografías y sujetos extraoficiales. En este sentido, la disertación sugiere que el cuerpo de textos estudiados perfila la emergencia de lo que he llamado como ciudadanía liminales, es decir, mecanismos y formas de participación, expresión, asociación y liderazgo alternativos a las estructuras oficiales y que considero

fundamentales para la reconfiguración del concepto de ciudadanía en la Cuba post-revolucionaria.

En un popular programa de la televisión cubana durante los años ochenta y noventa, el Historiador de la ciudad, Eusebio Leal, se dedicaba a “pasear” por barrios y lugares significativos de la ciudad, contar su historia, revelar sus secretos y alabar sus bellezas. Aquel programa, en el cual el *flâneur* Leal desentrañaba con fruición los entresijos de la ciudad tal y como la habían concebido los letrados a lo largo de los siglos desde su fundación en 1519, se llamaba “Andar La Habana.”

En esta disertación me he propuesto, en cierto sentido, andar también La Habana, pero no la ciudad oficial, sino La Habana subterránea, imaginada, invisible, impugnada por la gente que la habita día a día. No he querido caminar por La Habana que aparece señalada en los mapas, sino por esa otra que, justamente, no tiene representación oficial. Con ese objetivo he analizado una serie de textos literarios y artísticos a través de los cuales me he adentrado en importantes áreas de la ciudad extraoficial, me he acercado a los sujetos que la habitan y la producen y he estudiado los dispositivos simbólicos que la producen. En este sentido, concebí la disertación, también, como un viaje con diferentes estaciones.

En el primer capítulo me enfoqué en lo que puede considerarse como la parte más visible de la ciudad: la arquitectura y el urbanismo. Entendiendo el trabajo de los planificadores urbanos como una tarea esencialmente imaginativa y fundamental para el establecimiento de espacios de participación ciudadana, en este capítulo analizo las poéticas de Carlos Garaicoa y Antonio José Ponte, quienes, a través de las artes visuales y la literatura respectivamente, remedan y fabrican la ciudad. A través de sus obras, que interpreto

como *performances* a largo plazo, estos artistas reclaman la función eminentemente ciudadana de la imaginación arquitectónica.

El segundo capítulo, de la mano del “hombre de ninguna parte” de Miguel Mejides y de los personajes de Leonardo Padura en *La neblina del ayer*, recorre una ciudad secreta, subterránea, que no aparece en los mapas sino que se construye en estas narraciones a partir de las ubicuas rutas trazadas por el mercado negro y por los ritmos ocultos de la ciudad. Los resultados del análisis muestran que estos circuitos, organizados por elementos efímeros como los olores o las horas del día y controlados celosamente por la fuerza del secreto público, son vitales para la conformación de estructuras alternativas de participación y de liderazgo asentadas en los barrios o a partir de patrones de consumo específicos.

Mi observación del reciente fenómeno de las tribus urbanas habaneras de la Calle G en el tercer capítulo confirma la pujanza social y el potencial ideológico de estos grupos y estructuras de participación emergentes. De hecho, al analizar la representación artística de este fenómeno sociológico y cultural, es relevante la manera en que las interpretaciones simbólicas enfatizan el carácter y el impacto ideológico de las tribus en la conciencia de la ciudad y sus habitantes, incluso a contracorriente de las propias agrupaciones juveniles. Contrario a las estructuras protegidas por lo secreto, la representación de las tribus urbanas se preocupa por el establecimiento de un espacio de expresión pública en el corazón mismo de la ciudad.

Finalmente, el último capítulo de la disertación interroga la conceptualización literaria de una de las geografías más invisibles y silenciadas de la ciudad: la prisión. Como planteó Foucault, “la delincuencia funciona como un observatorio político” (*Vigilar y castigar*

287). Igualmente, los estudios sobre las poéticas de lo carcelario han mostrado que la literatura de la prisión es un excelente medio para reflexionar sobre el estado de la sociedad que la produce. En este sentido, mis propios análisis de la representación textual de la cárcel en la obra de Ángel Santiesteban, arrojan que en estos textos la prisión es representada como un espejo deformado de la sociedad en la que el “re-entrenamiento” como ciudadanos tiene lugar mediante la reproducción de los mismos mecanismos alternativos de participación ciudadana que emergen en el exterior. Es decir, si en teoría entendemos al recluso como un sujeto en proceso de rehabilitación como ciudadano, el hecho de que la representación de ese proceso replique mecanismos y valores populares emergentes, en lugar de los principios y modelos institucionalizados por el poder, indica no solo la ineficacia e invalidez de los paradigmas oficiales, sino también el impacto y pujanza de los modelos alternativos. Así, esta homologación entre la cárcel y la nación confirma simbólicamente el profundo proceso de transformación de los sujetos todos –no solo los prisioneros– en tanto ciudadanos y de las prácticas que los conducen al ejercicio de formas de ciudadanía sustantivas.

