

Habanas superpuestas, Habanas contrapuestas. : El ser y estar del imaginario urbano en la literatura, el cine y el hip hop cubanos de los últimos años

Autor(en): **Lopez-Labourdette, Adriana**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **61 (2014)**

Heft 3: **Fascículo español. Escenarios urbanos : en torno a la ciudad del siglo XXI**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658172>

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.

Habanas superpuestas, Habanas contrapuestas. El ser y estar del imaginario urbano en la literatura, el cine y el hip hop cubanos de los últimos años

1. Repensar la ciudad desde la topología

En las últimas décadas la problemática de la localización, espaciación y posicionamiento de la cultura ha alcanzado una centralidad antes impensable en las reflexiones culturales. Lo que suele llamarse «giro espacial», un cambio de paradigma que estaría poniendo el espacio y todos los procesos asociados en el centro de una episteme contemporánea, ya había sido anunciado por Michel Foucault en una conferencia de 1967, cuando proclamaba que «nuestra época sería más bien la época del espacio»¹. Según el filósofo francés, la preocupación por el tiempo, base de la episteme moderna, da paso a una preocupación por el espacio, base de una episteme posterior. No será, sin embargo, hasta más adelante, a principios de la década del ochenta cuando de la mano del geógrafo Edward W. Soja aparezca el término que, como se han encargado de apuntar algunos teóricos del tema², más que un giro en el sentido de radical cambio de paradigma, se trata de un redireccionamiento de la atención. Sin duda alguna, el reforzado interés por la territorialidad está íntimamente asociado a un replanteamiento teórico y práctico tanto de las concepciones mismas del espacio como de su papel dentro de las sociedades contemporáneas. Soja³ parte de las teorías del espacio de Henri

¹ Se trata de la conferencia «Des espaces autres», dictada en el *Cercle des études architecturales* el 14 de marzo de 1967, y publicada en octubre de 1984 por *Architecture, mouvement, continuité*. Se citará aquí Michel Foucault, «Los espacios otros», *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana*, 7, 1997, pp. 83–91.

² Véase la introducción de Jörg Döring & Tristan Thielman a la abarcadora antología *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld, transcript Verlag, 2008, pp. 7–45.

³ Ver, Edward de Soja, «The socio-spatial Dialectic», *Annals of the Association of American Geographers*, 2, 70, 1980; *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Londres / Nueva York, Verso, 1989; y *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other Real-and-Imagined Places*, Cambridge, Mass., Blackwell, 1996.

Lefebvre, para quien la separación tradicional entre espacio físico y mental debe ser suspendida en un modelo (*tercer espacio*) que una espacio real con espacio imaginado⁴.

En el marco de los estudios culturales y dentro de este redireccionamiento de la atención en el que el espacio representa un factor constitutivo de la cultura, irá perfilándose una nueva distinción que diferencia la mirada topográfica de la mirada topológica. La primera de estas miradas o perspectivas epistemológicas –que erradamente también han sido denominadas «giros»– fue desarrollada por Siegfried Weigel, quien al situarse a caballo entre los estudios culturales y los estudios literarios se separa enfáticamente de las perspectivas geográficas –básicamente norteamericanas– del *spatial turn*. Weigel pone en el centro de su propuesta el espacio gráfico, es decir, el espacio como texto, como grafía –en el más amplio sentido de la palabra–, en el que se concentra un cúmulo de signos que pueden ser leídos, interpretados, comentados y que contienen una heterogeneidad de significados, desde lo urbanístico hasta lo político, desde lo mitológico hasta lo mnemotécnico⁵. Por su parte, el giro topológico retoma el concepto matemático –geométrico– de espacio, basado en nociones de vecindad, proximidad, emplazamiento, textura del espacio, compacidad, metricidad, y lo utiliza en un nuevo acercamiento a la organización y formación de la cultura. Dicho puente entre la geometría y las humanidades no es, como se ha demostrado, una invención contemporánea. Ya mucho antes aquel espacio centrado y centrista defendido por Ptolomeo y Copérnico había cedido terreno –al menos desde los estudios académicos– a una noción (newtoniana) basada en la relación, según la cual la localización específica de un objeto dentro de un espacio crea el espacio mismo, y viceversa. A esta episteme de lo topológico se han afiliado varias escuelas filosóficas y teórico-literarias, que incluyen tanto el citado texto de Foucault –«[v]ivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión»⁶– como los más recientes estudios de

⁴ Henri Lefebvre, «Dessein de l'ouvrage», *La Production de l'espace*, París, Anthropos, 2000, pp. 39–44.

⁵ Siegfried Weigel, «Zum 'topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften», *KulturPoetik*, 2, 2002. pp. 151–165.

⁶ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 84.

Pierre Bourdieu sobre la distinción, los de Giorgio Agamben sobre la figura del soberano, o los de Jaques Derrida sobre la *différance*. Más que de ubicación en un espacio ya dado en el que algo es ubicado o se encuentra geográficamente, en todos ellos se trata de emplazamientos, de relaciones entre objetos, cuerpos, sentidos y representaciones que *son* espacio —o sea, formados y permeados por él— al tiempo que *producen* espacios.

