

Sobre las peripecias de un "hacedor de ruinas"

Autor(en): **López Hernández, Julienne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 27

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1047152>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sobre las peripecias de un “hacedor de ruinas”

Julienne López Hernández

*Universidad de La Habana
Facultad de Artes y Letras*

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desenchajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.¹

Columnas fracturadas, capiteles mutilados, balcones derruidos, escenarios derrumbados conforman hoy una imagen fragmentada de lo que fuera un afamado teatro habanero. Las ruinas físicas del Teatro Campoamor, que en su momento acogiera a grandes artistas como al afamado tenor italiano Enrico Caruso, devienen la puesta en escena perfecta para describir un con-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 181-210.

¹ Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 82.

texto cubano marcado por la decadencia. Ciertamente la imagen de la ruina con suma frecuencia ha sido tomada como referente para aludir a la Cuba contemporánea y ello no resulta gratuito si se tiene en cuenta que nos referimos a un contexto signado por el trauma del Período Especial. Ello queda reflejado en uno de los trabajos audiovisuales que en esa dirección ha sido más atinado a la hora de abordar el fenómeno de la ruina. Me refiero al largometraje *El arte nuevo de hacer ruinas*², donde la figura del escritor cubano Antonio José Ponte juega un rol fundamental a la hora de teorizar sobre dicho fenómeno. Su postura como ruinólogo no sólo en dicho audiovisual, sino también en cuentos como «Un arte de hacer ruina» —recogido en su libro *Cuentos de todas partes del Imperio*³— deja en evidencia cómo opera con un concepto de ruina, entendido desde el plano físico, pero también alegórico. Sus reflexiones sobre la ruina en el ámbito cubano arrojan luces sobre el tema, y en diálogo con muchos otros autores clásicos como Georg Simmel, Marc Augé, Andreas Huyssen, Francine Masiello, *et al.*, resultan provechosas a la hora de verificar tanto las analogías como mutaciones que se dan en el traslado del tema, desde la ruina real hasta la ruina poética. Aludimos a la representación de la ruina en este caso en las artes visuales cubanas, y en especial en la obra de un artista en particular que ha tomado dicho asunto como preocupación medular para vertebrar todo su trabajo artístico. Me refiero al creador cubano Carlos Garaicoa (La Habana, 1967), quien a partir del espacio urbano y de su interés por la arquitectura ha venido construyendo a lo largo de su carrera artística un imaginario citadino a partir de paisajes preexistentes y de otras nuevas visiones y realidades proyectadas en ficciones arquitectónicas. En esa línea de exploración de la ciudad que el artista ha desarrollado por más de dos décadas, sus obras se insertan por un discurso macro que desde las artes se ha mostrado interesado por hablar del espacio urbano como ruina, de la memoria, del fracaso de los programas sociales y arquitectónicos cubanos y de esa modernidad tardía que vivió la isla y cuyas utopías han resultado inoperantes en pleno siglo XXI.

No debemos pasar por alto que los años noventa del pasado siglo, a partir de las convulsas transformaciones que en el ámbito económico, político y social tuvieron lugar en Cuba tras la caída del campo socialista, resultan atractivos para en el ámbito

² Borchmeyer, Florian/ Hentschler, Matthias: *El arte nuevo de hacer ruinas*, 2006.

³ Ponte, Antonio José: *Cuentos de todas partes del Imperio*. Angers: Deleatur, 2000.

del arte escudriñar en la creación de un imaginario de la ciudad de La Habana a partir de la nueva relación que con ella comienzan a tener los artistas residentes en la isla. Se empieza a vivir la ciudad desde la ruina, la decadencia, la nostalgia por un pasado mejor, la visión apocalíptica... El contacto con la urbe se hace más cercano a partir de una forzada circulación exclusivamente peatonal o mediante bicicleta, lo cual a su vez fue generando un nuevo consumo y uso de los espacios. La existencia de un reconocimiento del ámbito urbano a partir de las nuevas condicionantes contextuales marcadas por el fin de la utopía a raíz de la crisis económica que aletargaba al país, generó conflictos y sus consecuentes respuestas en aquellos artistas quienes habían decidido, como héroes anónimos, permanecer en la isla. Hablar desde el *inside* fue entonces un acto de osadía, un ejercicio del criterio que puso en evidencia cómo las nuevas experiencias de vida influyeron en la configuración de un nuevo tipo de imaginario sobre la urbe habanera. La crisis de las ideologías, de los metarrelatos de salvación sobre los que hasta ese momento se había sustentado el proyecto revolucionario cubano, fue emergiendo en la misma medida en que se iban desplomando edificaciones y derrumbando en las conciencias esa fe acrítica en la moderna revolución cubana.

No es de extrañar que este convulso contexto que marcó la vida de generaciones enteras de cubanos también dejara huella profunda en una praxis artística que no fortuitamente comenzó a utilizar los resortes del discurso plástico contemporáneo —apropiación, intervención en el espacio urbano, tropologización, etc.— para alterar y generar un nuevo imaginario simbólico en torno a la ciudad. La densidad tropológica del arte cubano de la década del noventa de la pasada centuria generó un discurso más oblicuo o incisivo en torno a la ciudad y a partir de entonces una sostenida tradición crítica y ética, así como una obstinada vocación conceptual, han configurado las artes visuales cubanas hasta la actualidad. Precisamente con una propuesta artística que se inscribe dentro de estas demarcaciones el creador cubano Carlos Garaicoa ha venido desarrollando una carrera artística donde aquellos altibajos que se dan en el cuerpo mismo de la ciudad y la arquitectura devienen punto de interés. Dicho artista desde un discurso tanto ético como estético, ha materializado en sus piezas una serie de interrogantes que giran en torno a la noción de utopía, ese no-lugar que anima los sueños e ilusiones del progreso. La arquitectura le ha servido entonces como pre-texto para mantener un discurso fiel al interés por los cambios sociales, económicos y políticos derivados

de la historia de los siglos XX y XXI, que se codifican en el territorio de la ciudad como campo de estudio.

El dispositivo que ha marcado su obra ha sido la ciudad y sus calles, por las cuales ha transitado a modo de *flâneur* posrevolucionario, como manera de entender la práctica discursiva, pero también la investigación. Precisamente ese recorrido nos permite rastrear la configuración de un imaginario contemporáneo en torno a la ciudad de La Habana como espacio simbólico, a partir de una narrativa visual sobre la ruina. Dicha figura —la ruina— tan querida por los románticos, actúa como sujeto de la narración en su quehacer artístico, por lo que pudiera tomarse como punto de partida para analizar no sólo sus huellas físicas en el tejido arquitectónico de la urbe habanera y su consecuente transformación visual de la ciudad; sino también para comprenderla como metáfora de un estado actual de las cosas. Sería prudente en este punto señalar que estaremos refiriéndonos a un concepto de ruina que irá mutando de acuerdo a las transformaciones estéticas y conceptuales que se van sucediendo en la obra de Garaicoa. Si bien en un primer momento la trabaja como un fenómeno físico que altera la trama visual de la ciudad y que lo hace apelar a la sensibilidad del transeúnte; posteriormente su poética va profundizando en una idea de la ruina que trasciende sus secuelas en el plano físico y va penetrando y configurando los imaginarios sociales. Por ello en ocasiones nos resulta útil el aparato categorial con el que opera Simmel⁴ a la hora de analizar la ruina como el momento de equilibrio entre el hombre y la naturaleza y a su vez su desasosiego ante la idea de 'ruina habitada'. Todo esto queda complejizado con la mirada de Huyssen⁵ hacia el asunto, cuando éste se refiere al valor de la 'ruina auténtica', perdido hoy día en las grandes megalópolis y presente en la anacrónica Habana contemporánea. Sin embargo, en otras ocasiones la poética del artista se desmarca de estos enfoques y se encuentra más cercana a la mirada de Antonio José Ponte en la misma medida en que toma a la ruina como alegoría de la nación y en que comienza a revisitar el asunto ya no desde el pasado, sino desde las ruinas del presente. A partir de estas últimas va construyendo sus propias ruinas poéticas, hasta llegar a las ruinas del futuro. Precisamente partiendo de dichos giros en la representación de la ruina en la obra de Garaicoa, el presente trabajo la articula a partir

⁴ Simmel, Georg: «Two Essays: The Handle, and The Ruin», *Hudson Review*, 11, 3 (agosto 1958), pp. 371-385.