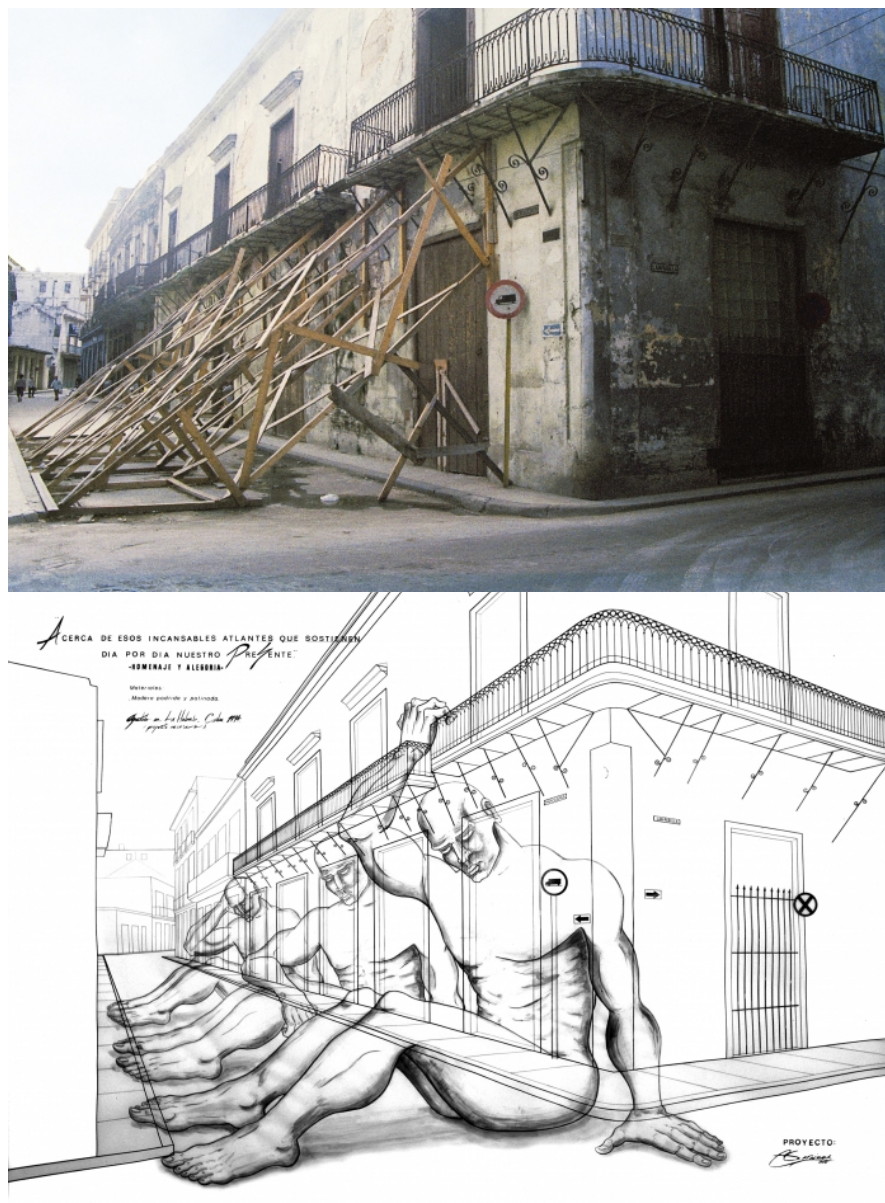
En este sentido, me gustaría retomar la etimología del término liminal, aquella que lo relaciona con el umbral, es decir, con la entrada, con la anunciación, con un espectro de posibilidades que se abre. En última instancia, el objetivo de esta disertación ha sido acercarse a ese espectro, tratar de descifrarlo e intentar comprender mejor algunas de las líneas y caminos posibles que inicia en términos de la reestructuración del concepto y las formas de una ciudadanía activa en la Cuba post-soviética.

## Anexo 1

### Obras de Carlos Garaicoa

#### Figura 1<sup>89</sup>

*Acerca de esos incansables atlantes que sostienen cada día nuestro presente. (1996)*