Como era de suponer, esta nueva perspectiva ha dado a los estudios urbanos una nueva dimensión. Desde la idea del emplazamiento, de las vecindades reales e imaginadas de la urbe, las ciudades son entendidas ya no como espacios geográficos y urbanísticos dados, sino como un complejo entramado en constante movimiento, que se alimenta de un orden o desorden territorial, tanto material como imaginado, así como de todos aquellos procesos de posicionamiento, semantización y apropiación que hacen de él sus habitantes.

La concepción moderna de la ciudad, que conecta directamente con el *spatial turn*, integra una compleja y muchas veces inextricable urdimbre de imágenes y conceptos, de proyecciones y figuras. Ambas, la ciudad real y la ciudad imaginada, imbricadas una en la otra, conforman el espacio urbano —un *imaginario urbano*, según defienden Armando Silva y Néstor García Canclini⁷— por el que sus habitantes y sus alarifes se mueven, leyéndolo pero también inscribiendo en él proyectos y relatos de vida, de anhelos, de ausencias y presencias. La ciudad funge así como interfaz de fuerzas sociales, políticas y económicas, la cual desborda la construcción material y viene a ser practicada tanto por «nativos» y «foráneos», asociándose permanentemente en la (re)construcción de la ciudad real y de sus imaginarios. Por otra parte, pensar la ciudad como topología ha permitido leer en ella una organización social y cultural, resultado de procesos de emplazamiento y semantización llevados a cabo por parte de actores urbanos.

En lo que sigue quisiera reflexionar sobre el imaginario de la ciudad de La Habana de finales del siglo XX y principios del XXI, desde una perspectiva topológica centrada en contraposiciones y superposiciones.

⁷ Ver Armando Silva, *Imaginarios urbanos*, Bogotá, Nomos, 1992 y Néstor García Canclini, «Ciudades multiculturales y contradicciones de la modernidad», *Imaginarios urbanos*, Buenos Aires, Eudeba, 1997, pp. 67–107.

En mi acercamiento a diferentes representaciones urbanas –la literatura, el cine y la música– me interesa sobre todo indagar en las estrategias discursivas y simbólicas a través de las cuales los sujetos urbanos no solo crean imágenes de ciudad, sino que al mismo tiempo se emplazan dentro de ellas, configurando y reconfigurando constantemente cartografías urbanas que conectan no solo con imaginarios pasados sino también con imaginarios *otros*, social o geográficamente cercanos o distantes.

2. La Habana dentro de una cartografía de urbanidades

Primero que todo podemos pensar La Habana en tanto emplazamiento dentro de una «cartografía urbana» americana. Como heredera de la conquista y colonización, que puede ser entendida *también* como urbanización radical y acelerada, San Cristóbal de La Habana comparte con otras urbes latinoamericanas un pasado colonial –que supuso una primera organización en forma de cuadrícula centralizada– y un devenir poscolonial de replanteamientos y atomizaciones de la antigua ciudad letrada, que incluyen por supuesto la compleja reinterpretación del barrio colonial (hoy Habana Vieja) para el turismo. Asimismo, comparte con ellas los procesos más o menos efectivos, más o menos inconclusos, de la modernidad y la modernización, que reconfiguran la ciudad al ir integrando paulativamente nuevos barrios, como el de Centro Habana, El Vedado, Arroyo Naranjo o la Habana del Este.

La Habana de finales del XIX y principios del XX está marcada por una fuerte reconstitución del espacio urbano en términos económicos y sociales. Mientras se iban construyendo nuevos entornos periféricos en los que se asentaban las clases sociales más altas –locales pero también foráneas–, avanzaba el abandono y el deterioro del centro de la ciudad, al tiempo que iban surgiendo, aquí y allá, barrios populares, de clase baja e infraestructura mínima. En el camino hacia la modernidad y la modernización, la ciudad se situó –y curiosamente vuelve a estarlo en las últimas décadas– entre por lo menos dos polos distantes, Europa y Estados Unidos, y por ello, entre dos modelos (dos «arquetipos» urbanos) también distantes: el de la *civitas* y el del *consumo*. Mientras la burguesía ilustrada buscaba emplazarse y darle un valor cultural a ciertas zonas, el turismo –sobre todo a partir de los años veinte– inscribía en la ciudad un orden de

prácticas y resemantizaciones en fuerte tensión con las otras topologías de la ciudad. En esta cartografía de ciudades interconectadas no debe faltar el vínculo con otras ciudades caribeñas, y eso a pesar de la inclinación habanera a pensarse *fuera* del Caribe y a otorgarle a Santiago de Cuba – segunda ciudad en importancia y antigua capital, situada al sureste de la isla– el rol de «capital cubana del Caribe». El desplazamiento simbólico de la caribeñidad al Oriente del país no borra del todo su nexos con las Antillas, un nexo basado en capítulos compartidos en distinto grado (la esclavitud, las plantaciones, la ilegalidad, etc.) pero también en las experiencias comunes relativas a cuestiones étnicas, migratorias e incluso climáticas.

