

EJE TEMÁTICO 2: Programas y tipologías de la ciudad moderna

*Están hablando las piedras y los mármoles: La genealogía, la fotografía y los diseños Beaux-Arts de La Habana durante el machadato, 1925-1933*¹

Joe Hartman

University of Missouri-Kansas City, Estados Unidos

hartmanjr@umkc.edu

Resumen

En 1925, el régimen del presidente cubano, y años después dictador, Gerardo Machado se embarcó en una ambiciosa campaña de obras públicas. Machado buscó llevar la modernidad a La Habana. Con los préstamos de los bancos estadounidenses, el régimen de Machado se construyó en la capital, entre otros proyectos, una red de parques y avenidas que fue diseñada por el urbanista francés Jean-Claude-Nicolas Forestier. Aun después de que un movimiento popular derrocará a Machado en 1933, las obras construidas durante su gobierno no perdieron su significación política. “Para hacer la defensa de mi gobierno,” expresó Machado, “no se precisa hablar mucho, ni hay que gastar tinta con exceso. Por mí y por los míos están hablando las piedras y los mármoles.”

Pero ¿qué dicen en verdad esas piedras y mármoles? Este trabajo examina cómo esas obras públicas “hablan” sobre la Cuba moderna y el machadato, el período del gobierno de Machado, 1925-1933. Las renovaciones urbanas de Machado se insertan en un diálogo complejo, en la conversación – siempre inconclusa – respecto a la genealogía de lo cubano. Ese intercambio se

¹ Agradecimientos: Primero doy gracias a Daniela Mendoza por ayudarme en traducir este texto. Doy mis gracias también a Clara Irazábal-Zurita y Barry Anderson por apoyar mi participación en el congreso de Beaux Arts en American Latina en la Plata. Un millón de gracias a Virginia Bonicatto y Magalí Franchino por organizar la conferencia y a los participantes en el congreso por sus comentarios. Siempre agradezco el apoyo de Francisco Moran, Roberto Tejada, Adam Herring, Paul Niell, y Edward Sullivan por su consejo en este proyecto desde el principio.

puede escuchar especialmente en los diseños Beaux-Arts de Forestier para los parques de La Habana, y en las fotografías de los mismos espacios tomadas por el fotógrafo estadounidense famoso Walker Evans en 1933. La comparación entre las imágenes de un espacio público idealizado y sus representaciones artísticas da voz a la naturaleza dialógica de la ciudad cubana y los debates sobre la identidad nacional cubana, de cara al imperialismo norteamericano.

Palabras clave: HAVANA – MACHADO - *CITY BEAUTIFUL* – URBANISMO.

En 1925, el régimen del entonces presidente cubano Gerardo Machado se embarcó en una ambiciosa campaña de obras públicas (Fig. 1). El primer dictador de Cuba buscó llevar el progreso moderno a la capital de La Habana. Con préstamos de los bancos estadounidenses, el régimen de Machado (el machadato) creó un sistema de carreteras que conectaría a toda la isla; un capitolio para competir con el de Washington DC; y una red de parques y avenidas Beaux Arts y City Beautiful en la misma Habana, diseñada por el urbanista francés de renombre mundial Jean-Claude Nicolas Forestier (Gelabert-Navia, 1996, p.141; Cody, 2003, p. 92; Schwartz, 2007, p. 249-294; Ramos, 1998; Céspedes, 1933; Hyde, 2012, 117-118; Lejeune, 1996, p.150-185, Francisco, 2008, p. 57-81; Scarpaci, Segre, & Coyula, 1997, p. 51-89; Segre, 2013, p.1-14; Segre, 1984, p. 100-113). Más tarde, en el exilio, Machado mantuvo el significado de estas obras: “Para hacer la defensa de mi gobierno, no se precisa hablar mucho, ni hay que gastar tinta con exceso. Por mí y por los míos *están hablando las piedras y los mármoles*” (Machado, 1982, p. 22-23).

¿Pero qué dicen? ¿Cómo ‘están hablando’ las obras públicas en La Habana sobre la Cuba moderna y el machadato - el período del gobierno de Machado, 1925-1933? Estas renovaciones urbanas argumentarían un diálogo complejo, diría yo, una conversación aún sin terminar sobre la genealogía del concepto de *lo cubano* en la arquitectura, el arte, y la cultura más amplia. Es decir, las “piedras y mármoles” del machadato debaten, interrogan, y hablan sobre “lo que es (o no es) cubano.” Ese intercambio se puede escuchar en las fuentes que examino aquí, sobre todo en las fotografías tomadas por el artista estadounidense Walker Evans y los diseños Beaux-Arts del arquitecto francés Forestier para los parques de La Habana.

En lo que respecta a la genealogía cultural de Cuba, la discusión del estudioso Idelber Avelar sobre el “latinoamericanismo” y la modernidad ofrece cierta información. Al sintetizar un

modelo genealógico propuesto por primera vez por Friedrich Nietzsche y ampliado por Michel Foucault, Avelar expone una realidad espinosa que sustenta la “identidad” latinoamericana: un concepto moderno y fluido más que antiguo y fijado (Nietzsche, 1967; Foucault, 1977). Avelar, en particular, observa que “la modernización y el imperialismo son inseparables en la historia de América Latina” (Avelar, 2000, p. 125).