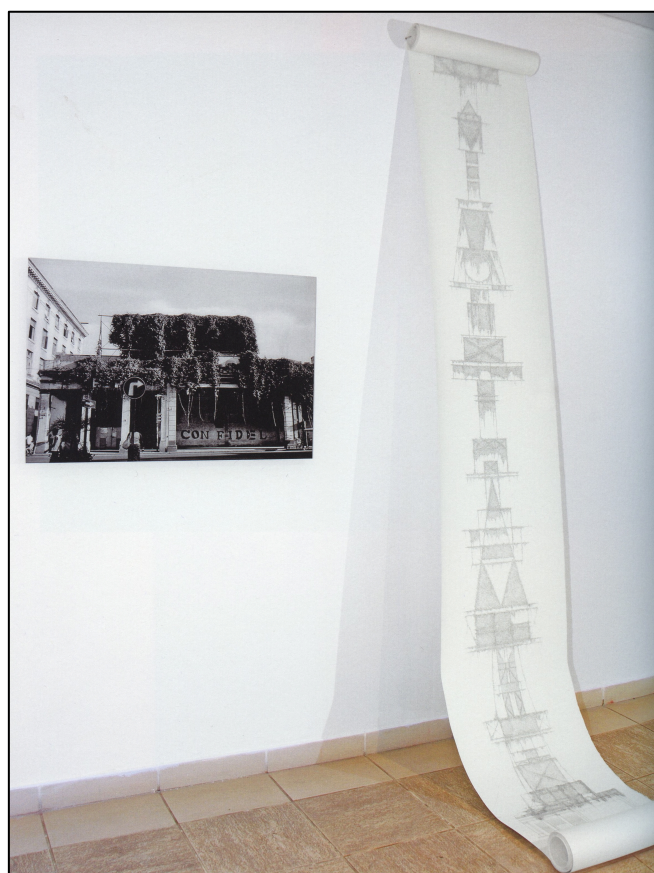
<sup>89</sup> Las imágenes aquí reunidas solo tienen el objetivo de ilustrar mis argumentos. El Estudio Carlos Garaicoa autorizó el uso de las mismas con objetivos exclusivamente académicos en el marco de esta disertación. No está autorizada su reproducción en ningún otro medio ni por cualquier otra vía.

**Figura 2**

*De por vida...* (2004)

**Figura 3**

*De por vida...* (2004) (Imagen de la instalación en la galería)

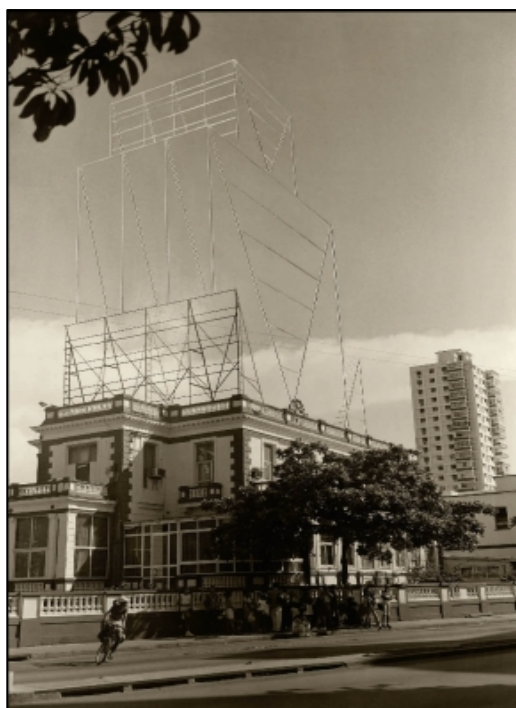


**Figura 4**

*De la serie La palabra transformada (2009)*

**Figura 5**

*De la serie La palabra transformada (2009)*



**Figura 6**

*Sin Título (La Época) (2006)*



**Figura 7**

*De cómo la arquitectura neoclásica parió la arquitectura socialista (2002)*

**Figura 8**

*Continuidad de una arquitectura ajena (2002)*



## Anexo 2

### Muestra de carteles pertenecientes al proyecto curatorial *HereG*.

#### Taller de Serigrafía René Portocarrero, Mayo 2012.<sup>90</sup>

#### Figura 1

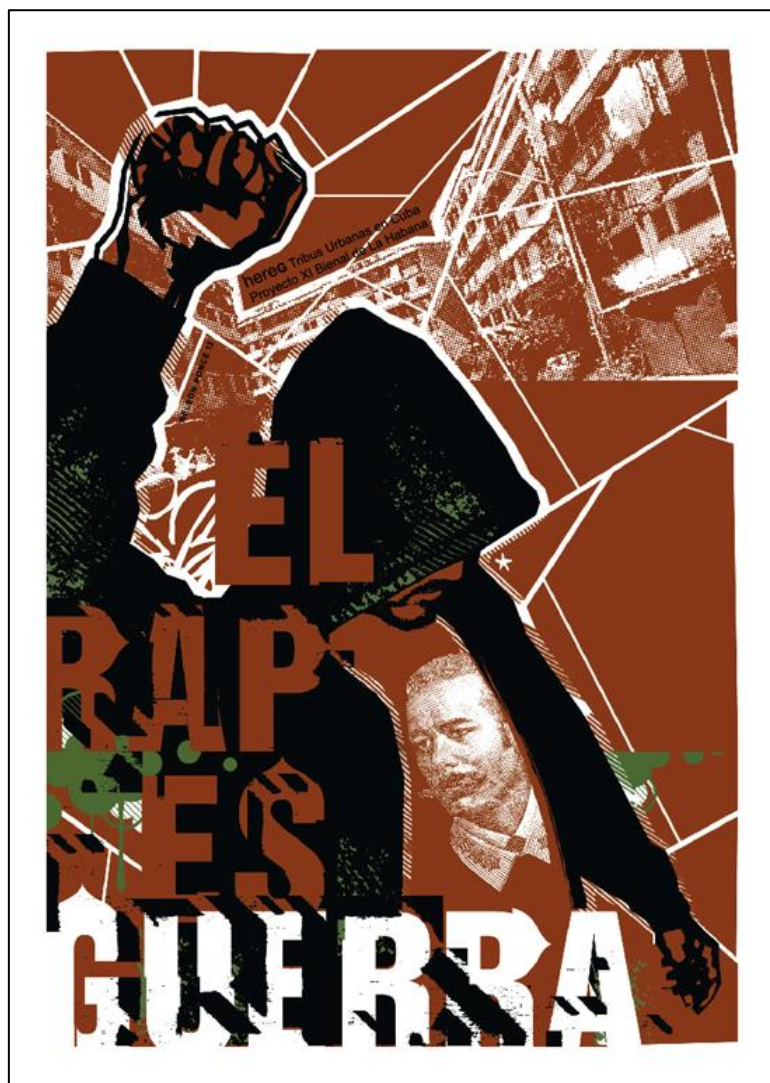
Nelson Ponce. *HereG*. (2012). Serigrafía 70x50 cm. (Cartel general de la muestra)