⁵ Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, pp. 47-62.

de tres momentos relacionados con tres instancias temporales, a saber: pasado, presente y futuro. Dichas delimitaciones no pretenden simplificar el fenómeno, pues no son pocas las piezas en las que el artista fusiona disímiles temporalidades; no obstante se detecta una paulatina inflexión en el abordaje desde las "ruinas del pasado" hasta las "ruinas del futuro". Para dichas delimitaciones resulta imprescindible tener en cuenta la mirada del teórico francés Marc Augé⁶, sobre todo cuando verifica en la ruina la existencia de un tiempo puro,

al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.⁷

De esta forma articular La Habana desde la ruina nos permite un acercamiento profundo a esas aporías que florecieron y se recrudecieron rápidamente al interior de la sociedad cubana. La ruina física, la ruina mental, la ruina social devienen categorías que ilustran una ciudad y sociedad que la habita marcada por el desplome de todo tipo de ilusión. La deconstrucción de un paradigma moderno tuvo su reflejo más inmediato en la depauperación y la crisis. Ante semejante panorama se coloca la obra de Carlos Garaicoa, quien ha venido trabajando el tópico de la ruina desde disímiles enfoques y temporalidades: desde que fuera un asunto puntual y controlable, hasta su rápida expansión como una plaga que ha convertido a La Habana en una 'ruina habitada' y que le ha posibilitado a Antonio José Ponte hablar en su cuento homónimo⁸ de un "arte de hacer ruinas". Los plurales acercamientos de Garaicoa y su postura cercana a la de Simmel a la hora de rechazar la idea de la ruina habitada por ser ese momento en que se rompe el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, nos permiten —siempre con cierta dosis de crítica y sarcasmo para evitar caer en el juego de las nostalgias— corroborar el fracaso de una quimera, ya insostenible para la Cuba de los años noventa. Ello queda ilustrado mediante el abordaje del fenómeno de la ruina a partir de su articulación de múltiples temporalidades, consecuencia del deterioro

⁶ Augé, Marc: *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Ponte, Antonio José: «Un arte de hacer ruina», en: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 56-73.

físico de una edificación, a causa del abandono que lleva implícito su consecuente vuelta al orden natural y la convierte en receptáculo de otra ruina: escombros.

Precisamente desde su condición de cubano Garaicoa se acerca al fenómeno, a sabiendas de que La Habana se desmarca de la lógica de las ciudades occidentales, sumidas en un eterno presente, donde los inmuebles son sustituidos unos por otros eliminando toda posible ruina auténtica. Son aquellas urbes donde, cuando aparece la ruina auténtica a la que Huysen se refiere, pierden inmediatamente su autenticidad al convertirse en acontecimiento artístico concebido para el turismo, de forma tal que la ciudad vive tras la lógica del eterno presente y de lo demasiado lleno. Cuando sucede todo lo contrario en la urbe habanera, cuando la ruina pasa a ser un espacio habitado, el imaginario en torno a ella no puede girar en torno a una mirada romántica como la de Simmel. Por el contrario, tiene que desprenderse de dicha comprensión para aprehenderla no sólo como un espacio ruinoso, sino como alusión a una sociedad arruinada, que no por una moda exótica, sino por una cruda necesidad, ha tenido que refugiarse en dichos lugares al margen de la urbanización y el control estatal. Dicho panorama describe la demoledora acción del paso de la historia oficial sobre el hombre y del hombre sobre la huella histórica; así como lo inconmensurable que resulta vivir en una ciudad arruinada física y socialmente. La ruina conserva los estigmas de la derrota, es por ello el escenario póstumo de un campo de batalla, un espacio muerto pero que una vez habitado contiene vida, un no-lugar para unos, el hogar para otros. Ante la relación conflictiva que se puede tener con la ruina y los disímiles regímenes de miradas que ésta puede suscitar, las ruinas de La Habana corresponden a una simulación de la memoria que responde tanto a intereses locales como globales. Particularmente Carlos Garaicoa la concibe como un tejido social, cuya recepción oscila desde la que experimenta el transeúnte indiferente, para quien se ha automatizado de tal forma que pasa desapercibida en su andar cotidiano; hasta la experiencia íntima que para con ella guarda el sujeto que la habita e instaura sus sueños tras sus paredes derruidas.

LAS RUINAS DEL PASADO

Para Carlos Garaicoa la ruina del pasado resulta muy provechosa ya que deviene objeto de memoria y evoca un tiempo puro; así como nos permite apreciar su singularidad como pai-

saje estético y como espacio vacío presto a la sobreescritura. En muchas de sus series ha insistido en captarla a través de la fotografía de edificaciones de la etapa colonial y republicana, así como mediante la apropiación de fragmentos de edificaciones ruinosas. Desde acercamientos más documentales hasta otros más poéticos podemos corroborar en su quehacer un interés por los restos del pasado y la memoria que éste evoca. Particularmente en su pieza *Jardín japonés* (1997, Fig. 1) estetiza la ruina arquitectónica a partir de la estrategia del rescate de fragmentos de una edificación arruinada y su posterior traslado hasta el recinto galerístico, dispuestos dichos fragmentos a manera de un jardín japonés. La referida instalación, conformada a partir de dos tipos de operaciones artísticas a las que acude Garaicoa con frecuencia —la fotografía documental, junto a la apropiación y posterior recontextualización de restos arquitectónicos— sintetiza un estado más pasivo de la ruina, la cual vuelve, como si se tratase de un proceso cíclico, a su estado natural. Partiendo de referentes reales como capiteles y volutas, Garaicoa se plantea la creación de un espacio de ficción a partir de los fragmentos físicos de la realidad. Con el rescate de dichos restos arquitectónicos hasta ese momento condenados a desaparecer, el creador apuesta por la estrategia del *ready made*⁹ para desautomatizarlos y resemantizarlos con su inclusión en un espacio de exhibición que paradójicamente pasa a validarlos en tanto meras ruinas, a hacerlo en tanto obras de arte. A partir de dicho proceso de selección el artista crea una diferencia en la esperanza de vida de las ruinas, así como en su misión histórica: ahora tienen la oportunidad de vivir más tiempo y mantener su forma original durante un período más extenso que los objetos ordinarios en la realidad. Como señalara Boris Groys: "Si alguna vez el museo se desintegra, entonces el arte perderá la oportunidad de enseñar lo cotidiano y lo trivial como nuevo"¹⁰.

Con esta operatoria, a la que responden otras piezas como *Interior habanero* (1993-1994), acude a la recuperación de objetos desechados para luego inventarles un pasado y ponerlos a funcionar en un mundo ilusorio. De esta forma Garaicoa se convierte en un hacedor de ruinas, pues en la misma medida en

⁹ Procedimiento artístico acuñado por el dadaísta Marcel Duchamp en 1915, que consiste en el emplazamiento de objetos ordinarios en recintos expositivos con el fin de ser presentados como obras de arte. También conocido como *objet trouvé*, dicho procedimiento lo que propone como obra es exterior a la estructura del objeto y ésta se convierte en gesto, lo cual produce un corrimiento de la experiencia perceptiva hacia el goce intelectual.

¹⁰ Groys, Boris: «Sobre lo nuevo», 2002, <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> (consultado 11-I-2015).

que ante el pasado fracturado el artista deconstruye la historia, la vuelve a construir asignando nuevos sentidos a los textos, convirtiendo al artefacto artístico en 'otra'/'nueva' ruina. Así sucede con su recreación de un jardín japonés, pieza aludida anteriormente, donde a partir de restos arquitectónicos reales establece un franco contraste con su representación simultánea como reservorio de otra ruina, a través de la fotografía. El jardín japonés aparece como el laberinto metafísico y espiritual —una propuesta instalativa que argumenta esta realidad desde la ficción—, mientras que el paisaje captado en las fotografías documentales se detiene en la naturaleza 'pura'. En este caso los escombros que aparecen fotografiados han sido precisamente los que han dado origen al jardín, un espacio para meditar, repensar la conflictiva relación entre arquitectura y naturaleza, terminando la primera por ceder espacio a favor del diálogo. La arquitectura como ese momento que nos describe Georg Simmel¹¹ en que se establece un balance entre espíritu y naturaleza, queda dinamitada en la propuesta de Garaicoa. En ésta el desbalance se rompe en favor de la madre natura, no sólo porque esta última penetra físicamente la edificación desdibujando la huella humana, haciendo presente el paso arrollador del tiempo; sino porque dicha irrupción tiene como resultante la creación de un nuevo espacio donde se establece una armonía entre el ambiente natural y el construido, un nuevo tipo de convivencia entre arte y naturaleza. Pero... ¿cuáles son realmente los escombros, los restos de la propia edificación o los restos de edificaciones otras que han sido vertidos en el espacio de la ruina? En ocasiones La Habana ha sido comparada con la ciudad de Beirut¹² precisamente debido a que guardan analogías en el orden visual, aunque el origen de ambas urbes en ruina haya sido diverso: la primera como resultado de la desidia y la segunda debido a la guerra, a la que generalmente se le asocia la imagen del escombros. *Jardín japonés* precisamente establece una tensión entre la definición de ruina y la de escombros, pues las ruinas de La Habana representadas en dicha pieza parecen ser hijas de una guerra civil nunca explícitamente acontecida:

Los escombros acumulados por la historia reciente y las ruinas surgidas del pasado no guardan parecido. Hay una gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia

¹¹ Simmel (1958), *op. cit.*, pp. 371-385.