Por último, podemos localizar a La Habana en una amplia cartografía socialista. Este nexo algo difuso y muchas veces ignorado en los estudios urbanos sobre La Habana, constituyó un régimen de urbanización carente de dinámicas de mercado pero rebozante de proyectos de reconstitución política y social, configurando una ciudad cerrada tal y como la propone Richard Sennet⁸. A finales de los noventa y principios del nuevo siglo, el modelo de ciudades socialistas funcionaba más que todo como contramodelo, al que se le fue oponiendo una serie de reconstituciones urbanas acaecidas a raíz del retorno de la ciudad –y del país– el universo globalizado del mercado.

Posiblemente en este entrecruzamiento no resuelto de modelos e imágenes diversas resida una de las causas del infortunio revolucionario en sus políticas urbanas. Cuando en 1959 Fidel Castro y sus guerrilleros entraron triunfantes a la capital, encontraron una ciudad moderna marcada fundamentalmente por la distribución funcional y de clase. Dicha ciudad segregada debía convertirse, de la mano del nuevo sistema político, en una ciudad *socialmente plana*. Para ello se llevó a cabo una redistribución –tanto en lo real como en lo imaginario– de las marcas territoriales de clase. Redistribución que nunca llegó a transformar del todo el viejo modelo de la “ciudad letrada” pero que pretendía mezclar actores sociales de trasfondo popular dentro de los barrios otrora representantes de clases intelectual o económicamente privilegiadas. Para ello no solo fueron convertidas en escuelas y hospitales muchas de las

⁸ Richard Sennet, «The open City», *Urban Age*, 2006, pp. 1–5.

mansiones y casonas de la alta burguesía, por ese entonces en éxodo masivo, también se creó una amplia red de nuevos centros culturales responsables de reorganizar el mapa social y simbólico de la ciudad. Sin embargo, con el fin del bloque socialista y con el descalabro de la columna económica y política del sistema nacional cubano, el sueño de una ciudad nueva quedó enterrado junto al del hombre nuevo.

Es precisamente a partir de este momento que la ciudad evidenciará las consecuencias de un proceso de reorganización que ya había comenzado a mediados de los ochenta. La ciudad física seguirá un doble proceso de rehabilitación y depauperación: junto a la restauración de una parte de la ciudad colonial de manos del historiador de la ciudad —y su correspondiente uso para el turismo, a través de la empresa Habaguanex—, la depauperación, el desmoronamiento y el empobrecimiento del resto de la Habana Vieja y Centro Habana (barrios colindantes) seguirá un curso acelerado⁹; junto a la recuperación de barrios ahora centrales económicamente, como Miramar, encontraremos una tugurización creciente de otras partes de la urbe, en las que la ciudad informal e improvisada carece de una infraestructura mínima y de un relato que les dé sentido y reconocimiento frente a la ciudad letrada. Asimismo, esta quiebra espacial irá de la mano de otra: la quiebra definitiva del sujeto colectivo, de ese yo urbano —masculino, profesional, heterosexual y marxista-socialista— hacia un yo fragmentado que disiente y marca distancias, pero que aun así se mueve por la ciudad, dejándose marcar por ella y marcándola.

3. Ruinas y heterotopías

Las letras cubanas tienen en su haber una larga tradición de representaciones urbanas, en la que se unen las ciudades dispares de Cirilo Villaverde, de la Condesa de Merlin, de Julián del Casal, de Alejo Carpentier, de Lezama Lima, de Guillermo Cabrera Infante, entre muchos otros. En la narrativa contemporánea llama la atención la

⁹ Para Rafael Rojas, «La restauración de La Habana [...] es selectiva, deja importantes zonas fuera del remozamiento arquitectónico y, al mismo tiempo, sigue un guión perfectamente político, concebido para mantener el control simbólico del espacio y evitar que el ciudadano intervenga su hábitat». Rafael Rojas, *El estante vacío*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 85.

obsesión urbana en Pedro Juan Gutiérrez, en Leonardo Padura y en Ena Lucía Portela, cada uno con una propuesta de ciudad-texto muy particular. Entre la generación más joven de escritores, José Antonio Ponte resalta no solo por la constante recurrencia a la ciudad en libros como *Asiento en las ruinas* (1992), *Un seguidor de Montaigne mira La Habana* (1995), *Corazón de Skitalietz* (1997) y *La fiesta vigilada* (2007), sino también por una voluntad teorizante, que lo ha llevado a proclamarse — como afirma en el documental *El nuevo arte de hacer ruinas*, de Florian Borchmeyer (2006)— *ruinólogo*, es decir, especialista en ruinas.