<sup>90</sup> Las imágenes aquí reunidas solo tienen el objetivo de ilustrar mis argumentos. La especialista del Taller de Serigrafía René Portocarrero y curadora de la muestra, Yenela Miranda, autorizó el uso de las imágenes con objetivos exclusivamente académicos en el marco de esta disertación. No está autorizada su reproducción en ningún otro medio ni por cualquier otra vía.

**Figura 2**

Nelson Ponce. *Raperos*. (2012). Serigrafía 70x50 cm.



**Figura 3**

Giselle Monzón. *Emos.* (2012). Serigrafía 70x50 cm.



**Figura 4**

Fabián Muñoz. *Hippies*. (2012). Serigrafía 70x50 cm.



**Figura 5**

*Matojo*. Personaje infantil creado por Manuel Lamar Cuervo (Lillo).



## Obras citadas

- AAVV. *Carlos Garaicoa. Overlapping*. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2010.
- AAVV. *La fotografía como intervención. Carlos Garaicoa*. Madrid: La Fabrica, 2012.
- Acosta, Dalia. "Las tribus urbanas en Cuba." *Inter Press Service en Cuba*. 31 dic. 2009. Web. 5 nov. 2014.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . *State of Exception*. Trad. Kevin Attell. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2005.
- Alberto, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. México, D.F.: Alfaguara, 1997.
- Álvarez Tabío, Emma. "Arqueologías de La Habana." *Encuentro de la cultura cubana* 51-52 (2009): 173-179.
- . *La invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2000.
- Amor vertical*. Dir. Arturo Sotto. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1997.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, 1991.
- Appadurai, Arjun y James Holston. "Introduction: Cities and Citizenship." *Cities and Citizenship*. Ed. James Holston. Durham: Duke University Press, 1999. 1-18.
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1996.
- Arenas, Reinaldo. *Antes que anochezca*. Barcelona: Tusquets, 1992.
- Arendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- Behar, Sonia. *La caída del hombre nuevo: narrativa cubana del Período Especial*. New York: Peter Lang, 2009.
- Bejel, Emilio. "Sexualidad carcelaria en *Hombres sin mujer* de Carlos Montenegro." *Anales de la literatura española contemporánea* 31.1 (2006): 269-286.
- Bellman, Beryl. *The Language of Secrecy: Symbols and Metaphors in Poro Ritual*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1984.

- Benjamin, Walter. *Selected Writings: 1927-1934, Volume 2*. Eds. Michael W. Jennings. Trad. Rodney Livingstone y otros. Cambridge: Belknap Press; Harvard University Press, 2003.
- Bergson, Henri. *The Two Sources of Morality and Religion*. Trad. R. Ashley Audra. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1977.
- Birkenmaier, Anke y Esther Whitfield (Eds). *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Durham; London: Duke University Press, 2011.
- Blanchot, Maurice. "Everyday Speech." Trad. Susan Hanson. *Yale French Studies* 73 (1987): 12-20.
- Block, Holly. "Carlos Garaicoa." *Bomb* 82. Winter 2003. Web. 5 nov. 2014.
- Bobes, Velia Cecilia. "Visits to a Non-Place: Havana and Its Representations." *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Eds. Anke Birkenmaier y Esther Whitfield. Durham; London: Duke University Press, 2011. 15-30.
- . *La Nación inconclusa. (Re)constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*. México D.F.: Flacso-México, 2007.
- Bok, Sissela. *Secrets: On the Ethics of Concealment and Revelation*. New York: Vintage Books, 1989.
- Boyer, Christine. "The Many Mirrors of Foucault and Their Architectural Reflections." *Heterotopia and the City*. Eds. Michiel Dehaene y Lieven De Caeter. London; New York: Routledge, 2008. 53-74.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- Brenner, Neil. *New State Spaces: Urban Governance and the Rescaling of Statehood*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* New York: Routledge, 1993.
- Caballero, Rufo. "Arte cubano, 1981-2007: dime lo que más te ofende." *Temas* 56 (2008): 56-66.
- Cabrera Infante, Guillermo. *Cine o Sardina*. Madrid: Santillana, 1997.
- Calle G*. Dir. Aram Vidal y Erick Coll. AVEC, 2003. Documental.
- Cancio Isla, Wilfredo. "Solás en tiempo de sinceridad." *Revolución y Cultura* 11 (1988): 2-7.
- Carpentier, Alejo. "La Habana vista por un turista cubano." *El amor a la ciudad*. Madrid: Alfaguara; Santillana, S.A, 1996.