Desde el dominio europeo durante el período colonial hasta las políticas económicas explotadoras de los Estados Unidos, la historia de “América Latina” se ha formado en y alrededor de los deseos imperiales. De la misma manera, esta presencia imperial habita la noción de lo cubano. Cuba ha sido durante mucho tiempo una nación cautiva. Una colonia española hasta 1898. Un estado títere de los Estados Unidos bajo la Enmienda Platt hasta 1934. La ambición imperial y la historia transcultural de la República de Cuba están vinculadas entre sí. Sin embargo, las construcciones modernas de “cubanía” o “cubanidad,” a menudo ocultan este hecho. Desde José Martí del siglo XIX hasta la Vanguardia cubana de mediados del siglo XX, intelectuales, poetas y artistas han arraigado los orígenes de Cuba y América Latina más ampliamente en un pasado indígena y/o africano, por grand parte imaginado por elites blancos (Martí, 1977; Ortiz, 1947, p. 97-103; Ortiz, 1949, p. 161-186).² Mientras tanto, el legado imperial de los Estados Unidos se convierte en una antítesis de estas construcciones, llámelo lo que *no es* cubano. El modelo de la genealogía, sin embargo, complica esta narrativa. Con ello, no estamos buscando los orígenes, sino ‘el origen de los orígenes’ del concepto de lo cubano.

El estudio de estos espacios públicos del machadato, entonces, y su relación con la noción impugnada de lo cubano comienza con una foto en blanco y negro producida por el famoso fotógrafo estadounidense Walker Evans en 1933 (Fig. 2). La foto de Evans muestra a un hombre en un parque Beaux Arts de la Habana, recientemente hecho por el equipo del arquitecto francés

² La figura indígena clasificada desempeñó un papel similar en Cuba como en México, aunque de una manera mucho más limitada y matizada, ya que la isla permaneció bajo el dominio colonial hasta fines del siglo XIX. El ejemplo más notable en La Habana es La Fuente de la India, creada en 1831 por el escultor italiano Giuseppe Gaggini. Esta fuente de mármol blanco presenta a una mujer indígena sentada con un tocado de plumas genérico, rodeada por cuatro delfines de tipo gárgola. La India sirvió como símbolo de la “Isla Siempre Fiel” de Cuba durante el gobierno español. En 1928, la fuente fue reorientada para enfrentar el edificio del Capitolio de Machado y luego en construcción hacia el norte. Este gesto espacial habla de la historia y la retórica de la nacionalidad en Cuba, a medida que el símbolo colonial de la isla gira para encontrarse con la arquitectura monumental de la República. Sin embargo, en el siglo XX, los artistas, escritores e intelectuales cubanos más comúnmente evocaban las culturas africanas, en lugar de las indígenas, para simbolizar “lo cubano”. En lugar de una cultura nativa viva, los modos de expresión negros se convirtieron en un vehículo natural de protesta contra las narrativas coloniales y la dominación extranjera a principios del siglo XX. Es en este contexto que vemos el surgimiento de los movimientos de afrocubanismo, negrismo y negritude en Cuba y en todo el mundo.

Forestier. Esta durmiendo debajo de un árbol. Su cabeza descansa contra su mano. Un sombrero de paja crea un halo detrás de orejas polvorientas. La carne oscurecida por el sol de la cara y el cuello del hombre forman una punta de flecha que conduce a su otro brazo, colgando de una camisa arrugada. Las piernas del hombre se abren. Su rodilla derecha se dobla. Su extremidad izquierda se extiende al espectador. Un dedo del pie en mal estado iluminado por el sol sobresale de un zapato andrajoso. Casi tanto un signo de moda local como la pobreza.

A pesar de la centralidad de la figura, la composición de Evans revela una tensión entre el sujeto y la forma. Debajo del hombre, una parrilla redonda y ornamentada encierra un tronco de árbol bifurcado. El círculo de tierra gris claro, un eco del sombrero redondo del hombre, se fusiona en un creciente de negro azabache. Arriba, el sol desintegra la superficie de la parrilla en manchas negras que eventualmente se desvanecen en un rectángulo blanco detrás del sujeto principal. Sobre este campo blanco, árboles, edificios, personas y tráfico distantes se mezclan en rayas grises, reflejos especulares de los sonidos y olores, silenciados e intangibles, de la ciudad física. En medio de estas formas y tonos, entre los miembros triangulados de la figura central, un semicírculo de texto ofrece una sugerencia a la vez y un lugar: Paseo de Martí, 1929. La escena está preparada. El texto nos dice que el tema de la foto ocupa el centro mismo de la Habana moderna, justo rediseñado en el estilo Beaux Arts por el arquitecto francés Forestier y con el apoyo del machadato. No está en un barrio de chabolas cubanas. No. Este metónimo de la pobreza de la clase trabajadora descansa sobre las mismas “piedras y mármoles” hechas para hablar por el régimen de Machado (Hartman, 2019, p. 132-172).

La composición de Evans, titulada *Parque Central II*, constituye una de las treinta y una fotos tomadas durante un período de tres semanas para *The Crime of Cuba (El crimen de Cuba)*, un texto polémico escrito por el autor estadounidense de izquierda Carleton Beals (Beals, 1933; Evans & Mora, 1989).³ Evocador en el título de un misterioso asesinato violento, el libro de Beals

