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

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: - (2016)

Heft: 27

Artikel: Imaginarios cinematográficos de la crisis cubana, entre el hambre y las paradojas de la marginalidad

Autor: Fernández de Castro, Astrid Santana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1047155

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Imaginarios cinematográficos de la crisis cubana, entre el hambre y las paradojas de la marginalidad

Astrid Santana Fernández de Castro *Universidad de La Habana*

I. Variaciones del hambre en *Larga distancia* (2009) de Esteban Insausti

La significación del hambre podría situarse entre el deseo y la necesidad, el capricho y la urgencia. Hay una tristeza y una dignidad en el hambre, una violencia, un 'morirse de hambre' y un 'tener hambre de'. Responder a sus demandas es imprescindible para sobrevivir o satisfacerse, así también para avanzar y transformar. La acción de saciarse que la complementa ofrece diversas posibilidades simbólicas, toda vez que no le ha bastado al ser humano ingerir y asimilar, sino que ha sumado placeres como el de degustar o el de elegir. Para Lezama Lima en «Mito y cansancio clásico» la simbólica del *Popol Vuh* es expresiva del "problematismo americano", cuando se habla de la creación del hombre que se condiciona primero al surgimiento de los alimentos:

> Pero fijaos bien en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales, primero que el hombre, lo cual es frecuente en todas las teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de alimentos, parece como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos, donde la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido consultada.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 245-260.

> Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere.[1]

Obligado a nutrirse surge el hombre americano, a comer los alimentos que serán agenciados por él, de los que será despojado y con los que será seducido. El alimento es representativo de la austeridad o la abundancia, así también de lo que el hombre ha logrado por sí mismo o desea. El contexto americano ha situado el hambre como forma identitaria, expresión del saqueo colonial y de la avidez por 'engullir al otro', expresada en el 'canibalismo' de los nativos. La miseria, la enfermedad, la escasez por una parte y la digestión cultural de lo foráneo por la otra, han hecho por décadas del apetito insatisfecho una cicatriz impuesta al sujeto nacido en Latinoamérica y el Caribe.

Glauber Rocha observa en 1965 que "el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria" latinoamericana, exteriorizada como "exotismos formales que vulgarizan problemas sociales". El proceso de enmascaramiento y simulacro de la realidad genera una transacción en la que "ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino", en una espectacularización vana del fenómeno que reduce su naturaleza. Ante la necesidad de mostrar la realidad brasileña el *Cinema Novo* reinscribe el hambre como acto violento y revolucionario:

> Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causas de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el *Cinema Novo*, en el campo internacional, no pidió nada, sino que impuso la violencia de sus imágenes y sus sonidos en veintidós festivales internacionales.[2]

---

[1] Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 377.

[2] Glauber Rocha: «Estética del hambre», en: *Del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini-MALBA, 2004, disponible en http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf, p. 54 (Consultado 18-IV-2016).

Cómo nos vemos y cómo somos vistos son relatos que establecen anuencias según los contextos. La estética del hambre con su capacidad de impacto sobre el otro desarrollado ha sido rentabilizada desde la década de los sesenta con distintos propósitos, ajenos incluso a la vocación descolonizadora de Rocha. La imagen de la miseria desnuda se vuelve un gusto a satisfacer, y el deseo de denuncia es al mismo tiempo una garantía tranquilizadora de la diferencia entre la penuria de nuestros países y el 'estado de bienestar' europeo o norteamericano.

Cuando en la década de los noventa colapsó la economía cubana, los escritores y cineastas apelaron al presupuesto foráneo para mantener su producción artística y, asimismo, incluir su obra en los cauces de la circulación internacional. Rita de Maeseneer cita a la escritora Ena Lucía Portela, quien enumera una serie de aspectos que hacían de la literatura cubana un objeto de consumo comercial deseable y deseado por los editores extranjeros, a saber: los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola[3]. Son estos tópicos ligados a zonas traumáticas del Periodo Especial que eran apetecidos como signos de fracaso del proyecto desarrollista-ilustrado de la revolución.