- Carranza, Julio; Luis Gutiérrez y Pedro Monreal (Eds). *Cuba, la reestructuración de la economía: Una propuesta para el debate*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1995.
- Casamayor, Odette “¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?” *Caribbean Studies* 32.2 (2004): 63-104.
- . “Cubanidades de un fin de siglo o breve crónica de intentos narrativos por salvar u olvidar la cubanidad dentro de la isla y en los noventa.” *El Caribe hispano. Sujeto y objeto en política internacional*. Ed. Opatrny. Prag: Karolinum Charles University, 2001. 329-340.
- . “El encanto de las ruinas o algunas estrategias para mantenerse intactos en el caos: Visiones de La Habana actual.” *Mémoire(s) de la Ville dans les mondes hispaniques et luso-brésilien*. Ed. Teresa Orecchia-Havas. Caen: Laboratoire d'études ibériques, italiennes et ibéro-américaines (LEIA), Université de Caen (2005): 79-100.
- Castro, Fidel. *La historia me absolverá*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2007.
- . *Palabras a los intelectuales*. La Habana: Biblioteca Nacional “José Martí,” 1991.
- CEPAL. *La economía cubana: Reformas estructurales y desempeño en los años noventa*. Mexico City: CEPAL, 1997.
- CEPAL. *Política social y reformas estructurales: Cuba a principios del siglo XXI*. México, D.F.: CEPAL, 2004.
- Close up*. Dir. Damián Sainz y Roger Herrera. Fundación Ludwig de Cuba, 2008. Documental.
- “Código Penal.” *Gaceta Oficial de la República de Cuba*. Ministerio de Justicia. Web. 22 feb. 2013.
- “Constitución de la República de Cuba.” *EcuRed*. Web. 4 nov. 2014.
- “Constitución Política de 1976 con reformas hasta 2002.” *Political Database of the Americas. Center for Latin American Studies*. Georgetown University. Web. 4 nov. 2014.
- “Contribución del INV al informe de Cuba contra el bloqueo correspondiente al periodo comprendido entre el 1ro de mayo de 2004 y el 15 de abril del 2009.” *Instituto Nacional de la Vivienda*. Web. 12 nov. 2012.
- Conversemos*. Dir. Christian Torres y Hansel Leyva. Cuadrofilms, 2008. Documental.
- Coyula, Miguel. “La Habana toda vieja.” *Temas* 48 (2006): 72-75.

- . "The Bitter Trinquennium and the Dystopian City: Autopsy of a Utopia." *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Eds. Anke Birkenmaier y Esther Whitfield. Durham; London: Duke University Press, 2011. 31-52.
- Cuesta, Mabel. *Cuba post-soviética. Un cuerpo narrado en clave de mujer*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- de Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988.
- De Ferrari, Guillermina. "Cuba: a Curated Culture." *Journal of Latin American Cultural Studies* 16.2 (2007): 219-240.
- . *Community and Culture in Post-Soviet Cuba*. New York; London: Routledge, 2014.
- . "Embargoed Masculinities: Loyalty, Friendship and the Role of the Intellectual in the Post-Soviet Cuban Novel." *Latin American Literary Review* 69 (2007): 82-103.
- . *Vulnerable States: Bodies of Memory in Contemporary Caribbean Fiction*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2007.
- de la Nuez, Iván. "Tapices bajo la playa." *Ivan de la Nuez*. Web. 13 mayo 2011.
- . "Un fragmento en las orillas del mundo." *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Eds. Magaly Espinosa y Kevin Power. Santa Monica, CA: Perceval Press, 2006. 133-140.
- . *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Editorial Casiopea, 1998.
- de la Torre Brau, Pablo. *Presidio modelo*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1969.
- Dehaene, Michiel y Lieven De Cauter. *Heterotopia and the City*. London; New York: Routledge, 2008.
- del Real, Patricio y Joseph Scarpaci. "Barbacoas: Havana's New Inward Frontier." *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Eds. Anke Birkenmaier y Esther Whitfield. Durham; London: Duke University Press, 2011. 53-72.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1987.
- Desforges, Luke; Rhys Jones y Mike Woods. "New Geographies of Citizenship." *Citizenship Studies* 9.5 (2005): 439-451.