³ Desafortunadamente, un estudio exhaustivo de estas casi doscientas fotos tomadas de más de dos mil negativos está fuera del alcance de este documento. Las obras que presento aquí son una representación estrecha de las fotografías finales seleccionadas por Evans, que elegí con avidez para satisfacer las necesidades de mi argumento más amplio sobre el entrecruzamiento de la "identidad" cubana/no cubana y los espacios urbanos diseñados por Forestier en La Habana. El cuerpo de fotografías publicadas incluía vistas de edificios, letreros de calles que recuerdan a Eugene Atget, así como imágenes apropiadas de periódicos locales de ciudadanos asesinados, probablemente intelectuales del grupo terrorista ABC formados en oposición a Machado. Cada fotografía finalmente seleccionada por Evans se recortó cuidadosamente de un original más grande, ya que el artista manipuló la imagen de archivo para crear una composición más artística y sintética. Usó dos cámaras, una más pequeña de 2 ½ x 4 ½ y una más grande de 6 ½ x 8 ½ en un trípode.

argumentó que las políticas económicas de los Estados Unidos ayudaron al régimen de Machado. Como observó Beals y otros de la época y después, Machado, que una vez había prometido transformar a Cuba en una Suiza Antillana, mantuvo el poder a través de una fuerza policial secreta, que se llama “El Partido de la Porra” (Adams y Silva, 1986; Aguilar, 1974; Pérez, Jr., 1988, 97-237; Quesada y Miranda, 1938; Schweyer, 1934; Thomas, 1971, 569-602).

La Porra era una entidad responsable de asesinatos por motivos políticos y arrestos ilegales. El texto de Beals creó así una narrativa mítica y política de héroes y villanos, los imperialistas estadounidenses contra los antiimperialistas cubanos, el gobierno y la policía frente a los estudiantes e intelectuales.

Las fotos de Evans publicadas como un quire, tan separadas del texto en sí, complementan y complican el caso de Beals. Si fuera por la culpa del cielo del Caribe o por el formalismo de Evans, el pueblo de Cuba no se presenta como masas oprimidas y alborotadas ante el lente de la cámara. Más bien, las composiciones muestran individuos que encarnan y habitan los sitios del diálogo en la ciudad ordenada de Machado (Bakhtin, 1994). Ubicada en medio de fotografías categóricas de personalidades cubanas, así como fotos de noticias apropiadas de ciudadanos asesinados: La foto de Evans de un hombre pobre dormido en los parques Beaux Arts y elegantes de La Habana visualizó una complejidad dinámica de la experiencia en Cuba.

Es decir, el pueblo cubano ha negociado durante mucho tiempo su individualidad dentro de un paisaje urbano dialogico, a pesar de la retórica binaria de imperialistas y antiimperialistas. Los cuerpos supinos e irregulares de la gente cubana en los parques Beaux Arts demuestran una especie de cooperación y, a la vez, resistencia con y en la ciudad de Machado. Y las fotos en sí, imágenes de “Cuba” tomadas por un esteta estadounidense (recordando a los "Otros" y así involucrado implícitamente en la mentalidad imperialista), encarnan estas mismas tensiones entre los discursos vernáculos y oficiales, locales y ajenos. Sugieren que lo cubano es más que una construcción maniquea: esto o aquello, cubano o extranjero, rico o pobre, capitalista o comunista, bueno o malo. En cambio, la genealogía de la ciudad cubana encuentra un análogo visual en los rostros de la gente de La Habana. Estas son fotos de la espera; de arreglárselas; de preparación para lo que venga, ya sea un huracán, un político o una revolución (Codrescu, 2001, 17).

El pueblo cubano en las fotos de Evans se enfrenta a la retórica política de las “piedras y mármoles” de Machado; transforman estos parques Beaux Arts y vías verdes en sitios vivos de diálogo, corroboración e incluso de contestación. Para descubrir cómo estos espacios urbanos

entablaron tal discurso através de las personas que los habitan, regresamos a la retórica que formó el paisaje urbano de Machado. Miramos particularmente a los diseños Beaux Arts de Forestier, las ideologías del arte cívico en La Habana importadas de los Estados Unidos por arquitectos cubanos y la utilidad política de estos espacios y conceptos para el machadato.

Machado eligió al arquitecto francés Jean-Claude Nicolas Forestier para rediseñar La Habana en grand parte por la reputación ya establecida del urbanista en París, Europa, y las colonias y ciudades del mundo. Forestier empezó su carrera con Adolphe Alphand, uno de los colaboradores principales de la renovación urbana de París hecho por Barón Georges-Eugène Haussmann en los fines del siglo XIX. A principios del siglo XX, Forestier supervisó proyectos de parques públicos en toda Europa, como los jardines del Campo de Marte frente a la Torre Eiffel, la colina de Montjuic en Barcelona, y el Parque de María Luisa en Sevilla (Assassin, 1994, 111-120; Chombard-Gaudin, 1994, 141-148; Cohen, 1994, 149-165; Dominguez Pelaez, 1994, 83-98; Guérin, 1994, 41-52; Nieto Caldero, 1994, 99-110). Incluso había trabajado en lugares más lejanos como Fez en Marruecos y Buenos Aires en Argentina, donde incorporó elementos de diseño locales y de moda mundial en sus planes de paisaje (Leclerc, 1994, 189-206). El plan no realizado de Forestier para la Avenida Costanera en Buenos Aires en 1924, por ejemplo, encontró inspiración en el plan reconocido del arquitecto estadounidense Daniel Burnham para extender un sistema de parques a lo largo del lago Michigan en Chicago a los principios del siglo XX (Berjman, 1994, 207-220; Gorelik, 1993, 41-73; Novick, 2000, 1-26; Pescador Monagas, 1999, 121-132).