En la novela *Plataforma* de Michel Houellebecq aparece narrado el turismo sexual en Cuba. Para Houellebecq los cubanos y su comportamiento se reducen a una generalización de la necesidad. Son los 'ofertantes' de la sexualidad o de cualquier cosa para el otro consumidor. La escasez condiciona la desviación del comportamiento que permite alcanzar la solvencia monetaria o los productos para cubrir necesidades básicas. La isla es una gran cuenca de placeres abaratados por obra de la desesperación y la infertilidad. Así como el autor francés observa con cinismo el provecho que resultaba de la indigencia, de los artistas cubanos se esperaba la representación de la vuelta al subdesarrollo folklorista que aceleraba la avanzada del imaginario colonial donde los nativos, después de experimentar la ilusión del desarrollo, se habrían de comportar como criaturas instintivas, somáticas, famélicas.

La marginalidad y la disfuncionalidad atravesaron verticalmente la sociedad cubana en esta década, y es cierto que, frente a la higiene de los medios de difusión masiva, la verificación de los conflictos de la nueva etapa generados por la pobreza, la frustración y la astenia era administrada por las artes. En el cine, según las demandas comerciales, la producción aprobada

[3] Maeseneer, Rita de: «La (est)ética del hambre en el Período Especial», *Cuadernos de literatura*, 39 (enero-junio 2016), p. 363.

por el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y la voluntad de estilo de los autores, se produjeron filmes varios en torno al giro social dado por la crisis. Desde 1990, el acento realista, la parodia, la densidad simbólica se han empleado para modular el tema de la singularidad humana en el entorno corrosivo de lo cotidiano.

El imaginario del colapso ha priorizado los sujetos en estado de desesperación y no de adaptabilidad. Los imaginarios de la resistencia desde el inicio del Periodo Especial fueron elaborados y saturados por los noticieros y la prensa, donde aparecían los ciudadanos dedicados al trabajo en medio de la precariedad que sostuvieron entonces una 'vertiente digna' del proyecto social. El viraje de la confianza a la incertidumbre, del impulso de futuridad a la suspensión, incitaba a la creación artística hacia la puesta en escena de las zonas más desesperanzadoras de la experiencia, una puesta que situara al espectador cubano en una corriente catártica y le diera al consumidor externo la satisfacción de su demanda.

Con la explotación de los desgajamientos de todo tipo —económico, político, familiar, sentimental— el cine cubano forja sus variaciones del hambre y configura imágenes de la crisis: hambre a manera de apetencia, memoria del gusto, necesidad, voracidad, frustración, inanición, autofagia (una cultura del hambre, manando de sus propias estructuras) que se despliega para ilustrar las estaciones de un fenómeno como el quiebre de los modos de vida y las expectativas de los sujetos obligados a la readecuación material y espiritual.

El filme *Larga distancia* (2009) de Esteban Insausti, intenta crear un fresco de los años noventa e incorpora tópicos que han quedado inscritos como huellas imaginales del periodo: la emigración y la separación familiar, la prostitución, la pobreza y la carestía de la vida, la holgura asociada al espacio y los sujetos extranjeros. La emigración es su eje temático pero alrededor se trenzan las desazones de la amistad perdida, las relaciones filiales, la escasez material. El hambre cristaliza como una condición de la crisis y se ve representada en su dimensión de apetencia, deseo de alimentarse para escapar al desasosiego. Para los que viven en la Isla es un 'estado anhelante' que la situación de colapso ha perpetuado y para quien emigra es, además, memoria del gusto originario que no permite la satisfacción.

El recuerdo o la evocación es la primera forma de representación del hambre. La joven Ana, emigrante cubana en Estados Unidos, se realiza a sí misma a través de la escritura de un diario y de listas que la ayudan a no olvidar. "Lo bueno de escribir

diarios es que puedes mentirle al tiempo", dice, "almacenar sólo lo que te guste". La escritura es una prolongación y memoria de sí misma que la ayuda a no desvanecerse en la soledad de su apartamento decorado en blanco y negro, luminoso, aséptico. Ana no quiere estar sola el día de su cumpleaños, donde la marca temporal es una operación que obliga a la evaluación de lo vivido y donde ella ansía a sus amigos de siempre para paliar el alejamiento. Los amigos son un anclaje para la confirmación del tejido de la identidad individual o de los propósitos que concatenaron una ruta de vida, son los interlocutores de su posición existencial. Sin embargo, la presencia de Bárbara, Carlos y Ricardo es una proyección del deseo, una superposición ilusiva.