- Díaz, Désirée. "Los Otros. Exilio y emigración en el cine de la revolución." *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 165-183.
- . "Monumental Havana." *World Film Locations: Havana*. Ed. Ann Marie Stock. Bristol: Intellect, 2014. 8-9.
- Díaz, Jesús. *Las palabras perdidas*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Diego, Eliseo. "El primer discurso." *Eliseo Diego. Obra poética*. Ed. Enrique Saíenz. La Habana: Ediciones Unión, 2001. 19-20.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dilla Alfonso, Haroldo y Olga Fernández Ríos. *La participación en Cuba y los retos del futuro*. La Habana: Ediciones CEA, 1996.
- Domínguez García, María Isabel. "La juventud en el contexto de la estructura social cubana. Datos y reflexiones." *Papers* 52 (1997): 67-81.
- Domínguez, Jorge I., Omar Everleny Pérez y Lorena Barberia (Eds.) *The Cuban Economy at the Start of the Twenty-First Century*. Cambridge; Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- Douglass, Mike y John Friedmann. *Cities for Citizens: Planning and the Rise of Civil Society in a Global Age*. New York: J. Wiley, 1998.
- Espina Prieto, Mayra. "Mirar Cuba hoy: cuatro supuestos para la observación y seis problemas-nudos." *Temas* 56 (2008): 132-141.
- Faubion, James D. "Heterotopia: an ecology." *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. Eds. Michiel Dehaene y Lieven De Caeter. London; New York: Routledge, 2008. 31-40.
- Felski, Rita. "The Invention of Everyday Life." *New Formations* 39 (1999): 13-31.
- Fernandes, Sujatha. *Cuba Represent!: Cuban Arts, State Power, and the Making of New Revolutionary Cultures*. Durham: Duke University Press, 2006.
- Fernández, Damián J. *Cuba and the Politics of Passion*. Austin: University of Texas Press, 2000.
- . "The Politics of Youth in Cuba." *Cuba after Castro: Legacies, Challenges, and Impediments*. Eds. Edward González y Kevin F. McCarthy. Santa Monica, CA; Arlington, VA; Pittsburgh, PA: RAND Corporation, 2004. 61-104.
- Fornet, Jorge. "La narrativa cubana entre la utopía y el desencanto." *La Gaceta de Cuba* 5 (2001): 38-45.

- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." Trad. Michiel Dehaene y Lieven De Cauter. *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*. Eds. Michiel Dehaene y Lieven De Cauter. London; New York: Routledge, 2008. 13-30.
- . *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2002.
- Fowler, Victor. "Derivas con (por, y desde) Zurbano: Dolor, alegría y Resistencia." *La Jiribilla* 622. Web. 4 nov. 2014.
- Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*. Trad. Héctor Silva Miguez. Barcelona: Random House Mondadori, S.A., 2003.
- Friedmann, John. *The Prospect of Cities*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Friol, Roberto. *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Gaffikin, Frank y Mike Morrissey. *City Visions: Imagining Place, Enfranchising People*. London: Pluto Press, 1999.
- García Espinosa, Julio. *Una imagen recorre el mundo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979.
- Geertz, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- Genocchio, Benjamin. "Discourse, Discontinuity, Difference: the Question of Other Spaces." *Postmodern Cities and Spaces*. Eds. Sophie Watson y Katherine Gibson. Oxford: Blackwell, 1995. 35-46.
- Goñi Camejo, Mireya. "Eusebio Leal: salvaguardar La Habana." *Temas* 48 (2006): 16-20.
- Guanche, Julio César. "La participación ciudadana en el Estado Cubano." *Inter Press Service en Cuba*. 27 de Octubre de 2011. Web. 4 nov. 2014.
- Guevara, Ernesto Che. *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo Veintiuno, 1977.
- Habana - Arte nuevo de hacer ruinas*. Dir. Florian Borchmeyer. Glueck Auf Film, Koppfilm, Raros Media, 2006.
- Hall, Stuart y Tony Jefferson. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures In Post-war Britain*. London: Routledge, 2006.

- Hamberg, Jill. "The 'Slums' of Havana." *Havana Beyond the Ruins. Cultural Mappings after 1989*. Ed. Anke Birkenmaier y Esther Whitfield. Durham; London: Duke University Press, 2011. 73-105.
- Harvey, David. *Social Justice and the City*. Athens: University of Georgia Press, 2009.
- . *Spaces of Hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Hetherington, Kevin. *Expressions of Identity: Space, Performance, Politics*. London: SAGE Publications, 1998.
- . *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge, 1997.
- Holston, James. "Spaces of Insurgent Citizenship." *Making the Invisible Visible: A Multicultural Planning History*. Ed. Leonie Sandercock. Berkeley: University of California Press, 1998. 37-56.
- . *Insurgent Citizenship. Disjunctions of Democracy and Modernity in Brazil*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2008.
- Huysen, Andreas. "Nostalgia for Ruins." *Grey Room 23* (2006): 6-21.
- La vida es silbar*. Dir. Fernando Pérez, Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1998.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. New York: Verso, 2001.
- Lamar Cuervo, Manuel. *Matojo*. Ciudad de La Habana: Editorial Gente Nueva, 1980.
- Lefebvre, Henri. *Le Droit à La Ville*. Paris: Anthropos, 1968.
- . *Rhythmanalysis: Space, Time, and Everyday Life*. Trad. Stuart Elden y Gerald Moore. London; New York: Continuum, 2004.
- . *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1991.
- . *Writings on the City*. Trad. Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas. Cambridge: Blackwell Publishers, 1996.
- Lloyd, Fran y Catherine O'Brien. *Secret Spaces, Forbidden Places. Rethinking Culture*. New York: Berghahn Books, 2000.
- López Sacha, Francisco. "Escuchando a Little Richard." *Cuba Underground*. Web. 4 nov. 2014.