La capacidad demostrada de Forestier para sintetizar la historia local con la modernidad occidental sirvió bien a las ambiciones monumentales del régimen de Machado. Forestier buscó diseñar un plan urbano que pudiera modernizar La Habana y al mismo tiempo promulgar tradiciones nacionales descendientes de un pasado colonial español. En este esfuerzo, trabajó estrechamente con el talento cubano. Los escritos y diseños del arquitecto cubano Pedro Martínez Inclán, en particular, ayudaron a dar forma al Plano del Proyecto de la Habana de Forestier. Siguiendo el modelo de 1922 de Martínez Inclán, el Plano del Proyecto de La Habana de Forestier buscó preservar los monumentos y edificios nacionales y, al mismo tiempo, conectar la ciudad a través de grandes avenidas y vías verdes. Con respecto a los paralelos entre los dos planes, Forestier incluso pidió que el nuevo centro cívico de La Habana se reubicara en la Loma de los Catalanes, justo al norte de donde había sugerido por primera vez Martínez Inclán (Fig. 3).

Además de los diseños urbanos, Forestier e Inclán compartían filosofías similares, a saber, que los espacios verdes eran indispensables para la salud de una ciudad moderna. Martínez Inclán encontró particular inspiración en los escritos y diseños de The City Beautiful Movement; un fenómeno que surgió de las exposiciones y varios movimientos de reforma en los Estados Unidos en los fines del siglo XIX (Robinson, 1901; Robinson, 1918). Así como los artistas y arquitectos de los Estados Unidos bautizaron de forma anacrónica el renacimiento del arte y la arquitectura clásicos y orientados a Europa como un “Renacimiento estadounidense,” Martínez Inclán postuló la existencia de un Renacimiento Cubano (Martínez Inclán, 1925, 1). La llamada White City instalada en la Feria Mundial de Chicago de 1893 sirve como uno de los primeros ejemplos de este modelo moderno de "Renacimiento" en las Américas (Wilson, 1979, 75-110). El paisaje urbano racionalizado construido bajo el régimen de Machado se hace eco del espacio de exposición monumental de Chicago, repleto de edificios abovedados y esculturas neoclásicas.

El propio Forestier se sintió atraído por el City Beautiful Movement, especialmente la retórica de la salud y la moralidad asociadas con la naturaleza. Forestier, por ejemplo, se inspiró mucho en las obras y escritos del arquitecto paisajista estadounidense de mediados del siglo XIX, Frederick Law Olmsted, Sr (Beveridge, 1977; Martin, 2011). En un libro contemporáneo, Forestier dio un elogio implícito a Olmsted cuando observó que “[los estadounidenses] se han dado cuenta de que un plan de la ciudad es insuficiente si no se complementa con un programa integral [...] - uno con un sistema de parques y vías verdes” (Forestier, 1997, 56). Aunque los diseños neoclásicos y Beaux Arts de Forestier parecían mucho más geométricos que las obras pintorescas de Olmsted, el arquitecto francés, siguieron al estadounidense en su respeto por el *genius loci*: recuerdos locales, culturales y geológicos.

Tal vez sea este respeto por el “genio del lugar,” en particular, lo que eventualmente permitió que el pueblo cubano transformara tan efectivamente los parques de Forestier en sitios de diálogo. Esto es particularmente cierto en el caso de los parques Beaux Arts y vías verdes que definen el Paseo de Martí. Este camino central y bulevar marca la división entre los intramuros y extramuros: dentro y fuera de los muros que una vez rodearon la Habana colonial. El Paseo proporciona acceso a numerosos espacios de parques, como el Parque Central documentado en la fotografía de Evans. A mediados del siglo XIX, el gobernador colonial General Miguel Tacón ya había transformado el Paseo de Martí, y antes Isabel, en un bulevar ancho y arbolado (Chateloin, 1989). Al igual que Forestier, Martínez Inclán y Machado, Tacón creía que podía llevar la ley y el

orden a la capital cubana a través de la renovación urbana. De este modo, el gobernador promovió el rediseño del Paseo de Isabel, como un medio para escapar de las calles estrechas y llenas de enfermedades de La Habana Vieja. En respuesta, los cubanos adinerados comenzaron a construir fincas salúdicas fuera de las antiguas murallas de la ciudad, un primer paso hacia grandes expansiones urbanas que continuaron bastante bien, después de que las murallas de la ciudad fueran derribadas en la década de 1860.

Todo esto es para decir que Forestier no borró la historia colonial de la ciudad cubana para embellecerla. Intentó equilibrar la modernización con la preservación histórica y geológica. Mientras el arquitecto francés estaba usando la tecnología moderna para alterar rápidamente los espacios públicos de La Habana con esculturas de hierro, lámparas y bancos de bronce, usó el jardín Beaux Arts para preservar las tradiciones urbanas de la ciudad cubana. Por eso, siempre tuvo en cuenta el árbol adecuado para el jardín correcto, ya sea un ciprés mediterráneo en España, un roble francés en París, o una palma real en Cuba. Forestier señala que “si bien una ciudad puede convertirse en lo que hoy significa ‘ciudad jardín’, nunca puede ser un jardín. [La ciudad] es una masa sin orden de edificios cuyo aspecto urbano debería ocultarse de vez en cuando” (Forestier, 1928, p. 11).⁴ La filosofía de Forestier, entonces, parece estar más preocupada por el embellecimiento de la forma existente de la ciudad que por su transformación. Esto es, en lugar de suprimir la ciudad colonial e imperialista, Forestier integró zonas de paisaje cubana dentro del tejido urbano para embellecer la misma ciudad y su historia a veces fea.