Retomando las nociones románticas sobre las ruinas y contraponiéndolas a una lectura política —disidente— de las ruinas de La Habana, Ponte afirma en este documental querer entender y explicar el estado ruinoso de la ciudad para así, a través de un relato teórico-político de la ruina, poder encontrar algo de placer en el derrumbe general de la ciudad. Lo que me interesa comentar aquí no es tanto su aparición en el documental, por lo demás muy sugerente, sino un relato posterior que lleva el nombre de «Un arte de hacer ruinas». A pesar de la evidente cercanía de los títulos del documental y del relato literario, en este último Ponte va más allá en su exploración de la ciudad depauperada, pues no solo se trata de representar la desaparición de una parte importante de La Habana, sino del nacimiento de otra urbe, contrapuesta a la capital del país. En la ficción, el derrumbe paulatino de la ciudad permite la construcción de otra ciudad en las profundidades: Tuguria. «Cuando no encuentras tierra nueva, cuando estás cercado, puede quedarte todavía un recurso: sacar a relucir la que está debajo de lo construido. Excavar, caminar en lo vertical. Buscar la conexión de la isla con el continente, la clave del horizonte»¹⁰.

En este relato, que mucho tiene de las imaginerías urbanas de un Jorge Luis Borges o un Paul Auster, un joven urbanista se propone terminar sus estudios de arquitectura con una investigación acerca del crecimiento de la ciudad a través de las barbacoas, esas construcciones interiores que pueden encontrarse en muchos de los altísimos caserones de los barrios de la Habana Vieja y Centro Habana. Como tutor de tesis, el joven elige a un profesor emérito, compañero de su padre, igualmente profesor de

¹⁰ Antonio José Ponte, *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 66.

arquitectura. Pronto la ciudad, aquella ciudad real que el joven estudia y habita, va perdiendo sus contornos en un universo imaginario. Los encuentros y los objetos van tornándose misteriosos: la sombra de una figura enigmática aparece y desaparece en la casa del tutor; una moneda, en cuyas caras está inscrita la indescifrable frase «A mí me ronca arriba / a mí me ronca abajo», aparece y desaparece inesperadamente. Asimismo, el manuscrito de *Tratado breve de estática milagrosa* se vuelve sagrado y conduce a la posterior muerte de su autor.

El relato cierra esta serie de sucesos enigmáticos con una resolución parcial: el acceso del joven a Tuguria, al mundo subterráneo, a «la ciudad sumergida donde todo se conserva como en la memoria»¹¹. Con los materiales de los edificios derrumbados arriba será construida la ciudad de abajo, simulacro de la real, archivo que salva en las profundidades lo que arriba es destruido.

Los juegos intertextuales que marcan y connotan todo el relato culminan en el acceso a esa ciudad literaria, hiperestetizada, de Tuguria:

Yo quisiera ver de nuevo a Bethmoora pero no me atrevo. Le escuché muchas veces a mi abuelo esta frase. Aprendí sus palabras sin comprenderlas del todo, sin saber si aludían a una ciudad real o imaginaria. Y como ocurre con tantas citas de la memoria, su momento definitivo le llegó tiempo después, inesperadamente.¹²

Bethmoora, ciudad fantasmagórica creada por Lord Dunsany y recreada por Lovecraft, conjura un espacio personal, casi íntimo y sobre todo sagrado. Ciudad imaginada, ciudad otra vez letrada, en la que resuenan los ecos, tan presentes en la literatura cubana, de una voluntad vanguardista de salvar la nación (la ciudad) a través de la literatura.

Tuguria se establece así como contraposición, como emplazamiento diferente, contrapuesto a la ciudad superior. En este sentido la ciudad subterránea funciona como fuerza doble que reconstruye y deconstruye la ciudad real. Las similitudes con el concepto de heterotopías son aquí evidentes. Según la conocida definición de Foucault, se trata de «lugares reales, de lugares efectivos [...] en los que todos los otros lugares situados al interior de una cultura, son a la vez *representados, cuestionados e invertidos*.

¹¹ Antonio José Ponte, *op. cit.*, p. 73.

¹² *ibid.*

Lugares que de alguna manera están fuera de todo lugar, aunque no por ello dejan de ser localizables»¹³.

La cercanía al concepto foucaultiano sugiere no sólo la representación, cuestionamiento e inversión de la ciudad real a través de Tuguria, sino que también permite pensarla en tanto contra-emplazamiento o espacio absolutamente otro, en tanto espacio de ilusión o espacio de compensación. Según esta lógica, la ciudad sumergida convierte el espacio restante —en nuestro caso, la ciudad «real» dentro de la ficción— en un espacio ilusorio y caótico.

Al final de la narración tenemos no sólo la contraposición de dos Habanas, una copia o sucedánea de la otra, depauperada y al borde del derrumbe total, sino también su superposición. Ya la verticalidad había marcado el comienzo del cuento, en el que la voz narradora le habla a un tú narratorio proponiéndole una salida vertical a la precariedad del espacio¹⁴. En contraposición a esa ciudad construida hacia arriba o hacia adentro del comienzo, la otra, la sumergida, en tanto ruina, es un dispositivo de memoria donde se salva la ciudad. Así, la posible pérdida física y simbólica de la ciudad de arriba, la ruina política cuyo olvido de la ciudad se hace visible en ella, será transportada hacia la copia «inferior», prometiéndole una especie de ciudad mnemotécnica, archivo salvador y a la vez inalcanzable para los habitantes de la ciudad en destrucción. Tuguria es una ruina en el sentido romántico, esa que Andreas Huyssen hacía corresponder a una nostalgia reflexiva que permitía imaginar un futuro desde un simulacro de pasado, y que es la base del éxito de la ciudad habanera como imagen¹⁵. Se yuxtaponen así dos ciudades imaginadas como ruinas, una correspondiente al derrumbe político y a sus formas de espaciamiento, la otra de naturaleza estética, esa que garantiza la memoria de algo que pudo haber sido, que invita a la contemplación y a la nostalgia.