- Loss, Jacqueline. *Dreaming in Russian: The Cuban Soviet Imaginary*. Texas: University of Texas Press, 2013.
- Ludmer, Josefina. "Tetras del débil." *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Eds. Patricia González y Eliana Ortega. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984. 47-54.
- Luis o Miguel (Luis Gárciga, Miguel Moya). *Censo*, 2003. Videoarte.
- Lyotard, Jean-François. *Heidegger and "the Jews."* Trad. Andreas Michel y Mark Roberts. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Maffesoli, Michel. "The Ethic of Aesthetics." Trad. Rob Boyne. *Theory Culture Society* 8 (1991): 7-20.
- . *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. Trad. Don Smith. London: Sage, 1996.
- Manzano, Juan Francisco. *Obras*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, 1972.
- Marin, Louis. *Utopics: Spatial Play*. Trad. Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1984.
- Marshall, T.H. "Citizenship and Social Class." *Citizenship and Social Class and Other Essays*. London: Cambridge University Press, 1950. 1-85.
- Martí, José. "El presidio político en Cuba." *Obras Completas. Edición Crítica. Tomo 1 (1862-1876)*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2014. Web. 4 nov. 2014.
- Mejides, Miguel. "El hombre de ninguna parte." *Las ciudades imperiales*. La Habana: Ediciones Unión, 2006. 5-33.
- Memorias del subdesarrollo*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1968.
- Mitchell, Katharyne. "Transnationalism, Neo-liberalism, and the Rise of the Shadow State." *Economy and Society* 30.2 (2001): 165-189.
- Montaner, Carlos Alberto. *Perromundo*. Barcelona: Ediciones 29, 1972.
- Montenegro, Carlos. *Hombres sin mujer*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.
- Muggleton, David y Rupert Weinzierl (Eds.) *The Post-Subcultures Reader*. Oxford; New York: Berg, 2003.
- Navarro, Desiderio. "In medias res publica." *Ensayo cubano del siglo XX: Antología*. Ed. Rafael Hernández, Rafael Rojas y Roberto González Echevarría. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

- O'Sullivan, Michael G. "Limning the Liminal. Thinking the Threshold: Irish Studies' Approach to Theory." *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*. Eds. Irene Gilsenan Nordin y Elin Holmsten. Bern: Peter Lang. 2009. 17-33.
- "Oficina del Historiador de La Habana." *Habana Patrimonial. La Habana, Patrimonio de la Humanidad*. Web. 5 nov. 2014.
- Ojeda, Danné. "Otras geometrías o en busca de la piel. Muéstrame tu jardín y te dire quién eres: La proyección (a)utópica en Carlos Garaicoa." *Diagonal. Ensayos sobre arte cubano contemporáneo*. Maastricht: Jan van Eyck Academie, 2003. Web. 4 nov. 2014.
- Ortega, Maria Luisa. "El 68 y el documental en Cuba." *Archivos de la Filmoteca* 59. (2008): 75-91.
- P.M. Dir. Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante, 1961. Documental.
- Padura Fuentes, Leonardo. *Herejes*. Barcelona: Tusquets Editores, 2013.
- . *La neblina del ayer*. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- . *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets Editores, 2002.
- . *Un camino de medio siglo: Carpentier y la narrativa de los real maravilloso*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1994.
- Peck, Jamie y Adam Tickell. "Neoliberalizing Space." *Antipode* 34.3 (2002): 380-404.
- Pérez-López, Jorge F. *Cuba's Second Economy: From Behind the Scenes to Center Stage*. New Brunswick, New Jersey: Transaction Books. 1995.
- Pérez, Omar (Ed.) *Reflexiones sobre la economía cubana*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2006.
- Piano, Doreen. "Resisting Subjects: DIY Feminism and the Politics of Style in Subcultural Production." *The Post-Subcultures Reader*. Eds. David Muggleton and Rupert Weinzierl. Oxford, New York: Berg, 2003. 253-265.
- Ponte, Antonio José. "Un arte de hacer ruinas." *Cuentos de todas partes del imperio*. France: Deleatur, 2000.
- . "Una catedral rusa para La Habana." *Encuentro en la red*, 21 dic. 2006. Web. 4 nov 2014.
- . *Contrabando de sombras*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- . *La fiesta vigilada*. Barcelona: Anagrama, 2007.