¹² Mejides, Miguel: *Perversiones en el Prado*. La Habana: Ediciones Unión, 1999.

(las calles de Kabul o de Beirut), y el tiempo puro, el «tiempo en ruinas», las ruinas del tiempo que ha perdido la historia o que la historia ha perdido.¹³

Sin embargo, el alto nivel de destrucción de la ciudad caribeña escapa de toda lógica urbana, de ahí la ambigüedad que encierran sus ruinas, auténticas por un lado, escombros por otro. En este punto el edificio arruinado como un gran metatexto se convierte en reservorio de fragmentos de otra ruina y alberga en sí disímiles temporalidades de diferentes edificaciones. No muy lejos se encuentra esta imagen como metáfora del sistema de gobierno cubano, el cual, también como un gran metatexto, una vez arruinado funciona como contenedor de las ruinas individuales de quienes bajo su sombra han visto caer sus ideales. No resulta fortuito que el artista haya escogido homologar su pieza con un espacio simbólico como lo es el jardín japonés, donde las rocas —en esta ocasión fragmentos de capiteles—, constituyen elementos base y habitualmente para dicha cultura representan en sus jardines islas o montañas, contenidas en el vacío —arena— que alude al mar. ¿Será entonces que Garaicoa entiende su isla desde la ruina en medio del mar? Un discurso que trasciende la ruina arquitectónica habanera para alegóricamente hablarnos de un país en ruinas subyace en dicha obra, en la que de la singularidad de la ruina como paisaje estético incluso se llega a sugerir una posible justicia de la destrucción. Es éste un enfoque en el que se sugiere una vuelta necesaria aunque trágica, pero no triste a la naturaleza, de forma tal que se recupere ese orden perdido, aunque se restablezca desde el desastre y la destrucción. Sin embargo, el artista cuestiona a su vez este enfoque romántico en el que la naturaleza ejerce un derecho de aclamar la vuelta a ella; se cuestiona lo orgánico de dicho proceso, cuyo origen no ha sido otro que la desidia, el abandono y la indiferencia social. Porque, como también la entiende Huyssen¹⁴, la ruina es la durabilidad en decadencia, la durabilidad y transcendencia del tiempo y del poder. *Jardín japonés* recoge ese contrapunto que existe en la idea de que algo terrible se oculta detrás de una realidad así de delicada; que detrás de un sofisticado gesto estético acecha uno violento.

Entender la capital cubana en un proceso invertido, es decir, como una ciudad en obras y no como una ciudad en ruinas, acercarnos a ella como paisaje que surge de las entrañas de la tierra, sería apostar por un enfoque edulcorado y optimista. Si

¹³ Augé (2003), *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Huyssen (2011), *op. cit.*, pp. 47-62.

bien a nivel visual cristaliza un placer estético que estimula a creadores como Garaicoa, sus orígenes y usos anulan ese velo romántico que podemos advertir en el análisis que de la ruina ofrece Simmel¹⁵, pues por el contrario las ruinas de Carlos Garaicoa insisten en priorizar el discurso del trauma. Por ello si bien las ruinas fotografiadas en *Jardín japonés* encierran los restos que quedan del pasado —posible nostalgia por orígenes estables y un *thelos* histórico—, esta nostalgia que emana de la pieza es de índole reflexiva, en los términos que la define el teórico alemán Andreas Huyssen. Dichas ruinas en su encuentro dialógico no parecen transmitir la promesa de un presente y/o futuro mejor; por el contrario, insisten en la poca nostálgica conciencia de la transitoriedad de la grandeza y el poder. Más aún, es imposible pensar en *Jardín japonés* sin considerar *Jardín cubano* (1997), una instalación del mismo año, ya que ambos responden tanto a nivel nominal como conceptual a una misma secuencia. Mientras que la primera pieza en tanto simulacro de jardín representa el espacio para meditar sobre la ruina, en un estrecho diálogo entre receptor y obra al interior del museo; la segunda es mucho más incisiva en ese sentido, en tanto dicha instalación-performance presentado en la VI edición de la Bienal de La Habana coloca al receptor en medio del caos real de una ruina. En esta ocasión el artista traslada al público hacia un jardín compuesto por una especie de ‘naturaleza muerta’, propiciando una confrontación desautomatizada con la ciudad en ruinas, generando en el receptor simultáneamente la experiencia de la ruina real junto a la experiencia de la ruina representada, esta última lograda a través de las imágenes fotográficas del propio inmueble. El espacio físico de un solar yermo, lleno de escombros, chatarras y demás desechos urbanos, fue convertido en el sitio perfecto desde donde reflexionar sobre la ruina como símbolo del pasado y del vacío. Una vez transformado en galería donde se exhibían sobre los fragmentos de los propios muros del sitio imágenes fotográficas de ciertos detalles del lugar, el espacio adquirió una connotación particular que, aunque efímera, estimuló repensar el fenómeno de la ruina, resultado de la labor de Garaicoa como activador social.

¹⁵ Simmel (1958), *op. cit.* En este texto Simmel devela una postura romántica ante el fenómeno de la ruina, al referirse a ésta como ese momento de equilibrio entre el hombre y la naturaleza, siempre que el origen haya sido el abandono y desinterés del hombre por restaurar los inmuebles. Este enfoque general que se desentiende de aspectos políticos y particularidades de los contextos queda dinamitado en la propuesta de Carlos Garaicoa, quien por el contrario asume el fenómeno desde el discurso del trauma y no de la reconciliación.

Este enfoque atraviesa muchas de las series del artista, como es el caso de *Foto-topografías* (2011), en la que sigue utilizando el soporte fotográfico como base, pero ahora lo transfiere al *poly-span* para explotar las cualidades visuales —a nivel de texturas y monocromía— y conceptuales que le ofrece dicho material. Imágenes fotográficas en blanco y negro se convierten en topografías en relieve y se fresan en bloques de polietileno, de forma tal que el soporte como portador de sentido funciona en la pieza para afirmar una comprensión de las ruinas desde su aporte de fragilidad al tejido urbano, en un contexto social particularmente complejo. Este acabado de la serie estimula dos modos de percepción: el uno desde lo sensorial y el otro desde la razón. En esta oscilación entre lo romántico y lo moderno las foto-topografías de Garaicoa vuelven a utilizar la fotografía como documento y a traer los espacios arruinados de la Esquina de Tejas, Cuatro Caminos y otras intersecciones conocidas de los barrios de la Habana Vieja y Centro Habana hasta la galería, para así discursar poéticamente sobre la posibilidad que ofrece la ruina arquitectónica a la sobreescritura. A manera de un plano topográfico, Garaicoa representa la realidad del ámbito urbano habanero vista en campo y describe los hechos existentes con la misma exactitud y fidelidad que lo requiere dicha aplicación de la geometría. En esta misma cuerda se inscribe su serie fotográfica de estampas de las ruinas de La Habana impresas sobre hueso, en las que como en *Calle Amistad y Dragones, La Habana* (2012) la ruina física va desdibujando toda urbanización y va convirtiendo a la capital cubana en una ciudad fantasmal, en la que sólo ella sobrevive como vestigio, ahora convertido en fósil. Hablamos de placas de huesos que a modo de álbum fotográfico tienen impresas imágenes tanto de cuerpos como de paisajes —ruinas—, que se contraponen unos a otros entre lo corpóreo que ya no está y la arquitectura que va camino a su total desaparición. La superposición del esqueleto arquitectónico sobre el esqueleto humano le otorga a la pieza un espesor semántico tal que describe un paisaje social en ruinas, en todas sus dimensiones. Son esas fisonomías urbanas en las que se describe una contradicción entre el tiempo histórico de La Habana floreciente y el tiempo puro, el tiempo presente que las ruinas encierran y que no remite directamente a ese pasado glorioso, sino que habla de otro estado de las cosas. Las ruinas representadas le añaden a la naturaleza ya no historia, pero sí un signo temporal y en respuesta, la naturaleza las abraza, las envuelve y termina de eliminar su carácter histórico al empujarlas hacia lo intemporal.