¹³ Michel Foucault, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴ «Cuando necesitas aumentar el tamaño de tu casa y no hay patio donde construir más, ni un jardín que ocupar, ni siquiera balcón, cuando necesitas ampliarte y vives con la familia en un departamento interior, lo único que te queda es elevar los ojos al cielo y descubrir que en tanta altura de techo cabría bien otro piso, una barbacoa. Descubres en suma, la generosidad vertical de tu espacio, que permite levantar otra casa allá adentro.» Antonio José Ponte, *op. cit.*, p. 56.

¹⁵ Andreas Huyssen, «Nostalgia for ruins», *Grey Room*, 23, 2006, pp. 6–21. Sobre el tema de las imágenes de La Habana y su recurrencia en el tópico de las ruinas, remito al ensayo de Ana María Dopico «Picturing Havana. History, Vision, and the Scramble for Cuba», *Nepantla: Views from the South*, 3, 3, 2002, pp. 451–493.

4. Verticalidades utópicas

José Antonio Ponte es para la literatura urbana lo que Fernando Pérez es para la filmografía urbana. Muchos de sus filmes –quizá con la única excepción de su última película, *José Martí. El ojo del canario*– reflexionan sobre y construyen imágenes de la ciudad a través de los emplazamientos de identidades y discursos, dentro de un contexto cultural y político en el que se ha hecho evidente que la igualdad proclamada por el discurso oficial no es un bien compartido por todos.

Madagascar (1990) sigue esta línea y construye el relato de Laura y Laurita emplazándose en una ciudad presentada a través de imágenes gélidas y sonido electrónico, en una atmósfera que rompe radicalmente con la imagen, cálida y bulliciosa, más conocida de la ciudad. Los dos personajes, madre e hija, intentan desesperadamente (re)construir un yo y darle un lugar. «¿Dónde estoy?», se pregunta Laura, en un gesto deíctico, buscándose a sí misma en una fotografía borrosa del periódico oficial, en medio de una demostración multitudinaria en la Plaza de la Revolución y en plena euforia revolucionaria de principios de los 60. Sin éxito, Laura busca en esta escena su lugar en la masa; sin éxito busca durante toda la película su lugar en la ciudad. El constante recorrido por las calles en interminables mudadas de una casa a otra, así como el recurso a los espejos que intermitentemente trasladan los reflejos de la madre y su familia hacia otro lugar en que no están, son algunos de los recursos a través de los cuales el film narra la oscilación entre desterritorialización y reterritorialización fallida de la madre. No sólo los lugares «reales» se hacen inestables a través de estos desplazamientos. También los espacios imaginarios de Laura parecen marcados por la imposibilidad. La segunda escena del largometraje la muestra en una terapia de luz, a la que ha ido para que le sea devuelta la capacidad de soñar. «El problema es que duermo, doctor. Duermo y sueño», dice, «pero sueño con la realidad exacta de todos los días. Lo que otros viven durante doce horas yo lo vivo veinticuatro. Quisiera soñar con algo distinto. Con cualquier cosa, pero no. Siempre lo mismo».

En contraposición con esta incapacidad de localización, la hija, Laurita, tomará posesión del universo de lo imaginario y de la capacidad de emplazarse en él. Y esta será la estrategia más eficaz de resistencia contra una madre –un sistema– que permanece en el horror de lo real,

que ha perdido la capacidad de soñar y pretende impedir a sus hijos *ser* de otro modo, *estar* en otra parte. La hija –los hijos de la ciudad– se orienta entonces hacia un lugar otro, lejano y desconocido: Madagascar.

Para Laurita el territorio de lo real va perdiendo realidad mientras que el espacio imaginado se hace –deberá hacerse– cada vez más real. El conflicto entre madre e hija se refleja en los procesos de construcción y destrucción de un espacio real e imaginado, respectivamente. Contra la ciudad rutinaria, monótona y sin emociones de la madre, la hija va construyendo una ciudad del cambio, de la fantasía, de la comunicación, de la conectividad. Sin embargo, todos los intentos de desplazamiento hacia un territorio tangible para sí y los suyos, y a la vez libres frente al sujeto del control, van a ser frenados por la presencia omnipotente de la madre. Sólo perdura un espacio, imaginario, evocable a través de lo desconocido: Madagascar, que estará emplazada en las alturas de la ciudad, en sus techos, allí donde desaparecen las fronteras.

