

LA DIGNIDAD DE LAS RUINAS UN TESTIMONIO DE *SUITE HABANA*¹

MARTÍN LARA

martinlara@uc.cl

Escuela de Educación en Historia y Geografía

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago de Chile

Chile

Alejo Carpentier, conocido como un noble crítico de películas, testigo del paso del cine mudo al sonoro y del monocromo al technicolor; planteaba en una de sus primeras reflexiones sobre el tema, allá por el año 1925, que “la velocidad, que rige toda poderosa y tiránica nuestros menores actos cotidianos, impera con toda su intensidad en la pantalla, por donde desfilan, en menos de dos horas, centenares de escenas, multitud de lugares e infinidad de expresiones” (Carpentier, 2011). Esta idea,

¹ Texto presentado en el ciclo de cine Historia de nueve ciudades, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional Andrés Bello, 2015.

que podría considerársele como una reflexión sintética no solo del cine en general, sino también del film que analizaremos, grafica los “menores actos cotidianos” que pretendemos comentar y que adquirirán la fuerza protagónica en la trama.

La cinta que en esta ocasión estudiamos, podríamos situarla en una permeable y delgada línea entre película y, al mismo tiempo, como documental. Película, en tanto el director la concibe como una creación artística que promueve en su trama proyectar ideas imaginadas en torno a narraciones imaginarias. Documental, en cuanto su relato proyecta realidades de sujetos concretos que construye desde sus vivencias y experiencias; es decir, un dibujo articulado y proyectado desde el prisma de un lente.

En nuestro caso, pensamos que *Suite Habana* se inserta dialógicamente en este ciclo como una película, pues no es más que una proyección recreada de la realidad que el director, bajo sus pulsos e inquietudes estrictamente artísticos, quiere levantar bajo una trama, secuencias y conexiones inexistentes con la realidad. De esta forma, esta cinta la podríamos insertar en una vieja línea de trabajos cinematográficos que tienen su punto de partida con *Nanook* de Robert Flaherty (1922), pasando por *Fahrenheit 9/11* de Michael Moore (2004), hasta llegar al reciente trabajo de la chilena Maite Alberdi, con *La Once* (2014).

Sin embargo, y antes de continuar, no podemos entender esta película, sin acercarnos a la figura de su director, Fernando Pérez Valdés (1944), quien desde su ópera prima *Cascos blancos* (1975), hasta obras recientes como *Madrigal* (2007) y *La pared de las palabras* (2014), dan pruebas concretas de una sensibilidad por distintas corrientes cinematográficas. En sus obras, se puede palpar una síntesis de sus lecturas e influencias. Así, por ejemplo, del neorrealismo italiano, toma fuertemente lo cotidiano y doméstico en sus cuadros; de la *Nouvelle vague* por insistir en la desolación de los actores en medio de un gran mundo que les resulta esquivo; de la propuesta paramétrica, por hacer prevalecer cuadros de composiciones visuales y sonoras independientes de los parlamentos, llegando a ser largos y tediosos espacios temporales dentro de la proyección. Con todo ello, lo que queremos señalar, es que la obra de Pérez no puede

ser encasillada de tal o cual forma ni sostener tampoco que su trabajo es una demostración magnánima del cine *indie* latinoamericano. Sino más bien, plantear que el concepto “eclectico” sería el que más se adecuaría para definir su trabajo, teniendo a *Suite Habana*, como una prueba irrefutable de todo lo anterior.

A partir de lo ya mencionado, esta cinta podría abordársela desde algunos de los millones de haces de luz que destella. Sin embargo, nuestra propuesta refractaria para introducir y comprender esta película, es enfocar el lente bajo un concepto y dos cuadros. El concepto bajo el cual los invitaré a analizar la película es testimonio y los cuadros serán apreciar la película como “testimonio histórico” y como “testimonio estético”.

I. PELÍCULA COMO TESTIMONIO HISTÓRICO

Resulta inadmisibile en un ejercicio como el que estamos desarrollando, no apuntar a un análisis denso de la película, abandonándola y despojándola de su naturaleza histórica. La narración de la película tiene por eje central, en apariencia, presentar la cotidianidad de sujetos comunes y corrientes que luchan por sobrevivir en una ciudad que los ignora y les da la espalda, teniendo por actores predilectos a los jóvenes, como el bailarín; y viejos, como la vendedora de maní. Sin embargo, la película tiene un trasfondo mucho más complejo; pues no solo convierte a la ciudad en un actor *bricolaje*,² sino también, en términos bíblicos, apuntaría a la cristalización del martirio del pueblo cubano y desde ahí, a la redención de una sociedad, en este caso, el habanero.