Como ejemplo de ello, en el centro del antiguo campo militar de Tacón, Forestier rodeó una ceiba indígena dentro de una rejilla de bronce. Transformó el espacio colonial a un nuevo Parque de la Fraternidad Panamericana con un árbol que evoca el fundamento mítico de la propia Habana en 1519 y a la vez la cosmología de Santería, Palo Monte, y otras religiones afrocubanas que sobrevivían el sistema de esclavitud que también empezó aquel año (Hartman, 2011). Una postal de la época incluso decía que: “El parque construido en 1928 ha transformado uno de los lugares más feos de La Habana en uno de los lugares más hermosos de la ciudad” (Fig. 4). Al mismo tiempo, con grupos de palmas reales, Forestier enmarcó el edificio neoclásico del Capitolio de La Habana, casi una réplica del Capitolio de Washington D.C. y recientemente erigido por la

⁴ Por lo tanto, a pesar de la evaluación en Lejeune (1996), 168 que “Forestier veía a la ciudad como un gran jardín [...]” el arquitecto francés en realidad veía el jardín como una entidad separada de la ciudad, un espacio de descanso de la “masa sin orden” de calles y edificios que de otro modo definen el espacio urbano

firma estadounidense Purdy y Henderson en 1929 (Céspedes, 1933; Ramos, 1998). En colaboración con el arquitecto cubano Raúl Otero, Forestier también pavimentó el Paseo de Martí y la bordeó con bancos hechos de rocas oolíticas locales, para preservar las mismas piedras que hablan de la isla en sí (Lejeune, 1996). De interés para la fotografía de Evans señalada anteriormente, Forestier también plantó jardines geométricos alrededor de un monumento emblemático: la estatua del poeta, revolucionario y héroe nacional José Martí en el Parque Central (Felipe Gonçalves, 2006, 18-34). Y así, como el análisis de la fotografía de Evans ha revelado, debajo de estos árboles recién plantados parece que emerge la ciudad dialógica de La Habana. Aquí, la ciudad ideal y ordenada se desenreda en un paisaje urbano complejo y texturizado. Debajo de estos árboles, vive el pueblo de La Habana, pero también subvierte los sueños mal calculados de Machado sobre la reforma urbana.

Esta vena de pueblos y lugares en diálogo ha palpitado durante mucho tiempo en los parques, bulevares, y calles ordenados de La Habana. Es el tejido conectivo que une la complejidad geográfica y temporal del paisaje urbano de la ciudad. A modo de ejemplo final, llamo la atención sobre otra de las fotografías de Evans titulada *Public Spectacle* (Fig. 5). La fotografía muestra una gran multitud reunida a lo largo del Paseo de Martí frente al edificio del Capitolio, probablemente para una celebración del Día de la Independencia. Esta foto asume una perspectiva lejana. Sin embargo, con un examen más detenido, el énfasis de la fotografía en las personas colapsa cualquier distancia percibida entre el fotógrafo, el lugar y el sujeto. Estos hombres con sombreros blancos y damas con faldas largas lanzan una especie de manta humana sobre el centro simbólico de la Habana de Machado. De hecho, estas personas reunidas velan los jardines y los escalones del edificio del Capitolio, ya que se vierten en las calles recientemente ampliadas por el equipo de Forestier. Otra fotografía no publicada de Evans del mismo evento borra por completo la ciudad republicana de Machado; se enfoca únicamente en los rostros variados de la multitud, algunos de los cuales incluso parecen notar y sonreír a Evans desde su elevada posición (Fig. 6). El sujeto y el artista se guñan y asienten entre sí, aparentemente fuera del tiempo y el espacio. En esta fracción de segundo, las “piedras y mármoles” de Machado se transforman en personas que viven y respiran.

En una carta escrita a Beals, el autor del *Crimen de Cuba*, Evans luego confesó una inquietante preocupación: “Me pregunto si las ilustraciones le parecerán a Cuba, como usted lo sabe (Evans & Mora, 1989). Por mi parte, me pregunto también si Forestier trabajando bajo el

régimen de Machado tenía este tipo de miedo en su mente. ¿Se preguntaba cómo sus amplios bulevares y parques geométricos podrían “hablar” si “parecieran a Cuba” al pueblo cubano? Creo que los habaneros, tan distante pero íntimamente capturada por las fotografías de Evans, proporciona una respuesta a esta pregunta imaginada. Si bien las obras públicas del machadato pueden haber sido forzadas y egoístas, los ciudadanos de La Habana finalmente reclamaron estos diseños Beaux Arts y City Beautiful, aparentemente franceses y norteamericanos. De hecho, el 12 de agosto de 1933, los habaneros de verdad tomaron el paisaje urbano de Machado por la fuerza. Era una revolución popular y un golpe militar que hiciera que Machado huyera a los Estados en el exilio. Ese día, habitantes furiosos de La Habana dispararon y mataron a miembros de la policía secreta de Machado; derribaron estatuas, incluyendo bustos de machado; y rascaron las grandes puertas del edificio del Capitolio cubano, destrozando un bajorrelieve del rostro de Machado (Córdova y Quesada, 1940, 105-118). Sin embargo, a pesar del caos, los edificios y parques Beaux Arts y City Beautiful permanecieron relativamente ilesos. Estos espacios ya se habían convertido en elementos de la ciudad moderna, sitios de diálogo perpetuo y significados negociados. No es sorprendente que los estudiantes y los fanáticos del béisbol todavía se reúnan a la sombra de los árboles en el Parque Central para debatir sobre deportes y política; y los practicantes de las religiones derivadas de África continúan creyendo que el espíritu divino, el *aché*, habita en las palmas reales y en las ceibas de los parques de La Habana (Guerra, 2010, 135).