La ubicación y la perspectiva (arriba y hacia afuera) que esta imagen propone, es una constante en toda la película. Emplazamientos contrapuestos que se harán patentes en una escena posterior en la que la madre camina por la ciudad y una voz en *off* comenta su deseo de reunirse con su hija, mientras ésta, en las alturas de la ciudad, se reúne con otros en la invocación de Madagascar. Lentamente la cámara se mueve de Laura, abajo, a Laurita, que de pie, sobre los techos de la urbe, convoca un espacio utópico y se inserta en una colectividad que ha encontrado su lugar en lo alto de la ciudad.

La verticalidad de torres, campanarios y cúpulas coincide con la verticalidad del cuerpo de los jóvenes, mientras las antenas y los cuerpos en cruz sugieren tanto una religiosidad como una sintonía. En su movimiento hacia las alturas, la cámara abandona el territorio de la madre y se presenta como un contrapoder, basado en la capacidad de traslación pero también basado en la voluntad –de la que advertía Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano* al repensar la verticalidad– de hacer de la ciudad un texto estable ante nuestros ojos. Convertida ahora en ojo omnipotente y omnisciente, la cámara asume para sí una pulsión escópica que aunque supera en alcance a la de los jóvenes, parecería coincidir con su voluntad de conocimiento o (re)conocimiento. Sin embargo, lo que la imagen promete –hacer de la ciudad un texto legible– lo frustra el sonido. De la palabra que enuncia y designa una falla, una falta, una grieta

comunicativa entre dos generaciones, entre dos ciudades, la banda sonora pasa a un murmullo, a una letanía, que en su repetición cuasi tántrica se desarticula, desplaza el referente, oscurece el signo: Madagascar, Madagascar, Madagascar... Así, la imagen y la voz de la joven se multiplican en una especie de cofradía que conjura, dislocándola, la localización destinada a la autodefinición.

Esta ciudad imaginada como utopía, como dislocación hacia *otro* lugar o espacio –este también– absolutamente otro, va conformando un territorio de resistencia. Un espacio, en el que una contracultura se territorializa, o sea, se posiciona al tiempo que se delimita y se diferencia a través de ciertos procesos de apropiación simbólica y territorial¹⁶. La pregunta «¿quién soy / quiénes somos?» viene a ser respondida a través de la negación de un otro, jerárquicamente superior, pero sobre todo a través de un distanciamiento espacial, de una *relocalización territorial*¹⁷ que se traduce en este caso en estrategias diferentes de construir un espacio propio y de localizarse en él.

5. Visiones y relatos de la ciudad informal

En La Habana de hoy el rap es uno de los relatos que más «cuenta» – en los dos sentidos que propone Jesús Martín Barbero, relatar y ser tenidos en cuenta¹⁸–. Según sus propios representantes, el rap aparece en Cuba a partir de los años 90 y responde por un lado a la internacionali-

¹⁶ Resulta evidente que estamos ante un territorio de experiencias, en donde se ponen en escena identidades y diferencias basadas en ciertos poderes y jerarquías. En este sentido, cabría relacionar estos emplazamientos con la noción de *tercer espacio* propuesta por Homi Bhabha en *The Location of Culture* (1994), sobre la que se basa su concepto de hibridez.

¹⁷ Raúl Rubio entiende esta construcción espacial como una referencia al exilio. En mi opinión, esta película propone precisamente un paso del *pathos* del exilio, basado en la nostalgia y en la pérdida, a un discurso diaspórico más nómada, donde el drama radica en la dificultad de vivir dos o más espacios a la vez. Raúl Rubio, «Political Aesthetics in Contemporary Cuban Filmmaking: Fernando Pérez's *Madagascar* and *La vida es silbar*», *CiberLetras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 13, 2005 (julio) [<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/rubio.htm>] [13.05.2014].

¹⁸ Para este autor, «[c]ontar significa tanto narrar historias como ser tenidos en cuenta por los otros. Lo que entraña que para ser reconocidos necesitamos contar nuestro relato». Ver Jesús Martín Barbero, «La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana», ponencia leída en *Globalisme et Pluralisme Colloque International*, Bogue, Montreal, 24-27 de abril de 2002 [http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/martin_barbero3.pdf] [16.02.2014].

zación del modelo musical y cultural del hip hop estadounidense, y por otro, a los rápidos cambios socioeconómicos acaecidos dentro y fuera de la isla en los años posteriores a la caída del bloque socialista. Son relatos producidos por un sujeto subalterno, pero también relatos que producen o esbozan a dicho sujeto dentro de un régimen de poderes y agenciamientos determinados. En su desarrollo musical el rap atraviesa dos etapas. La primera, marcada en un primer momento por un gesto mimético que imitaba la construcción musical y textual del rap norteamericano, da paso, sin abandonar la cercanía a su hermano del norte, a una fusión cada vez mayor con los instrumentos cubanos –sobre todo la percusión afrocubana–, con otros géneros típicos de la isla (el son, el danzón, el chachachá, etc.) y con melodías y textos del cancionero nacional¹⁹. Retomando la voz y la voluntad crítica de la crónica urbana, que después de haber tenido una larga y riquísima tradición durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, parecía haberse enmudecido a partir de los años 60, el rap se presenta como relato oral con una alta dosis de improvisación y, por ello, de volatilidad. El género suele demarcarse de otras formas similares por su tono y contenido contestatarios. En el caso cubano debe tenerse en cuenta que el rap vive en este sentido dos momentos: uno inicial, de apoyo estatal, y otro posterior, a partir del 2000, en que se suspende el festival anual, se retiran los fondos otrora entregados a la difusión del rap y la censura comienza a atacar fuertemente su contenido crítico y el tono agresivo de sus textos, pero paralelamente se crea la Agencia Cubana de Rap, encargada de propiciar y difundir el rap en la última década. En la actualidad, el rap cubano mantiene un doble rasero de protesta y celebración, en el que se inscriben y se exhiben las grietas –visibles en el discurso de fuertes matices etnicistas y clasistas– de un proyecto utópico colectivo.