² Nos apropiamos del concepto de Claude Levi-Strauss quien lo utiliza para explicar las formas de ordenamiento epistemológico del caos que existe en la naturaleza, para nosotros el concepto explica la noción artística de orden narrativo de la ciudad propuesto por el director. Para más detalles, ver Claude Levi-Strauss, *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

No quisimos, en esta ocasión, referirnos a la película como una narración histórica, a sabiendas que es un recurso predilecto para aproximarse desde nuestra especialidad, sino que resueltamente optamos por un concepto mucho más blando, flexible y elástico, como es el de testimonio. Testimonio, en su primera acepción etimológica: *supertest*, es decir, “hacer referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él” (Vox, 2011). La película en dicha línea, habla de la historia cubana, de la historia de una autobiografía del mismo director. Nos remite a la crisis isleña post caída de la Unión Soviética, en donde la economía insular sucumbe por la falta de mercados de consumo, principalmente del azúcar y sus derivados. *Suite Habana* con sus cuadros nos invita a recorrer de ida y vuelta las calles de la ciudad, introduciéndonos en los hogares y volviendo a salir de ellos. Nos muestra las escuálidas formas de subsistencia con ejemplos notables a partir de sujetos como un joven bailarín, un médico que despide al hermano y que sueña ser actor, y un niño con Síndrome de Down.

Si New York tiene al Empire State y los senderos de Central Park, como ejes visuales de sus películas, en donde la abundancia de recursos y consumo hiperventilado son recurrentes como en *Shaft* (Gordon Parks, 1971) y la saga de *Mi pobre angelito* (Chris Columbus, 1990-1992); *Suite Habana* se convierte en la antítesis de las anteriores y la ciudad caribeña en las antípodas. Aquí el director nos proyecta la realidad habanera: casas ruinosas, calles mal olientes y escasas de alimentos. En definitiva, sobrevivencia.

La película en cuestión es *supertest* porque testimonia recuerdos e imágenes por todos compartidos, por todos vividos e indesmentiblemente sufridos, salvo que se sea miembro del Partido y/o del círculo cercano al comandante Raúl. Sin embargo, está claro que la película por mucha realidad que nos vomite y vuelque, no es más que una proyección artística cargada de historia. Los lenguajes históricos y artísticos por muy sensibles y mutuamente atractivos que sean, a mi juicio corren por carriles distintos. A *Suite Habana* no podemos exigirle verosimilitud de hechos de un

mundo experimentado, aunque claramente lo podemos desprender de las insinuaciones del director. A la película tampoco podríamos exigirle, en palabras del escritor Miguel de Loyola, un “vuelo hermeneútico” (2003), cuando su interpretación responde no necesariamente a fuentes, sino a la imaginación de los guionistas y director.

A pesar de ello, el *supertest* en cuestión, si bien forma parte del campo de las ideas artísticas, no excluye que proyecte como diría Natalie Zemon Davis, “formas y revelaciones de estructuras y códigos sociales practicados en un momento y lugar” (2012). De esta manera, entenderíamos que la existencia de películas con contenido histórico —de buena factura, eso sí— posean un discurso histórico y, en algunos casos, historiográfico (Villarreal, 2013), digno de ser utilizado por los historiadores, no como *alter ego* de sus investigaciones, sino como una herramienta de imaginación para acercarse a un pasado remoto y esquivo. En este caso, cintas como *El nombre de la rosa* (Jean Jacques Annaud, 1986), sería un trabajo bien logrado.

Antes de concluir esta parte y por deformación profesional, no puedo dejar de lado que las cintas de relato histórico —cuando las condiciones sean adecuadas y con un buen preámbulo y contextualización teórica— perfectamente podemos utilizarla como un recurso didáctico para la enseñanza de la Historia en la sala de clases, tanto en el ámbito escolar como universitario. De esta forma, y a partir de la película como ejemplo, los nóveles espectadores tendrían la posibilidad de comprender de manera óptima temas que suelen parecer abstractos y lejanos como el cubano, que a simple vista suena tan distante, tropical y anacrónico.

Al entender el relato de la película, el espectador comprende el camino que ha transitado la historia cubana desde el triunfo revolucionario de 1959 en adelante, constatando que las privaciones materiales y exilios forzados fueron el más alto costo que la población tuvo que pagar por un sueño que, tal vez, les era ajeno. Hoy en día, en que el restablecimiento de las embajadas de Estados Unidos y Cuba es un feliz hecho desde el pasado 20 de julio de 2015, puede ser la excusa para una segunda parte de *Suite Habana*.

2. PELÍCULA COMO TESTIMONIO ESTÉTICO

La segunda acepción para el análisis estético sería *testis*, es decir, “situarse como un tercero observador en un juicio”. Desprendiéndonos de la naturaleza leguleya del concepto, mi invitación es que nos convirtamos en atentos observadores de la película, para reflexionar sobre los recursos, testimoniar la trama y la estética presente.

Algo que aparece desde un primer momento en esta película es la fuerza de los símbolos utilizados por parte del director. La sutileza de ellos, tanto en la puesta en escena como en el movimiento de las tomas, permiten comprender un relato de alta complejidad en que van apareciendo elementos constituyentes de lo cotidiano de La Habana. Pero, al mismo tiempo, forman parte del lenguaje cinematográfico del director, quien sin ser insistente en sus ideas, transmuta una y otra vez recursos visuales y auditivos en varias de sus cintas.