Específicamente su serie *Fin de silencio* (2010-2012) se inscribe en esta cuerda de la sobreescritura, en la idea de la ruina como base o punto de partida para, una vez tomada como cimiento, generar nuevos proyectos. Pero... ¿cuán sólidas pudieran resultar dichas propuestas con basamentos tan endeblemente arruinados? ¿Por qué partir de un estado ruinoso cuando se buscan soluciones y salidas ante la decadencia? Precisamente en *Fin de silencio* el artista acude a dicha estrategia pero de una manera cínica, de forma tal que partiendo del texto lingüístico que conformaba mensajes publicitarios de negocios privados, los altera sintáctica y semánticamente a favor de lecturas más problemáticas y polisémicas. En dicha serie se detecta un uso consciente y elaborado del lenguaje, pues el artista explota esa ambigüedad que puede tener el arte a la hora de comunicar. Al ser dichos enunciados extraídos de la realidad y convertidos en ficción, logran una mayor efectividad en tanto texto sobre una realidad específica que es necesario subvertir. Con este fin el artista re-escibe los otrora mensajes promocionales y los convierte en ruina, de los cuales toma fragmentos que terminan presentados en doce tapices, cuyos mensajes han variado sustancialmente respecto a los originales. Con un marcado espíritu crítico, el poder de la palabra escrita, y con ello el poder de quien la ejerce queda sometido a ruina cuando el artista genera nuevos conceptos a partir de antiguos logotipos que han quedado en el olvido, como los comercios a los cuales representaban. Por un lado aparecen dos proyecciones en *loop* de videos de personas transitando indiferentemente sobre esos suelos resquebrajados que conservan, muchos de ellos parcialmente, el nombre de los comercios a manera de fragmentos de un pasado próximo, trozos de la memoria colectiva. Mientras, por otro lado se despliegan tapices aquí restaurados, pero a su vez alterados conceptualmente de forma tal que exhiben ahora esas verdades tenues y nos devuelven la realidad del sentir actual de la ciudad, entre la protesta y la ironía social y política. De *Fin de Siglo* a *Frustración de Sueños*, de *El Volcán* a *El volcán estallará, unidos esperamos*, se deducen mutaciones de índole conceptual y a partir de estas transformaciones es que el artista recrea en el espacio exhibitivo una nueva ciudad simbólica, a través de una parodia sobre la ruina de la ciudad real. La historia que cuenta la ciudad real mediante el estado en ruinas de los rótulos publicitarios de comercios habaneros abandonados, aparece restaurada en la ciudad simbólica de Garaicoa, donde se mezclan mensajes poéticos y políticos.

Una duplicación alterada de una Habana que sufre cortes radicales es la que igualmente queda reflejada en *El juego de las decapitaciones* (1993). Estamos en presencia de una formulación postconceptual¹⁶, hablamos de un gesto duchampiano desde la apropiación de la piedra, hasta su firma por el artista; desde el título procedente de un cuento homónimo de Lezama Lima¹⁷, hasta las fotografías expuestas que fueron tomadas por un fotógrafo que documentaba la acción. A partir de dichas estrategias discursivas se presenta una ciudad que como Saturno —quien encarna al dios Chronos en la mitología romana—, en tanto emblema alegórico del paso del tiempo, devora a sus propios hijos. Éstos a su vez en respuesta la mutilan, la fragmentan, arrebatando los restos que le quedan a las edificaciones, víctimas del saqueo. La destrucción es acelerada por la acción demoledora de sus habitantes, quienes viven en esos tugurios que van siendo devaluados con el paso del tiempo a causa de la densidad humana que los consume. La Habana y sus ruinas como escenario de una guerra, en este caso civil, ha resistido el ataque de sus propios habitantes. En un proceso antropofágico la ciudad se ha reducido a ruinas, se ha devorado a sí misma en un arruinarse endogámico. Como resultante aparecen las ruinas arquitectónicas, las ruinas sociales de las personas que las habitan, las ruinas del proyecto que las construyó. Este aspecto encubierto de construir ruinas¹⁸ —debido a un interés que no revela su complicidad con los estragos del tiempo— hace que el artista no se detenga en el espectáculo de las ruinas destinadas al consumo turístico, embellecidas por estrategias de restauración y preservación museificante. Prefiere aquellas auténticas, esas que parecen regresar a la naturaleza, aunque paradójica-

¹⁶ El postconceptualismo es una tendencia artística contemporánea que surge en estrecha relación con el conceptualismo y comparten entre sí el interés por un arte desmaterializado, donde la propuesta cognoscitiva adquiera primacía, en detrimento del valor estético del objeto artístico. En ambas tendencias es muy frecuente la utilización del procedimiento del *ready made* como estrategia discursiva.

¹⁷ Lezama Lima, José: *Juego de las decapitaciones*. Barcelona: Montesinos, 1981.

¹⁸ Tanto en el referido largometraje *El arte nuevo de hacer ruinas*, como en el cuento «El arte de hacer ruina», Antonio José Ponte explicita su teoría acerca de la "construcción de la ruina" para hacer referencia a una estrategia del discurso castrista de dejar derrumbar las edificaciones para simular las secuelas de una posible invasión estadounidense, y así legitimar arquitectónicamente su discurso político. Para el escritor, las de La Habana son, entonces, unas ruinas simuladas cuyo único fin es el de la legitimación política. Entonces la tragedia que constituye el habitar unas ruinas simuladas es que su falsedad alcanza también a sus habitantes: lo falso del simulacro llega a convertirse en la verdad del habitante de ruinas. Apunta que cuando toda una ciudad como La Habana se encuentra en ruinas, pues entonces podemos hablar de "un arte de hacer ruinas".

mente también atraen la mirada del espectador foráneo. La mirada exógena repara en ellas ante el asombro de la supervivencia de ruinas auténticas, en contraste con su desaparición en la actual cultura mercantil y memorialista del capitalismo tardío, donde hay pocas posibilidades de que exista, en tanto los inmuebles son destruidos o restaurados y refuncionalizados. Por más que la industria turística oficial cubana se haya enfocado en los monumentos restaurados de la Habana Vieja —lo cual no excluye una complicidad con la estética ruinoso de la ciudad—, dicha urbe continúa atrayendo la mirada foránea desde una concepción romántica de las ruinas. Son éstas que satisfacen el interés de la mirada foránea y sus nostalgias, más que el de los habitantes de La Habana; quienes no distinguimos en ellas un atractivo visual que eclipse el sufrimiento humano, sino que, por el contrario, las vivimos y sufrimos en su cotidianidad.

LAS RUINAS DEL PRESENTE

Sin dudas la ruina más allá de su dimensión física tiene secuelas en el orden social, además de referirse a la mera depauperación de un edificio funciona como espejo simbólico o metáfora de lo social, del derrumbe de los cimientos que sustentan una ciudad y con ella toda una cultura, una tradición. El sentido de pérdida, el vacío, la ausencia que ella alberga, genera una atmósfera de incredulidad y desconfianza en un futuro mejor. Habría que preguntarse entonces qué rol juega la ruina como retórica/poética —metáfora— en la figuración de una realidad, hasta qué punto sirve como germen de nuevas redefiniciones y descripciones de la ciudad de La Habana. En tanto tropo Garaicoa la trabaja como construcción y la hace operar en un nivel complementario de las representaciones culturales. Como figura reveladora de poder alegórico singular, no sólo viene a hablarnos del desgaste del pasado, sino también del oscuro porvenir. Este otro segmento temporal sobre el que la ruina arroja luces, o mejor dicho, sombras, nos hace reflexionar sobre la ruina del presente, esa que no ha sucumbido precisamente de forma orgánica debido al paso del tiempo, sino que ha sido el resultado de la errónea gestión arquitectónica de un gobierno cuyas estrategias se traducen hoy en no pocas arquitecturas abortadas. No casuísticamente estos conflictos preocuparon a muchos de los artistas cubanos, quienes como Lázaro Saavedra tuvieron que verse involucrados en la nueva diná-

mica constructiva basada en las microbrigadas¹⁹. Dejar el pincel a un lado para sumarse a la construcción de su propio hogar, contando con mínimos recursos materiales y apenas preparación profesional para semejante reto, significó para toda una generación de creadores una experiencia sintomática de la crisis en la que estaba sumergido el pueblo cubano.