A pesar de, o quizás debido a, su resonancia política e ideológica, las “piedras y mármoles” de Machado continúan invitando a un discurso dialógico con los ciudadanos de La Habana. Bien documentado en las fotografías de Evans, los parques de La Habana “están hablando” de la compleja genealogía de “lo (que es o no es) cubano.” Es una narrativa más de silencios, exclusiones y violencia que orígenes lejanos en alguna cultura de “ur” imaginada. Es una historia de presencia imperial y espacio disputado. De hecho, la genealogía de lo cubano encuentra su voz en las “piedras y mármoles” de Machado. Entre estas formas republicanas y de caudillos, “lo cubano” emerge como un concepto proteico forjado en un diálogo continuo entre gente y lugar. Estas son historias de cuerpos y espíritus, parques y personas. Y tales cuentos son siempre complicados y para siempre inacabados.

Bibliografía:

- ADAMS Y SILVA, R. (1986). *La gran mentira: 4 septiembre, 1933, y sus importantes consecuencias*. Miami, Fla: [s.n.]
- AGUILAR, L. E. (1974). *Cuba 1933: Prologue to revolution*. New York: Norton.
- ASSASSIN, S. (1994). L'Exposition ibéro-américaine de Séville. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (111-120). Paris: Picard.
- AVELAR, I. (2000). Toward a Genealogy of Latin Americanism. *Dispositio/n 49*, 121-133.
- BAKHTIN, M. (1994). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press: Austin.
- BEALS, C. (1933). *The Crime of Cuba*. Philadelphia: J.B. Lippincott Company.
- BERJMAN, S. (1994). En la Ciudad de Buenos Aires. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (207-220). Paris: Picard.
- BEVERIDGE, C.E. (Ed.) (1977). *The Papers of Frederick Law Olmsted*, 7 volumes. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- CÉSPEDES, C.M. de. (1933). *Libro del Capitolio*. La Habana: punta de Talleres. de P. Fernández y compañía.
- CHATELOIN, F. (1989). *La Habana de Tacón*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- CHOMBARD-GAUDIN, C. (1994). Forestier, président de la Ligue urbaine. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (141-148). Paris: Picard.
- CODRESCU, A. (2001). *Walker Evans: Cuba*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- CODY, J.W. (2003). *Exporting American Architecture, 1870 -2000*. Londres: Routledge, 2003.
- COHEN, J.L. (1994). L'extension de Paris. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (149-165). Paris: Picard.

- CÓRDOVA Y QUESADA, A de. (1940). La Neurosis Colectiva Consecutiva a la Caída del Gobierno del General Machado. In *La Locura en Cuba*. La Habana, 105-118.
- DOMINGUEZ PELAEZ, C. (1994). Los Jardines en España. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (83-98). Paris: Picard.
- EVANS, W. & MORA, G. (1989). *Walker Evans: Havana 1933*. New York: Pantheon Books.
- FELIPE GONÇALVES, J. (2006). "The 'Apostle' in Stone: Nationalism and Monuments in Honor of José Martí." In Font, M.A. & Quiroz, A.W (Eds.). *The Cuban Republic and José Martí: Reception and Use of a National Symbol*. (18-34). Lanham, MD: Lexington Books.
- FORESTIER, J.C.N, LECLERC, B & TARRAGÒ I CID, S. (1997). *Grandes villes et systèmes de parcs: suivi de Deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires*. Paris: Norma Ed.
- FORESTIER, J.C.N. (1928). *Gardens: A Notebook of Plans and Sketches*. New York: Charles Scribner's Sons.
- FOUCAULT, M. (1977). Nietzsche, Genealogy, History. *Language. Counter-Memory. Practice*. In D.F. Bouchard. (D.F. Bouchard and S. Simon). Ithaca: Cornell University Press.
- FRANCISCO, G.D. (2008). *De Forestier a Sert: Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*. Madrid: Abada Editores.
- GELABERT-NAVIA, J. A. (1996), "American Architects in Cuba: 1900-1930," *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 22.
- GORELIK, A. (1994). La Búsqueda del centro. Ideas y dimensiones de espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires, 1925-1936. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y America*, 41-73.
- GUÉRIN, J-C. (1994). La carrière administrative à Paris d'un forestier. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (41-52). Paris: Picard.
- GUERRA, L. (2010). Signs of the Times: Havana's Republican Landmarks Revisited In Griffith, C. (Ed). *Havana Revisited: An Architectural History*. (121-139). New York, New York: W.W. Norton & Company Ltd.