Al tener la oportunidad de ser un *testis* privilegiado, les presentaré algunas de mis impresiones sobre la estética del film que considero rescatables y dignas de mencionar. Me refiero al agua, el juego de luz sombra y el no silencio.

El agua es uno de los elementos estéticos más destacables en la obra de Fernando Pérez. Cual antropólogo, la presenta sobre varios soportes: sudor, lluvia, y agua del océano. Cada una de estas manifestaciones líquidas se convierte en paralenguaje dentro de la cinta. El sudor y brillantes en el rostro de los actores, implican ir más allá de sufrir las inclemencias de un clima tropical; pues tienen vocación de dolor, esfuerzo y lucha. El sudor adquirirá más fuerza en la vendedora de maní que en el bailarín, convirtiéndose en un homenaje a la vejez y la dignidad de las formas de sobrevivencia de sujetos que alcanzaron a conocer la vida pre revolucionaria.

El agua como lluvia si bien no es constante en la cinta, presenta una fuerza no por el movimiento, a la usanza comprensiva de las culturas indígenas, sino por el estancamiento, el aplastamiento e inamovilidad de la sociedad habanera. La lluvia facilita un momento de reflexión forzosamente en un espacio de cobijo, el que puede ser la casa para los protagonistas

senior o la misma calle para los jóvenes. La lluvia, en definitiva, habla de la parálisis de la historia que ambientada en una ciudad desolada por el pasado, se torna fría y escatológica.

El océano prácticamente no aparece en el relato de la obra, salvo al final, en un gran primer plano, convirtiéndose en el colofón de la cinta. Me atrevería a decir que es casi un capricho del director por insertarla. Muchos pensarán al ver el océano que es utilizado en clave de libertad; una manifestación anticastrista si se quiere. Para mí el océano no es aquello, sino una forma del tiempo hecho carne. Es un océano volcado hacia la ciudad de José Martí y no con proyección a Key West. Las olas se manifiestan con toda su fuerza hacia el Malecón: una alegoría del tiempo histórico, en que las olas se esfuerzan por golpear y corroer la dignidad de las ruinas en San Cristóbal de La Habana.

Como segundo punto de mi análisis, me quiero referir al juego de luz y sombra. Aquí, con las tecnologías disponibles, el director logra secuencias de primer nivel, siendo el más notable cuando se enfoca al esposo de la manicera quien tras una larga espera casi inanimada, vuelve a adquirir vida propia. Los claroscuros deben ser uno de los artilugios más utilizados por el séptimo arte, proyectando metáforas del bien y el mal, de progreso y decadencia y, de vida y muerte, que en películas como *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972-1990), alcanza niveles notables. En este caso, la luz y sombra adquieren sentido en la medida que los cuadros se desarrollen en el ámbito público y privado. La ciudad es sinónimo de luminosidad y de vida, y las casas son espacios de oscuridad y de reclusión; por mucho esfuerzo que se aplique en las remodelaciones del hogar, que en ningún caso doblegarán la mano al destino impuesto.

Finalmente, el no silencio debe ser una de las formas más recurrentes en la película. Propio de la influencia paramétrica, se le da generosos centímetros de la cinta al ambiente en donde se desarrollan las acciones. Nos referimos a no silencios en cuanto el director por sobre al diálogo de los actores, subyace dando un generoso tiempo al sonido ambiente. Aquel sonido es totalmente urbano, otra de las vocaciones que ha tenido el director. Bocinas, murmullos del viento cruzando los cableados, techumbres

y árboles, tienen su propio espacio, rigiéndose por códigos que van en paralelo al actuar de los habitantes de la ciudad. En definitiva, el no silencio ambiental, es un recurso no visual convirtiéndose en un punto de fuga en donde el director, posiblemente, clama por una forma de libertad creativa.

Aproximarse a la película bajo las categorías *supertest* y *testis* bajo un prisma histórico y estético, no es más que una invención de mi parte —algunos lo llaman propuestas— por dar coherencia e inteligibilidad a lo que vi y observé, a mis apreciaciones e impresiones de la película. Digo “apreciaciones” e “impresiones”, por cuanto a *Suite Habana* le doy el sentido que le presto (Valéry, 1946), entendiéndola como una obra de arte y, como tal, posee una belleza que en palabras de Aristóteles podría ser una forma de poesía (1974), la cual debe ser sentida y no entendida.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Carpentier, Alejo. *El cine. Décima musa*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2011.
- De Loyola, Miguel. “Un vuelo hermenéutico en la obra de Roberto Bolaño”. Fecha de publicación. *Revista Proa*. Fecha de acceso 2/6/2015. <http://www.letras.s5.com/rb100204.htm>.
- Levi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Diccionario Ilustrado Latín-Español Vox*. Barcelona: Editorial Spes, 2011.
- Valéry, Paul. “Commentaires de Charmes”. *Variété* III. París: Editorial Gallimard, 1946.
- Villarroel, Mónica ed. *Enfoque al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Ril Editores, 2013.
- Zemon Davis, Natalie. *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica*. La Habana: Ediciones ICAIC, 2012.