Para Carlos Garaicoa las ruinas del presente serán entonces aquellos restos arquitectónicos de edificaciones nunca concluidas, nacidas bajo el proyecto arquitectónico que vino aparejado con el triunfo de la revolución cubana. Preocupado por el fracaso y las consecuencias urbanas de dichas estrategias y sus secuelas en la actualidad, insiste en comprender también la ruina como resultante de un proyecto revolucionario arquitectónico inconcluso, ruinoso desde su misma concepción, que viene a subrayar la presencia de un pasado perdido y la incertidumbre de un futuro. Comienza a aparecer en su obra una ruina más cercana, la del presente, esa que funciona como alegoría del derrumbe del proyecto revolucionario cubano. Se detiene en lo que él denomina "arquitecturas abortadas", aquellas edificaciones hijas del proceso revolucionario que nunca llegaron a su término y que en esta ocasión sí describen el paisaje de una ciudad todavía en obras, que esperan algún día ser finalizadas. La inconclusa arquitectura socialista que representa un signo visible de desilusión, deviene también en "ruinas del futuro", pues ha fracasado tanto en sus fines utilitarios como estéticos debido, entre otros factores, a ser la consecuencia inmediata de la copia mimética de modelos arquitectónicos foráneos que no se ajustaban a las necesidades espaciales y climatológicas de nuestra isla. No debemos perder de vista que el éxodo de muchos arquitectos durante la década de los cincuenta del pasado siglo, quienes habían abanderado un movimiento local de gran importancia, así como el retorno de aquellos que encontraron en la revolución el cambio político que deseaban, alteró profundamente la praxis arquitectónica en las primeras décadas de la revolución cubana. No obstante, a pesar del sesgo peyorativo de dichas obras aún en construcción, su encanto ha seducido a

¹⁹ Las microbrigadas —equipos de constructores y albañiles no profesionales— surgieron a raíz del triunfo de la revolución cubana como estrategia para construir edificios multifamiliares y así solucionar el problema de la vivienda en Cuba. Dichos apartamentos se otorgaban posteriormente a aquellos trabajadores que tuvieran más 'méritos laborales'. Este método constructivo, basado en la técnica del prefabricado y ejecutado por los futuros habitantes del inmueble, trajo como consecuencia la creación de barriadas que como Alamar, por citar un ejemplo, destacan por sus imperfecciones técnicas y el caos urbanístico. A partir del Período Especial en la década del noventa de la pasada centuria, este impulso constructivo se vio frenado debido a la escasez de recursos.

no pocos artistas por la misteriosa atmósfera en que envuelve a La Habana: un ambiente donde se mezcla el deseo y el fracaso, la proyección futura y el detenimiento, y que ha contribuido a hacer de dicha urbe una fuente inagotable de inspiración para todo tipo de creadores.

De esta forma las ruinas de edificaciones de la etapa colonial y republicana coexisten en la obra de Garaicoa con las ruinas físicas de un proyecto social cuyos cimientos fueron sacudidos a raíz del eufemísticamente llamado Período Especial. Ciertamente si las ruinas de la antigüedad “predicen la caída de imperios”, entonces las de La Habana contemporánea registran y anticipan simultáneamente el declive de un ideal. En ese punto el artista se detiene en otro tipo de ruinas, esas que carecen de una existencia histórica, que no restituyen ningún pasado en tanto no fungen como reservorio de memoria, pero que aunque no sean el recuerdo de nadie, se ofrecen ante el espectador como un recuerdo sin pasado. Son las ruinas del presente, donde la emoción que se experimenta con ellas es de orden estético; si bien el tiempo no queda totalmente abolido, ya que dichos espacios en situación de espera garantizan que el paisaje no se difumine en la indeterminación de una naturaleza sin hombres.

Precisamente trabajos como el de *Arquitectura ajena* (2002) ponen el punto de mira en aquellas edificaciones nunca finalizadas, pobres en su inconclusión y a las cuales el artista se refiere como ruinas del futuro. Esta vez doce fotografías en blanco y negro remiten a un Garaicoa que se deja seducir por su espíritu de antropólogo urbano y documenta en imágenes el colapso inmobiliario cubano, traducido en una serie de principios de edificaciones modernas, proclamadas ruinas antes de su propia existencia. Dichas imágenes ponen de relieve una vez más el diálogo entre la ruina y la naturaleza, la cual la penetra en acto de desgarramiento, formando parte intrínseca de vigas, bloques de hormigón armado y de los muros revestidos por plantas trepadoras. Dicha secuencia de imágenes, que aunque desconectadas espacialmente entre sí guardan una coherencia visual y conceptual, se encuentra complementada por una maqueta que reproduce una zona residencial, un segmento de barriada donde fluye la armonía entre vegetación y arquitectura. Por un lado, el artista nos presenta los restos de elementos arquitectónicos en dramáticos contrastes de valores (blanco y negro) a través de la fotografía como medio que ‘garantiza’ el carácter fidedigno del ambiente captado. Por otro lado, acude a un medio más ficcional como pudiera ser la maqueta para recrear a color y en tres dimensiones un espacio indeterminado,

pero que pretende restaurar simbólicamente el orden alterado, a través de un diseño urbanístico donde reina la racionalidad del pensamiento arquitectónico. Ante el detritus social que se asocia al espacio en ruinas y la violencia que genera el degradado estético, se contraponen una organización urbana y arquitectónica como reguladora del comportamiento social. No obstante, no podemos perder de vista que como construcción ideológica, la imagen fotográfica presupone un proceso de mitologización de aquellos espacios que documenta, por lo que explotando esa capacidad mitonarrativa, el artista solemniza las ruinas del presente como marcas de la ciudad. De esta forma Garaicoa insiste en presentar las ruinas contemporáneas de edificios que nunca llegaron a ser como distopías del proyecto moderno. Por un lado, el caos arquitectónico y social y, por el otro, un orden aparente son imágenes que se contraponen para hablarnos del presente y de un futuro que nunca será.

La mirada hacia la ruina como tatuaje inscrito en la ciudad, como escritura perpetua sobre el trazado urbano, se complementa en el quehacer artístico de Garaicoa con su análisis desde una dimensión sociopolítica. Sería imposible pasar por alto su comprensión como tropo de un orden político en decadencia, que a su vez nos permite pensar en el paso de la historia sobre el hombre y de la historia como ruina. En su obra se evidencia cómo la historia construida por unos pocos hombres ha funcionado como ejercicio de poder que ha aniquilado al hombre común. La lucha perenne por mantener ciertos 'ideales comunes' ha dejado en ruinas a una ciudad y una sociedad. Como secuela de un bombardeo histórico, ésta se ha visto forzada a sucumbir; sin embargo, lo más paradójico de esta situación es que la propia historia ha terminado por arruinarse a sí misma, resquebrajando física y por tanto culturalmente los cimientos del pasado sobre los que se sustentaba y las bases del futuro que estaba por construir. Se trata de derrumbes que informan sobre su paso arrollador sobre el hombre, de ahí el énfasis de Garaicoa en demostrar la futilidad de esa oficialidad que se ha encargado de dejar destruir una ciudad y sus habitantes.

En una urbe sitiada por la ruina resulta interesante detectar cómo no pocos han hecho de la evasión un mecanismo autodefensivo, que pone de relieve también una cínica adaptabilidad. Sin embargo, Garaicoa lejos de asumir semejante postura penetra cada vez más punzantemente en la realidad que lo circunda. Una de las piezas más evocadoras de este enfoque, cuya lectura resulta provechosa desde una perspectiva semiótica, es *Ángel decapitado* (1993, Fig. 2). Se trata de una fotografía donde aparece como protagonista una escultura clásica femenina decapi-

tada en la cual, en sustitución de su cabeza, puede leerse el nombre de Fidel, de acuerdo a la perspectiva en la que la imagen fue tomada por el artista. Una escultura clásica prácticamente apuntalada, sostenida por una cuerda como última vía por aferrarse a la supervivencia, encarna a una proclama revolucionaria firmada por la máxima autoridad y cuyo concepto versa sobre la necesidad de luchar por los ideales revolucionarios. En esta ocasión el creador sintetiza en una única imagen la ruina física y la ruina histórica, la una como la encarnación de la otra, como reflejo inmediato de un proceso en el que el *slogan* “¡Patria o Muerte!” que puede leerse en la pared, ha quedado anquilosado y perdido sus adeptos. Lo clásico, lo oficial se está viniendo abajo; en esta idea insiste Garaicoa auxiliándose del poder evocador de la metáfora.