Por estas mismas razones, el rap cubano se ha convertido en objeto privilegiado de la antropología. En este marco se le ha analizado desde la perspectiva racial, desde la óptica del subalterno o desde su relación

¹⁹ Para una introducción general al rap cubano, véase el ensayo de Geoffrey Baker, «¡Hip Hop, Revolución! Nationalizing Rap in Cuba», *Ethnomusicology*, 3, 49, 2005 (otoño), pp. 368–402. Sirva también el texto de Yesenia Selier «El rap cubano» ([<http://es.idebate.org/news-articles/el-rap-cubano>] [13.05.2014]), como información sobre el surgimiento y desarrollo del rap en Cuba.

contestataria frente a la cultura oficial. Estas lecturas tienden a subestimar el complejo entramado de discursos raciales, ocultos en una sociedad que pretende haber superado el racismo, de discursos sociales velados en una sociedad que pretende haber superado la diferencia de clases, de discursos contestatarios, contradictorios, en una sociedad que pretende controlarlo todo a través del aparato estatal. Pero además, todas estas lecturas dejan de lado las formas en que dichos discursos –textuales, gestuales, visuales– están construyendo un sujeto nacional basándose en la localización (y más específicamente, en una microlocalización), reterritorializando la ciudad imaginada / practicada, y complejizando aún más sus modos de emplazamiento y (re)significación.

Gente de Zona y Los Aldeanos, por nombrar sólo dos de las agrupaciones más populares, han inscrito en sus respectivos nombres una especie de principio identitario fundado en la localización. La *zona* y la *aldea* aluden tanto a una ciudad real (a barrios específicos) como a una ciudad imaginada, en la que, partiendo del fracaso de los grandes proyectos urbanos de la Revolución, proponen ciertas formas alternativas de convivencia o microutopías. La histórica interrogante de una ontología enraizada en la pertenencia a un territorio, ese «ser en la nación / ciudad» sobre la que también se funda el discurso oficial, se traduce a una problemática de localización, de particular emplazamiento y de reterritorialización, que apunta a un «estar en la ciudad».

En el 2010 una nueva figura mediática parecía atraer la atención de la más tradicional intelectualidad cubana, y más aún, su desdén o su sarcamo. El fenómeno era un video musical rapero que, como advertían muchos, escandalizados, terminaba con esta insolente frase: «Garantizamos diez años más de vida artística». La canción en cuestión es *Cerro cerrado* y su videoclip, dirigido por José Albelo, fue merecedor del premio Lucas en las categorías de reguetón y de video más popular del año.

Siguiendo un patrón de referencialidad clásico del rap, el lugar «Cerro» del título, es el nombre de un barrio habanero, pero al mismo tiempo –en concordancia con el patrón simbólico que igualmente alimenta el género– alude a una colina, a una altura estratégica de visibilidad, anclada en una verticalidad del espacio. El calificativo *cerrado* [cerrado], además de enunciar la característica principal de esta localización, apunta, con la caída de la *d*, hacia ciertas prácticas ideomáticas, hacia un contexto de oralidad, hacia una cartografía sonoro-clasista de la ciudad. Dicha oralidad, parte intrínseca de

todo buen texto rapero, hace del intento de fijación una tarea, además de imposible, hasta cierto punto «traidora». La conjunción de una confusa pronunciación, con un léxico particular y unas referencias en muchos casos desconocidas para un sujeto exterior a esa comunidad urbana, no solo hace difícil la transcripción sino que sobre todo señala una ruptura profunda frente a ese sujeto —también el académico— representante de una ciudad letrada que históricamente ha puesto en la sombra a una ciudad diferente —y supuestamente no letrada— frente a la que vive de espaldas. Es precisamente a este sujeto letrado y revolucionario, intelectual, social y políticamente distante, a quien se dirige la canción.