- . *Un seguidor de Montaigne mira La Habana. Las comidas profundas*. Madrid: Editorial Verbum, 2001.
- Purcell, Mark. "Excavating Lefebvre: The Right to the City and its Urban Politics of the Inhabitant." *GeoJournal* 58 (2002): 99-108.
- Quiroga, José. *Cuban Palimpsests*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores, 2004.
- Reyes, Dean Luis. "El documental reflexivo cubano. Testimonio paralelo de una Revolución." *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 93-111.
- Richard, Nelly. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." *E-misférica* 6.2 *Cultura + Derechos + Instituciones*. 2009. Web. 4 nov. 2014.
- Ritter, Archibald R. M. "Cuba's Underground Economy." *Carleton Economic Papers*. Carleton University, Department of Economics. Revised 14 Jan. 2005. Web. 5 nov. 2014.
- Rodríguez, Juan Carlos. "Tiene que suceder algo, tiene que destriunfar la revolución": una conversación con Antonio José Ponte." *La Habana Elegante*. Web. 4 nov. 2014.
- Rojas, Rafael. *El arte de la espera*. Madrid: Colibrí, 1998.
- . *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Santiesteban Prats, Ángel. *Dichosos los que lloran*. La Habana: Casa de las Américas, 2006.
- Saumell, Rafael E. *La cárcel letrada. Narrativa cubana carcelaria*. Madrid: Betania, 2012.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schneider, Friedrich. "The Value Added of Underground Activities: Size and Measurement of the Shadow economies of 110 countries all over the World." Australian National University, 2002. Web. 4 nov. 2014.
- . "Shadow Economies and Corruption all over the World: New Estimates for 145 Countries." *Economics: The Open-Access, Open-Assessment E-Journal* 1 (2007): 1-66.
- Sennett, Richard. *The Fall of the Public Man*. New York: Knopf, 1977.
- . "The Public Realm." *Richard Sennett*. Web. 4 nov. 2014.

- Smith, Caleb. *The Prison and the American Imagination*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Sontag, Susan. "Posters: Advertisement, Art, Political Artifact, Commodity." *Looking Closer 3: Classic Writings on Graphic Design*. Eds. Michael Bierut, et al. New York: Allworth Press, 1999. 196-218.
- . *Sobre la fotografía*. Trad. Carlos Gardini. México D.F.: Alfaguara, 2006.
- Spiegler, Marc. "City Lights." *ARTnews*, March (2005): 96–99.
- St John, Graham. "Post-Rave Technotribalism and the Carnival of Protest." *The Post-Subcultures Reader*. Eds. David Muggleton y Rupert Weinzierl. Oxford; New York: Berg. 2003. 65-82.
- Stock, Ann Marie. *On Location in Cuba: Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- . "Resisting "Disconnectedness" in *Larga distancia* and *Juan de los muertos*: Cuban Filmmakers Create and Compete in a Globalized World." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 37.1 (2012): 49-66.
- . "Visionando el cine cubano de hoy." *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008):199-219.
- Taussig, Michael. *Defacement. Public Secrecy and the Labor of the Negative*. Stanford University Press. Stanford, 1999.
- Teja, Ada María. "El origen de la nacionalidad y su toma de conciencia en la obra juvenil de José Martí: somatización de Cuba y España." *Revista Iberoamericana* 56.152 (1990): 793-821. Web. 5 nov. 2014.
- Thornton, Sarah. *Club Cultures: Music, Media, and Subcultural Capital*. Hanover, NH: University Press of New England, 1996.
- Turner, Bryan S. "Outline of a Theory of Citizenship." *Sociology* 24 (1990): 189-217.
- Turner, Victor. "Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?" *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theater and Ritual*. Ed. Richard Schechner y Willa Appel. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 8-18.
- . *The Anthropology of Performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1988.
- . *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. New York: Aldine Transaction, 1995.
- Un día de noviembre*. Dir. Humberto Solás. Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1972.

- Valdés Figueroa, Eugenio. "Trayectorias de un rumor. El arte cubano en el periodo de la posguerra." *Antología de textos críticos. El nuevo arte cubano*. Eds. Magaly Espinosa y Kevin Power. Santa Monica, CA: Perceval Press, 2006. 263-274.
- Vanderbilt, Tom. "Rage Against Your Machine." *Outside*. Mar (2011): 68-73.
- Varela, Carlos. "Habáname." *Como los peces*. RCA Internacional, 1995. CD.
- Vázquez Montalbán, Manuel. "La Habana. Posibles e imposibles." *Siete Leguas Mayo* (2000): 14-26.
- Vicent, Mauricio. "Raúl Castro apuesta por reformar la economía y el Partido Comunista en el VI Congreso." *El País*. 17 abril 2011. Web. 5 nov. 2014.
- Whitfield, Esther K. *Cuban Currency: The Dollar and "Special Period" Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Wierzbicki, Agnes. *The Cuban Black Market*. Master Thesis. University of California-Berkeley, 2005.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- Zurbano, Roberto. "For Blacks in Cuba, the Revolution Hasn't Begun." *Sunday Review. The New York Times*. 23 March 2013. Web. 5 nov. 2014.