La palabra escrita como vehículo de comunicación de la mayoría de las culturas ha sido reducida a ruinas, de ella sólo quedan fragmentos incoherentes que atomizan el discurso que hasta entonces fungía como guía de la sociedad. Por ende, la historia se desmitologiza, pierde ese aura del que se había revestido y en su lugar queda un vacío, la ausencia de respuestas ante las tantas interrogantes que se preguntan por el porvenir. Una historia arruinada que ha perdido la fe en sí misma es la que verifica Garaicoa en su fotografía de la valla publicitaria *Resistir para vencer* (1991), donde desde un soporte oficial históricamente portador de mensajes políticos, se subvierte y burla el discurso que ella misma promueve en la medida en que su estado físico resulta deplorable. La ideología de la resistencia va camino a la ruina, perece ante los propios fallos de la revolución y esta patología es la que detecta el artista en las vallas que inundan la ciudad. Para Garaicoa el poder de la palabra escrita y su perdurabilidad en el tiempo es un fenómeno que altera igualmente la visualidad de la ciudad, de ahí que detrás de muchas de sus obras haya mensajes escritos en vallas, en fachadas, en el suelo... muchos de ellos en estado ruinoso y que desde esa condición ayudan a verbalizar el sentir de una ciudad que habla. Precisamente en su serie *Para transformar la palabra política en hechos, finalmente II* (2009) Carlos Garaicoa juega a escribir la ciudad y de alguna manera parece reclamar la promesa no cumplida. Llama la atención sobre el vacío, en este caso sobre la carencia de contenido que se aprecia en esas vallas desmanteladas y ruinosas de las cuales sólo sobrevive el andamiaje, el esqueleto o estructura interna que las soportaba; como del gobierno cubano sólo va quedando la imagen de sus líderes como posible parapeto. La distancia entre la percepción desapa-

recida y la percepción actual es la evidencia súbita y frágil del tiempo. Por ello en su estado actual, destinadas al olvido, como en el olvido quedaron las promesas en ellas contenidas, son resignificadas por el artista. Si bien en su ruinoso desmantelamiento le servían para deconstruir la historia desde ellas contada como una gran falacia, a partir de la intervención de las fotografías el creador termina por (re)construir utópicamente aquellos proyectos arquitectónicos que habían quedado 'traspapelados' en los archivos de la historia. Garaicoa, inconforme con la naturaleza inmediata de la fotografía, pero sin renunciar a su esencia documental, levanta edificaciones a partir de dichas vallas. Porque como *del dicho al hecho hay un gran trecho*²⁰ él prefiere, desde las posibilidades que le ofrece el arte y jugando a proyectista, reenfocar el discurso oficial hacia su 'urgente concreción'.

LAS RUINAS DEL FUTURO

Tomando como punto de partida edificaciones que en esa suerte de *estática milagrosa*²¹ siguen en pie, ofreciendo a la vista el espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades, Garaicoa desarrolla otra vertiente en relación con el tema de la ruina y que se distingue por el trabajo en la restitución de su valor. El artista la somete a una restauración utópica, tanto en el plano físico, como ideológico. Ante el panorama que ofrece una ciudad donde los derrumbes parecen estar siendo producidos por la espera, el creador responde con una serie de proyectos 'utópicos'. En ellos desarrolla, como simulacros contruados a partir de la ciudad en un estado ruinoso, propuestas que poseen una gran dosis de cinismo en la misma medida en que el creador se aventura con proyectos irrealizables desde su misma concepción. Sus ruinas del futuro parten indistintamente de las ruinas del pasado o de las ruinas del presente, pero siempre, como si el porvenir no pudiera imaginarse sino como el recuerdo de un desastre, el creador comienza a añadir narrativas ficticias a los

²⁰ Refrán cubano.

²¹ Noción que describe el asombro de los urbanistas, arquitectos y planificadores ante el hecho de que muchos edificios que por cálculos estructurales deben estar en ruinas, sigan en pie. Término utilizado por Antonio José Ponte en el mencionado cuento «El arte de hacer ruina», al referirse al *Tratado breve de estática milagrosa*, redactado por el ex profesor "D" y que consiste en un voluminoso estudio sobre la tugarización. Tugarización: la capacidad que tiene una ciudad sobrepoblada para hacer divisiones dentro del espacio urbanizado y convertir en tugurios esos lugares, es decir, devaluarlos arquitectónicamente por la necesidad de apiñar vidas dentro de un espacio limitado.

sitios ruinosos elegidos. Se hace evidente en dichas propuestas que Garaicoa no se interesa por la ruina en el mismo modo en que lo hicieron los aficionados a dicho tema en el siglo XVIII, quienes, como apunta Marc Augé²², jugaban por melancolía o hedonismo con la idea del tiempo que pasa; ahora el artista contemporáneo la utiliza para imaginar el futuro. Aunque en Garaicoa pervive ese atractivo estético por las ruinas, logra integrarlo a su producción artística de forma tal que lo mismo le sirve para ejercer tácitas críticas sobre el estado de un país en ruinas que para, en la misma medida en que su poética se ha ido haciendo más íntima e introspectiva, propiciar reflexiones con cierta dosis de lirismo —aunque nunca ha faltado el cinismo— a la hora de abordar el tema. A partir de proyecciones utópicas el artista impone otras miradas sobre la decadencia, buscando ‘vías de conciliación’ entre la catástrofe citadina y los modos de habitarla. Intenta hallar en la ruina misma alicientes a proyectos de vida a partir de propuestas/respuestas que aunque utópicas, funcionan como estímulos a quienes se mantienen insertos dentro de un espacio caótico que lleva encima a las ruinas como inscripciones de los derroteros históricos de la nación. Para Garaicoa no es necesario escapar a otros espacios geográficos, sino que la salvación pudiera estar en la ciudad misma.

Este modo de imaginar y articular un presente desde la praxis artística circula no sólo mediante las artes visuales, sino incluso desde la literatura cubana a través de escritores como Abilio Estévez²³. Lo cierto es que este enfoque nos hace repensar la ruina y su manera de incidir en la configuración de un imaginario simbólico en torno a La Habana, como si sólo a partir de ella pudiera emerger ese futuro prometido durante mucho tiempo. A sabiendas de que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico, la experiencia de vivir en un sitio en incesante destrucción tiene que ver con alteraciones físicas pero también con una reconfiguración de la memoria. El artista llama así la atención sobre la necesidad de no dejar perder la memoria arquitectónica, que es también la memoria simbólica. Por ello a partir de la sobreescritura se aventura en una suerte de

²² Augé (2003), *op. cit.*

²³ Cfr. Estévez, Abilio: *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002. Particularmente en esta novela el autor, a través de los personajes de Victorio, Salma y Don Fuco —quienes viven felizmente en las ruinas de un liceo y reniegan de una ciudad que les trae desdichas—, presenta una utopía posible aún detrás y en medio de la podredumbre y la decadencia habaneras. No en balde exclama Don Fuco: “Aquí está todo [...] la isla entera puede hundirse mañana mismo, lo que no puede desaparecer son las ruinas de este teatro” (*ibid.*, p. 264).

utopía invertida y reconfigura el imaginario de la ciudad de La Habana a través de un añorado retorno al pasado, del cual sólo restan la ausencia y el vacío como testigos. Si bien Garaicoa imagina la ciudad desde su ruina física y simbólica, no sólo expone el trauma que ello lleva consigo, sino que con su propuesta de utópicas soluciones devela un fuerte arraigo y sentido de pertenencia para con el suelo que lo vio crecer. La ruina pasa de ser el resultado de... a el punto de partida de..., lo cual nos habla de que lejos de estar condenada para siempre, la solución de la ciudad se halla en sí misma, tras el derrumbe, en su historia y bajo su piedra. Entonces la futura Habana vendría a ser el resultado de una superposición de ruinas, ruinas que en lo sucesivo se convertirán en el nuevo basamento; por lo que de esta forma la ciudad nunca se desprenderá de su pasado; sino que como Ciudad México con sus ruinas mayas, sus cimientos cargarán imperecederamente con el peso de la historia. Hablamos entonces de una ciudad que se sobreescribe constantemente, visión a la cual Garaicoa contribuye a través de propuestas donde parodia los usos de la fotografía como documento y del dibujo como proyecto.

Desde que los capiteles de un edificio moderno derruido quedaran convertidos en el *Primer sembrado de hongos alucinógenos en La Habana* (1997), Carlos Garaicoa ha venido produciendo evocadores dípticos, en este caso inspirado en edificios del vecindario de la Plaza Vieja, donde creció y posteriormente tuvo un estudio. Es ésta una de las piezas en la que juega con el documento fotográfico para proponernos no una ideal solución arquitectónica como en otras ocasiones, pero sí para desde la ruina, transformar su morfología en un nuevo e inimaginable paisaje, como lo pudiera ser un campo de hongos en medio de la Plaza Vieja. Las ruinas reales han sido sustituidas por la familia de los hongos en un dibujo donde Garaicoa parece alucinar. Ante tanta ruina a su alrededor no puede imaginar más que plantas estupefacientes, como si tuvieran la misión de nublar la vista, de trastocar imágenes para aquellos transeúntes que a diario se ven obligados a consumir visualmente la ruina. Apela a esos mismos ciudadanos a los que intentara llamar a reflexión en sus primeras obras procesuales como *39* (1991) y *Homenaje al seis* (1992), en las que buscaba involucrarlo por medio de símbolos crípticos dispuestos en ruinas de edificios. Una urbe que se va cayendo ante la impotencia de sus habitantes es la que queda asimismo evocada en su *Proyecto sobre aquello que realmente nos asusta y tememos* (1993-1995), donde una ola amenazante acecha a una edificación habanera en ruinas, como si lo que aún quedara también estuviera en peligro de extin-

ción; como si la casa, ese espacio privado que nos protege del exterior, se hubiese visto reducida a la nada debido a un impacto de índole 'natural'. En este tipo de piezas generalmente Garaicoa sintetiza su amor por la literatura, lo cual traduce en reflexiones trascendentales en los textos que acompañan dichos proyectos, porque lo que nos asusta y tememos no es más que el futuro que se avizora, incierto en tanto reflejo de una ciudad en ruinas.