Para el público cubano el nombre del autor y cantante (el Insurrecto) es un primer indicio de un discurso de identidad basado en la resistencia, también territorial. Generaciones de cubanos crecieron con los dibujos de Elpidio Valdés, ese «insurrecto manigüero», prototipo del héroe que luchó contra España pero también contra la injerencia estadounidense, que la televisión repetía con insistente regularidad. Al combatir contra fuerzas extranjeras, la figura de Elpidio Valdés restablecía la continuidad entre un territorio y sus habitantes. El cantante, el Insurrecto, se posiciona dentro de esta tradición de territorialidad, al presentarse como heredero de aquel otro insurrecto, ya anclado en el imaginario colectivo del país. Sólo que el territorio que ha de ser reapropiado no es, en el caso del videoclip, todo un país, sino una microlocalización del interior de La Habana, una microlocalización a la sombra tanto de la ciudad revolucionaria, la ciudad turística o la, vetusta pero aún vigorosa, ciudad letrada.

A modo de entrada al territorio *otro* de una ciudad informal, el clip comienza —y termina— con una vuelta a la «Fuente luminosa», tradicionalmente conocida como la «puerta del Cerro», el barrio en cuestión. El Canal, Las Cañas, Ataré, El Reparto, Los Bloques, Carraguao, El Plátano, Saldo, El Casino, Las Yaguas... Con un mapa de trasfondo, el Insurrecto va enumerando esos barrios ausentes en el mapa imaginario de la ciudad y apenas presentes en los planos de la capital. Lo hace repitiendo esa performance tan común en una sociedad altamente politizada, en la que se enumeran los héroes caídos en combate, para luego, a través del poder performativo de la palabra, salvarlos del olvido y retribuirles una presencia pública.

Desde una maltrecha construcción sobre una azotea, el Insurrecto se dirige a un «tú» ausente, frente al que —o contra el que— se define a sí

mismo y a los suyos. Ese «tú» no tiene acceso al territorio del yo / nosotros; tampoco posee —como se repite en la canción— el conocimiento necesario para ello.

Llama la atención la forma en que la verticalidad es usada para marcar un poder, en este caso un poder panóptico invertido —yo veo lo que tú no ves, lo que tú no puedes controlar—. El ángulo de la cámara —cenital, picado y contrapicado—, el cambio constante de planos generales, planos medios y *close-ups* acentúan el efecto de verticalidad. A esto se suma la referencia visual a la torre —o más bien a la atalaya—, al muro y a la fosa, todos elementos que aluden al modelo de la ciudadela, aquella construcción que por razones estratégicas era construida en las alturas y era impregnada de un halo de poder, tanto militar como sagrado.

Junto al recurso constante a la verticalidad hay también una horizontalidad de igual o mayor relevancia. Como el propio título propone, tanto el espacio identitario como el discurso que sobre él se erige funcionan a partir de una lógica de la clausura, de la contraposición. De esta se desprende una exclusividad y una singularidad asignada al territorio del sujeto enunciador, que demarca a través de una nítida línea un espacio interior y uno exterior, cuyos muros no son ni porosos ni permeables.

Cerro cerraó recurre con soltura a los lugares comunes de la visualidad del reguetón (la variante más comercial del rap): cuerpos semidesnudos y sinuosos, gafas de sol y camisetas ajustadas, caderas moviéndose a un ritmo que oscila entre sumo erotismo y abierta obscenidad. Sin embargo, su efectividad es el resultado de una eficaz explotación de las técnicas clásicas del videoclip. La velocidad, la simultaneidad, la polifonía, la fragmentación, la elipsis, el salto, el recurso caótico al hipertexto... todos estos recursos resultan en la construcción de un espacio caracterizado por un alto grado de densidad simbólica. Atentan así contra la percepción general de la ciudad informal como espacio de indiferenciación, espacio blanco, espacio de invisibilidad. La agresividad latente en todo el clip, y sobre la que apasionadamente se dividían los ánimos de los intelectuales cubanos ese verano, se basa quizá en esta visibilidad repentina e incontrolable. No olvidemos que históricamente las ciudades informales —los nuevos extramuros en medio de la ciudad, que el cantante va citando uno por uno— han sido el resultado de una progresiva ocupación, muchas veces ilegal o, al menos, «no planificada», de un territorio. Por ello, y en consonancia con el modelo de la ciudad colonial en forma de ciudad

damero y amurallada, las estrategias para establecer prácticas de apropiación y modelos de pertenencia en el sentido material pero también simbólico le han sido ajenas a sus habitantes. Contra esta ausencia de voz y de relato se levantan estos discursos identitarios más del estar que del ser, proponiendo no sólo un lugar donde localizar un sujeto colectivo dislocado, sino ofreciendo también un denso entramado simbólico, una narrativa de autocelebración y resistencia.

Como espacios contrapuestos y superpuestos, las construcciones socioespaciales que hemos visto han ido conformando una cartografía imaginaria de La Habana actual, en las que los nuevos sujetos urbanos convierten su dislocación general en emplazamientos locales, desarrollando discursos y prácticas de identidades posicionales a través de las cuales la ciudad se reorganiza, se resemantiza. Paralelamente, al ser enunciadas desde un *estar* en la ciudad, estas construcciones ofrecen una invitación a leer oblicuamente en ellas los contornos de una realidad urbana, así como la (im)posibilidad de habitarla.

Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE
Universidad de St. Gallen
mail@lopezlabourdette.com