- HARTMAN, J. (2011). The Ceiba Tree as a Multivocal Signifier: Afro-Cuban Symbolism, Political Performance, and Urban Space in the Cuban Republic. *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas* 4, 16-42.
- HARTMAN, J. (2019). *Dictator's Dreamscape: How Architecture and Vision Built Machado's Cuban and Invented Modern Havana*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 132-172.
- HYDE, T. (2012). *Constitutional Modernism: Architecture and Civil Society in Cuba, 1933-1959*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press. 117-118.
- LECLERC, B. (1994). Mission au Maroc. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (189-206). Paris: Picard.
- LECLERC, B. (Ed.) (1994). *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain : actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. Paris: Picard.
- LEJEUNE, J.F. (1996). The City as Landscape: Jean Claude Nicholas Forestier and the Great Urban Works of Havana, 1925-1930. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 22, 150-185.
- MACHADO, G. & GAJATE, M, (1982) *Ocho Años de Lucha*. Miami, Fl: Ediciones Históricas Cubanas, 22-23.
- MARTÍ, J. (1977) Our America. *Our America* (E. Randall, J. de Onís, and R.H. Foner) New York and London: Monthly Review Press. (Original work published 1891)
- MARTIN, J. (2011). *Genius of Place: The Life of Frederick Law Olmsted*. Cambridge, MA: Da Capo Press.
- MARTÍNEZ INCLÁN, P. (1925). *La Habana actual: Estudio de la capital de Cuba desde el punto de vista de la arquitectura de ciudades*. Habana: Imp. P. Fernández.
- NIETO CALDIERO, S. (1994). La Sevilla Reformada. In Leclerc, B. (Ed.) *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbain: actes du Colloque international sur J.C.N. Forestier, Paris, 1990*. (99-110). Paris: Picard.
- NIETZSCHE, F. (1967) *On the Genealogy of Morals* (W. Kaufmann). New York: Vintage (original work published 1887).
- NOVICK, A. (2000). Planes versus proyectos: Algunos problemas constitutivos del Urbanismo Moderno: Buenos Aires (1910-1936). *Revista de Urbanismo* 3, 1-26.
- ORTIZ, F. (1947) *Cuban Counterpoint: Tobacco & Sugar*. Durham: Duke University Press.

- ORTIZ, F. (1949). Los factores humanos de la cubanidad. *Revista Bimestre Cubana, La Habana*, 14, 161-186.
- PÉREZ, JR., L.A. (1988). *Cuba: Between Reform and Revolution*. New York: Oxford University Press.
- PESCADOR MONAGAS, F. (1999) De la Ciudad de Buenos Aires de Borges a la calle sin Esperanza de le Corbusier. *Variaciones Borges* 8, 121-132.
- QUESADA Y MIRANDA, G de. (1938).! *En Cuba libre! Historia documentada y anecdótica del machadato*. Habana: Seoane, Fernández y cía., impresores.
- RAMOS, R.A. (1998). *El Capitolio de La Habana*. La Habana, Cuba: Centro Capitolio de La Habana.
- ROBINSON, C.M. (1901). *The Improvement of Towns and Cities*. New York and London: G.P. Putnam's Sons.
- ROBINSON, C.M. (1918). *Modern Civic Art*. New York and London: G.P Putnam's Sons.
- SCARPACI, J.L., Segre, R., & Coyula, M. (1997). *Havana: Two Faces of the Antillean Metropolis*. Chichester: Wiley, 51-89.
- SCHWARTZ, S. (2007). *The Crime of Cuba: Urbanism, Photography and the Geopolitics of Americanization*. PhD Diss., Columbia University, 249-294.
- SCHWEYER, A.L. (1934). *Cómo cayó el presidente Machado; una página oscura de la diplomacia norteamericana*. Madrid: Espasa-Calpe, s.a.
- SEGRE, R. (1984). La Habana y el Plan Forestier. *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* 17, Instituto Argentino de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 100-113.
- SEGRE, R. (2013). Dos Habanas del siglo XX: Iconos y utopías de la urbanidad socialista. *X Encontro Nacional da Anpur: Cidade, planejamento e gestão urbana: história das idéias, das práticas e das representações*, 1-14.
- THOMAS, H. (1971). *Cuba: The Pursuit of Freedom*. New York: Harper & Row, 569-602.
- WILSON, R.G. (1979). Architecture, Landscape, and City Planning. In *The American Renaissance, 1876-1917*. (75-110). Brooklyn, N.Y.: Brooklyn Museum.

Figuras



Fig. 1: Publicidad para “La Compañía Cubana de Cemento Portland”. En *Arquitectura* (20 de mayo de 1929). Cortesía de Oficina del Historiador de la Habana (OHCH). Centro de Documentación de la Empresa de Proyectos de Arquitectura y Urbanismo, RESTAURA.



Fig. 2: Walker Evans, *Parque Central II*, fotografía, 1933. Imagen 7 de Carleton Beals, *Crime of Cuba*. © The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