De la crítica mordaz a la utopía cínica, entre esas variantes se mueve incesantemente la propuesta de Garaicoa como estrategia de sobrevivencia ante la ruina. A lo largo de su carrera artística ha entrado y salido del tema, unas veces con mayor fuerza que otras, pero siempre se ha mostrado preocupado por el futuro de su ciudad. Aunque en el imaginario visual que recrea de La Habana no pueda desprenderse de lo lacerante que puede ser hoy día caminar por sus calles, con sus proyectos apuesta por una cultura que en vez de obsesionarse con la memoria y la conmemoración de todo tipo de pasados, se ocupe también de proyectar hacia el futuro. Pero tras dichas proyecciones utópicas de una ciudad que renace de sus propias cenizas, como el ave fénix, resulta prudente señalar que no es más que la violencia lo que se encuentra en su origen. Así se evidencia en su pieza *Rívoli o el lugar de donde mana la sangre (Proyecto cruel)* (1993-1995), presentada como testimonio de los enfrentamientos que generaron las ruinas con el tiempo y el proyecto social que las dejó terminar en ese estado. Mientras que por un lado aparece en soporte fotográfico una arquitectura como secuela del abandono, por otro emerge en el dibujo una arquitectura sangrante, con evidentes marcas de violencia. Un hilillo de sangre dramáticamente mana a lo largo de la fachada del Rívoli y en acto de desgarramiento el inmueble —como queda sugerido en la propia obra a nivel textual— es bañado por cubos de sangre. Aquel gesto puro queda congelado en un proyecto arquitectónico que por una parte insiste en esa visión apocalíptica de la urbe habanera y por otra imagina el futuro como si le incumbiera al arte salvar lo que de más precioso hay en las ruinas. Con un gesto conmovedor, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo, Garaicoa levanta sobre los restos de dicha edificación una suerte de pirámide que establece una fractura en el orden visual. Sobre la ciudad en ruinas y las marcas que éstas han dejado en el entramado urbano, sin pretender borrarlas, hace emerger un endeble proyecto de edificación en un intento por corregir la historia de la ciudad. Es el artista como arqueólogo, presto a conservar el

pasado aun cuando el resultado final no sea más que ilusorio: un espejismo del edificio que una vez fuera pieza indispensable en el tejido urbano de la ciudad.

La Habana como escenario de la tragedia y la comedia humanas aparece como protagonista de la obra de Garaicoa a través de la imagen de la ruina, pero en sus proyectos ésta queda sometida a una especie de restauración. Lejanos de las estrategias que por sostener la ruina, que por evitar su inminente eclosión se llevan a cabo en La Habana contemporánea, los proyectos de Garaicoa pretenden alterar el destino final de las edificaciones arruinadas y otorgarles un nuevo valor, un nuevo rol e importancia histórica. De ahí que tomando como pretexto una compleja empalizada que sostiene un inmueble colonial, el artista recree dibujísticamente con tinta sobre papel de arquitecto una pieza *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día por día nuestro presente* (1994-1995, Figs. 3 y 4). Con suma sutileza llama la atención sobre la imagen que se ha ido generando sobre la capital cubana como una ciudad apuntalada, condenada como el titán Atlante a cargar sobre sus hombros ya no los pilares que mantienen la tierra separada del cielo, sino aquellos que mantienen a La Habana separada del suelo. Como símbolo de fuerza o resistencia estoica, los atlantes de Garaicoa cargan sobre sus espaldas las ruinas de una nación. Su labor, la de sostener nuestro presente, queda equiparada a la de los atlantes de la cultura tolteca, en tanto ambos cumplen la vital función de soporte. En esta versión sus atlantes no son figuras antropomorfas, sino hombres comunes de apariencia fatigada, quienes cargan sobre sus hombros una gran responsabilidad. No son otros que los hombres encargados del destino de una ciudad, por ello el artista cuestiona de esta manera cómo el futuro de la nación no puede sustentarse en la eterna labor de mantenimiento estático de la ruina, sino en el empuje de hombres de acción que lleven a cabo la apremiante tarea de reconstrucción.

Ante una Habana que cae por su propio peso Garaicoa no sólo propone acudir a los atlantes, también ofrece soluciones arquitectónicas como la presente en el *Proyecto para mirar al cielo y tratarlo de ver azul y transparente* (1994-1997). Partiendo una vez más de la fotografía —en tanto lo fotográfico le posibilita un anclaje en lo real en medio de su insistente combinatoria de la reconstrucción—, nos muestra un callejón habanero en el cual los techos de las viviendas se unen por encima de la calle a través de unas vigas de madera para evitar que las fachadas se vengán abajo. Tan poética como el título de la pieza, su 'solución' dibujística radica en reemplazar las viejas vigas por una espectacular cubierta de cristal; propuesta para cuya concre-

ción, según el artista, sólo se requeriría un techo de cristal metal esperanzas. Ante el amenazador declive como testimonio de la transformación irreversible de la ciudad, el creador nuevamente ve una luz al final del camino, sólo que dicha luminosidad se sustenta en la esperanza que pudiera aún emerger ante la incertidumbre que ofrece un cielo opacado por vigas de madera que nos recuerdan constantemente la pobreza en que vivimos. Tan improbable como la cubierta acristalada pudiera ser que los habitantes de dicho callejón vean algún día el cielo azul, pues ya ni siquiera tienen la esperanza de ver desaparecer esa madeja de empalizadas. Ya no hay un futuro que proyectar que pueda desprenderse del estado ruinoso de la ciudad actual. No obstante, Garaicoa se aventura a la sanación y restauración utópica, no a la que borra los tiempos, ni sobreimprime fachadas, ni convierte a la ruina en una imagen espectacular; sino en una restauración más ideal, que pasa por el filtro de la añoranza, del deseo, aunque también de una conciencia cínica del absurdo sugerido.

Las calles de La Habana se vuelven un laboratorio para Garaicoa, pues desde los signos visuales de la ruina y como territorio del desgaste devienen punto de partida para comprender dichos paisajes desoladores no como el fin, sino como el principio de una nueva ficción, de una nueva realidad. Convierte a su ciudad en espacio de ilusión, a la cual la ficción le ha mejorado su realidad decadente. ¿Ofrecerá entonces dicha ciudad ficcional un espacio más placentero donde habitar? Enfrascado en proyectar una ciudad ficcional partiendo de las ruinas arquitectónicas de antiguas edificaciones, Carlos Garaicoa ha venido desarrollando numerosas series. En las primeras no se había desprendido de la imagen de la ruina del pasado como germen del futuro; sin embargo, ante el nuevo panorama urbano habanero —plagado de principios de edificaciones que a nivel visual guardan estrecha relación con las ruinas del pasado, pero que son hijas del presente—; el artista ha ampliado su proyección de una ciudad utópica, que ahora parte de dichas edificaciones inconclusas. Resulta inclusive más conflictivo cuando su proyecto de ciudad tiene como basamento a las ruinas del futuro, en tanto socava con mayor fuerza la idea de una posible concreción, nunca pretendida por el artista. Ello queda reflejado en su proyecto *Continuidad de una arquitectura ajena* (2002), para el cual localizó a los arquitectos que habían diseñado los edificios abandonados y les propuso realizar un levantamiento de su estado actual, para conjuntamente desarrollar nuevos ensayos de ciudad sobre dichas bases en ruinas. Mediante maquetas, pla-

nos, animaciones y proyecciones isométricas realizadas con hilos en los muros, fue conformando una ciudad de ficción que comenzó con el defecto de lo que estuvo siempre marcado con la propiedad de lo inconcluso. Son piezas que parten de un estado cero de la arquitectura, que la sacan de ese letargo infinito en el que estaba sumida para imaginarla desde el deseo y poner así en evidencia el destino de la historia desde un anárquico gesto artístico.