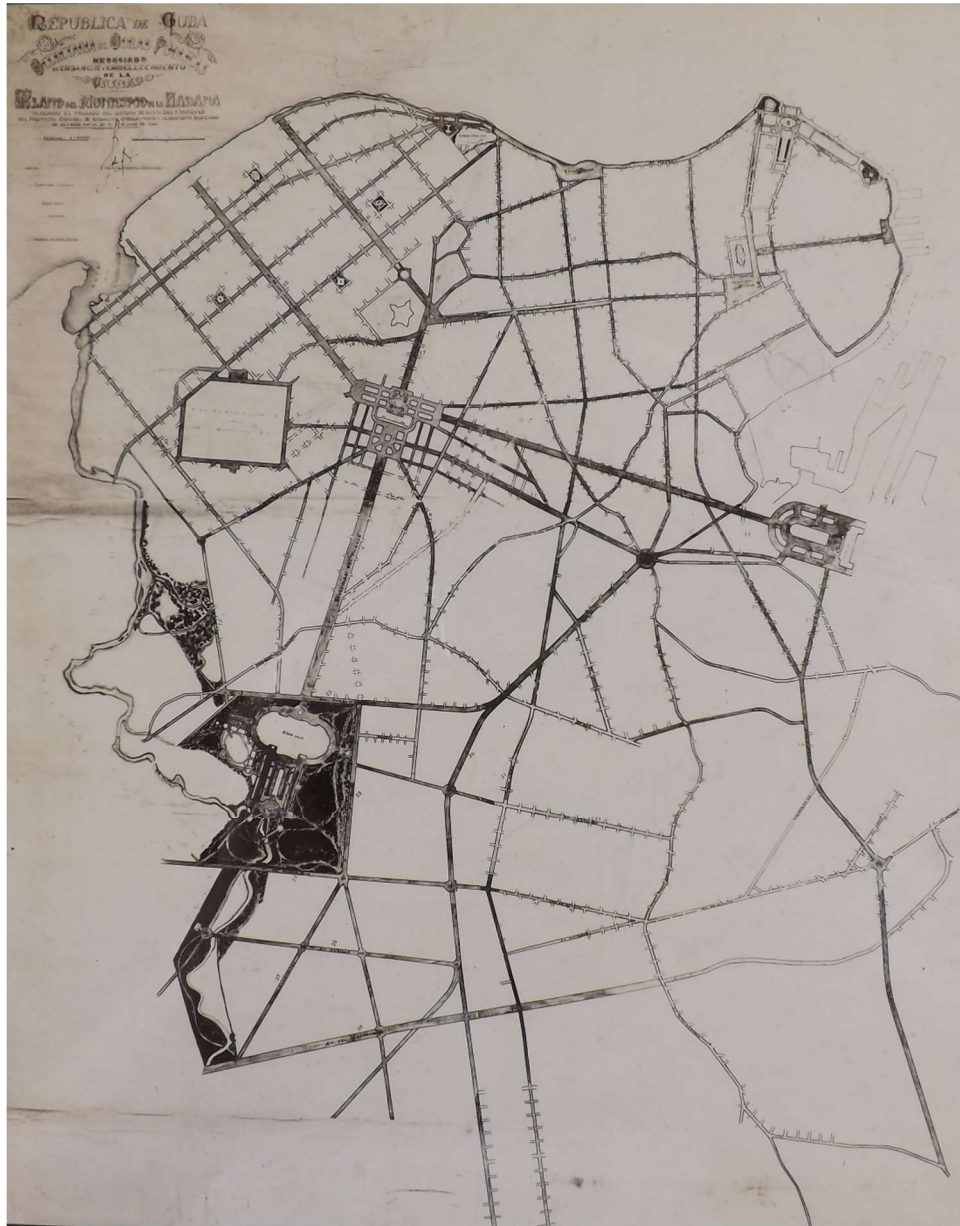


Fig.3: J.C.N Forestier, Plan de avenidas y parques para la ciudad de La Havana y su región. Marzo de 1926. Dibujo fechado en 1926. Escala 1:5:000. Cortesía de SIAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Archives d'architecture du XXesiècle. Fonds Jean-Claude-Nicolas Forestier.



Fig. 4: *Postal de la Parque de la Fraternidad, Havana, Cuba, circa 1928.*

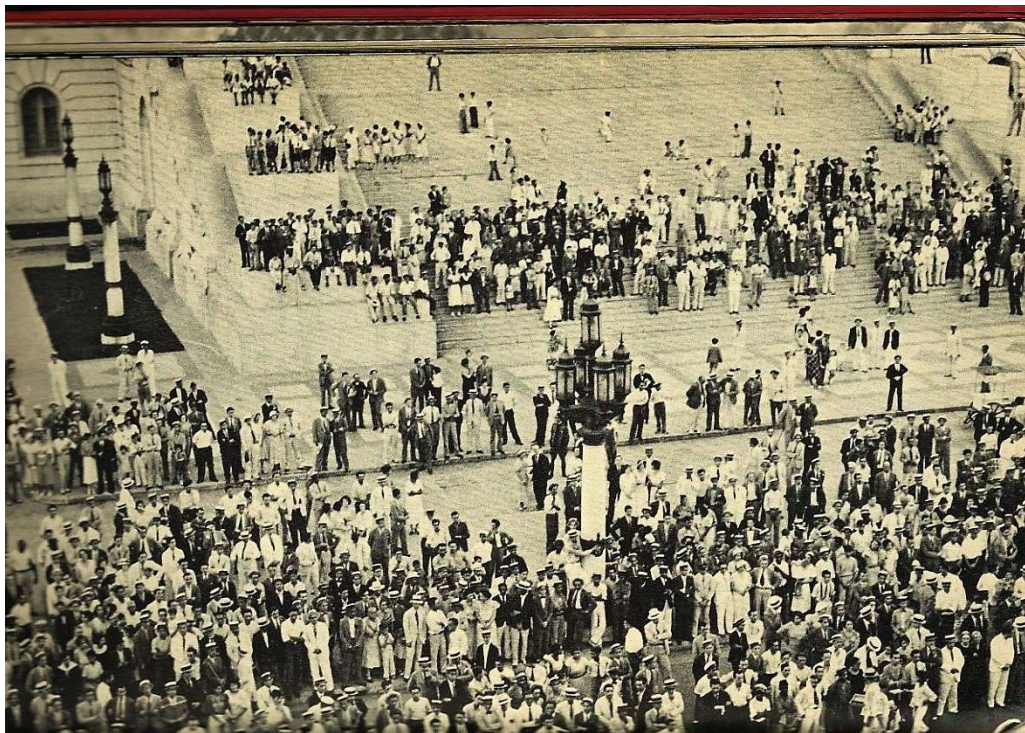


Fig. 5: Walker Evans, *Public Spectacle*, foto, 1933, imagen 17 de Carleton Beals, *Crime of Cuba*.
© The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 6: Walker Evans, *Spectacle, Capitol Steps, Possibly Independence Day, May 20*, fotografía, 1933, © The Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.