En este sentido, las ruinas de Garaicoa, como las de Ponte,

se alejan de los *memento mori* barrocos, tanto como de las románticas reflexiones frente la caducidad de los imperios, para mostrar, en cambio, un costado al que no podríamos juzgar simplemente nihilista o destructor, puesto que entraña un compromiso serio con el pasado.²⁴

De esta manera, tomando como eje central de su producción artística la problemática de la ruina en Cuba, el artista nos ofrece acercamientos plurales hacia el fenómeno. Siempre parte de la estética de la ruina, ya sea de las ruinas del pasado —con toda la carga histórica que llevan implícita—; de las del presente —desentendidas de toda recreación romántica—; y sobre todo de las del futuro. Estas últimas nos permiten distinguir a un artista que más allá de recrearse en la estética de la ruina, se interesa por pervertir el tema como desastre en la misma medida en que comienza a construir sus propias ruinas. En dicho momento en que proyecta una ciudad 'utópica' que emerge de las ruinas, su praxis artística devela su espíritu borgeano de 'hacedor'. La figura del hacedor abraza entonces la poética de ambos artistas, para quienes la memoria como categoría a la vez individual, comunitaria e histórica resulta un aspecto fundamental; en el caso de Borges a través de la figura del hacedor literario²⁵ y en el de Garaicoa revivida a través de la ruina como huella del paso del tiempo. "¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del

²⁴ Silva, María Guadalupe: «Antonio José Ponte: el espacio como texto», *Revista Iberoamericana*, XIV, 53 (2014), p. 80.

²⁵ «El hacedor», la primera prosa que da nombre al libro homónimo, tiene como personaje a Homero. En el relato la llegada de la ceguera le permite al personaje encontrar un sentido a dos experiencias de la infancia y la juventud: poder convertirse en el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, conjugando el amor y el riesgo. La revelación se debe a la reinterpretación de dos recuerdos disímiles, aparentemente inconexos: un duelo infantil que lo obliga a empuñar un cuchillo y un primer amor. La pérdida progresiva de la visión, un trastorno profundo en su relación con la percepción del mundo, le ofrece al escritor una oportunidad para reexaminar el sentido del pasado y proyectarse un destino que, en el caso de Homero, es claramente glorioso.

presente?"²⁶. ¿O incluso, como una mera prefiguración del futuro? Son estas interrogantes las que pueden articularse alrededor de la obra de Garaicoa para reflexionar sobre la manera en que el artista ha venido realizando un arte que va más allá de un enfrentamiento y transcripción superficial de la realidad. Mientras nos invita a recorrer su Habana a través de mapas afectivos, mapas de costumbres, mapas de contingencias, Carlos Garaicoa lejano de la pura recreación romántica de la ruina o de la experimentación formal vanguardista, nos muestra su Habana contemporánea desde la ruina; esta última vista como un gran texto por el que transitan y se proyectan en su trama visual aspectos de índole histórica, social y cultural.

ILUSTRACIONES

Fig. 1: *Jardín japonés* (1997). Instalación: piedras, madera, puertas japonesas, texto en vinilo y fotografías en color (80 x 100 cm), dimensiones variables.

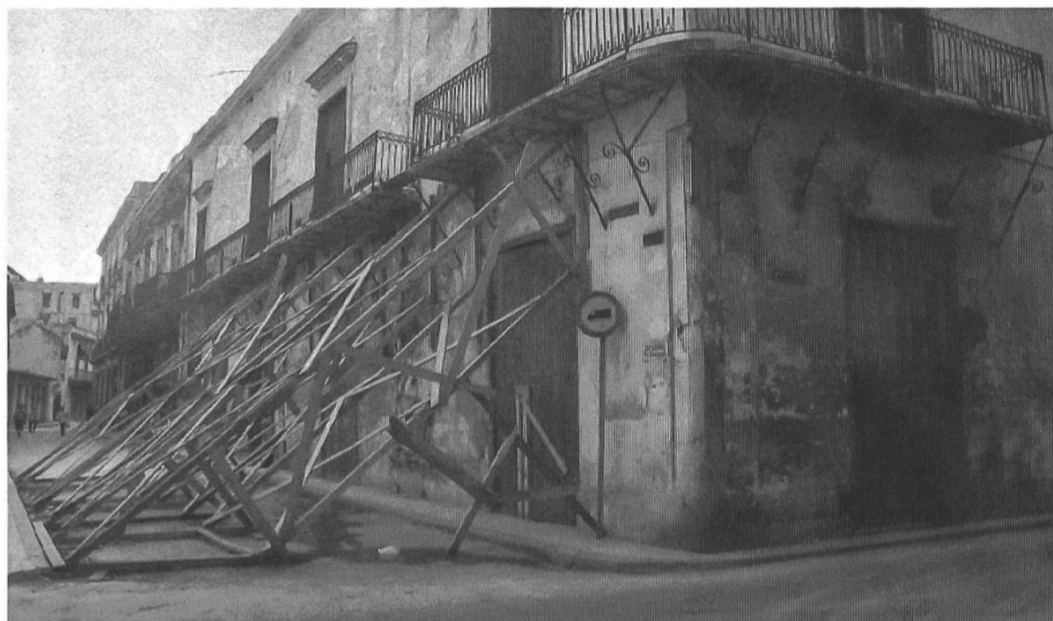
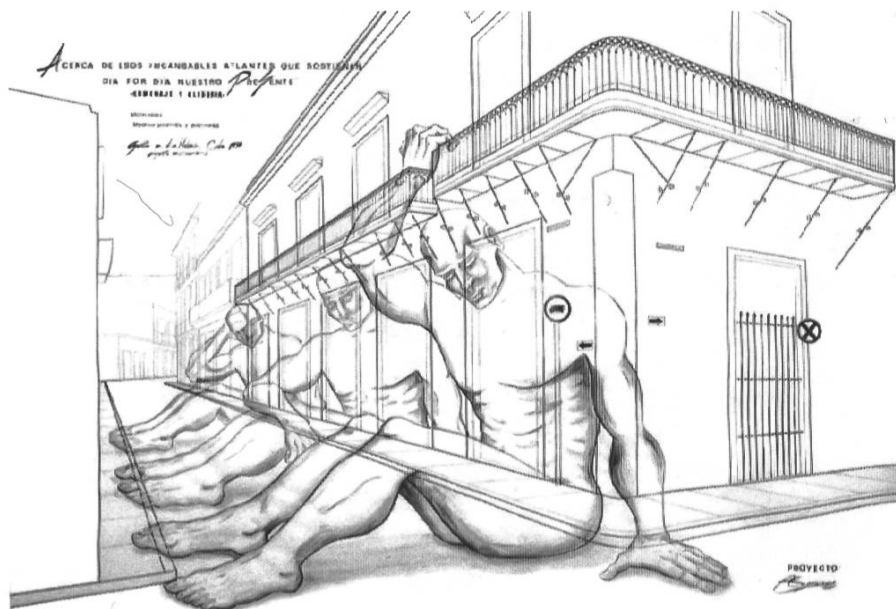


²⁶ Borges, Jorge Luis: «El Hacedor», en: *El Hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus: 1960, p. 5.

Fig. 2: *Ángel decapitado* (1993). Técnica: Fotografía a color. Dimensiones: 100 x 80 cm.



Figs. 3 y 4: *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día por día nuestro presente* (1994-1995). Dibujo a tinta sobre papel de arquitecto (150 x 215 cm); una fotografía en color (50 x 60 cm).



BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc: *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Borchmeyer, Florian/ Hentschler, Matthias: *El arte nuevo de hacer ruinas*. 2006. (Documental)
- Borges, Jorge Luis: «El Hacedor», en: *El Hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1960.
- Groys, Boris: «Sobre lo nuevo», 2002, <https://www.uoc.edu/artnordes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> (consultado 11-I-2015).
- Casamayor, Odette: «¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela», *Caribbean Studies*, XXXII, 2 (julio-diciembre 2004), pp. 63-103.
- Estévez, Abilio: *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Fusco, Coco: «Cuando el deseo se parece a nada», Catálogo *Cuando el deseo se parece a nada*, *Art in General*, abril-mayo 1996.
- Hiernaux, Daniel: «Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 17-30.
- Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, pp. 47-62.
- Izquierdo, Madelín: «Las razones del poder y el poder de las razones», en: *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Jomagar S.L, 2006, pp. 105-117.
- Lezama Lima, José: *Juego de las decapitaciones*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Lindón, Alicia: «La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 7-16.
- «Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 89-99.
- Masiello, Francine: «Los sentidos y las ruinas», *Revista Iberoamericana*, VIII, 30 (2008), pp. 103-112.
- Mejides, Miguel: *Perversiones en el Prado*. La Habana: Ediciones Unión, 1999.
- Ponte, Antonio José: «Un arte de hacer ruina», en: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 56-73.
- *Cuentos de todas partes del Imperio*. Angers: Deleatur, 2000.

- Rodríguez, Néstor: «Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte», *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198 (enero-marzo 2002), pp. 179-186.
- Ruiz, Alma: «Garaicoa», Catálogo *Capablanca's real passion*. Roma: Gli Ori Prato, 2005, pp. 157-159.
- Silva, María Guadalupe: «Antonio José Ponte: el espacio como texto», *Revista Iberoamericana*, XIV, 53 (2014), pp. 69-83.
- Simmel, Georg: «Two Essays: The Handle, and The Ruin», *Hudson Review*, XI, 3 (agosto 1958), pp. 371-385.