"Sólo sigo viendo lo que he dejado atrás" es uno de los reconocimientos de Ana que durante el filme se sumerge en el sondeo del desarraigo no como pérdida de costumbres y tradiciones, sino como dilución de las ligaduras sentimentales a las personas queridas. "Patria es lo que yo soy, es lo que tú eres", dice Ricardo, "mi madre, los amigos, los de verdad". La patria como concepto político —el odio invencible a quien la oprime, el rencor eterno a quien la ataca, según las palabras martianas— pierde valor y cede lugar a la patria como repertorio de experiencias individuales, íntimas. El sujeto nuevo se afilia no a un ideal nacionalista sino a la experiencia afectiva, la patria es una estación donde los amigos se encuentran, conversan, se apuntalan juntos.

En Cuba, la necesidad del alimento es socorrida por Bárbara que provee de placer lésbico a unas desconocidas en el baño de una discoteca para que sus amigos coman. El tan tratado tópico de la 'puta de buen corazón' que la propia película reconoce como presupuesto del personaje en acto de auto-reconocimiento, es reactivado en el marco de la penuria cubana. Bárbara se sacrifica a sí misma para que los amigos tengan un momento de placer, una experiencia momentánea de la fortuna. No es imprescindible ese momento de ocio pero es la forma en la que ella puede dejar una inscripción de felicidad, una pequeña cuota de luz para los otros.

La madre rusa de Bárbara no contribuye a la economía familiar y le hace sentir continuamente su minusvalía. La joven vive de las remesas enviadas por su padre de los Estados Unidos y de la prostitución. He aquí una posible referencia a la isla abandonada por los rusos y prostituida con los extranjeros, sobreviviente gracias a los envíos de aquellos que habían sido emigrantes estigmatizados como traidores y que ahora constituían una asistencia a los gastos familiares. "Todo que eres, me debes a mí", le reclama la madre rusa en un español obstruido por las

estructuras de otra lengua, y Bárbara le contesta con ironía: "¿lo que soy?", en expresión de desdén. La madre que nutre abandona esta función y deja a la hija en situación de desamparo, confinada entre las presiones para emigrar o el convenio sexual para obtener el dinero.

La rusa, de la que nunca se nos ofrece el nombre, es insaciable y demanda ser sostenida por la hija. La voracidad es otra forma del hambre que aparece en el nuevo contexto donde saquear es lícito porque no existen límites humanos para la ferocidad en estado de crisis. Devorar al otro para sobrevivir, con impiedad o sólo por tomar ventaja a la hora de encontrar estrategias para gestionar los escasos medios disponibles, se vuelve un uso legítimo de los individuos que ejercen a conveniencia la borradura de la eticidad.

La voracidad se ajusta al comportamiento ilícito, al timo, a la violencia, a todo aquello que barre con los derechos del otro porque "estar en la lucha" supone una ganancia, en algunos casos a cualquier precio. Liliana, la madre de la hija de Ricardo, oculta al padre la hora exacta de la partida de la niña. En su ejercicio de hacer valer la potestad materna atropella al padre y lo desplaza en buena medida por su pobreza. La niña se ve rodeada de juguetes por obra de un hombre que vive en otro país, pareja de Liliana. No es necesario que lo veamos, pues su corporeidad viene dada por la extensión de su obrar en objetos, placeres y comodidad que reciben abuela, madre e hija.

Para Ricardo, el joven negro santero, el hambre es frustración, dificultad para alcanzar un estado de bienestar que le permita complacer los antojos infantiles de su hija. Comprarle a Isabela un oso grande de peluche, retenerla en Cuba cuando la madre decide emigrar, son imposibilidades ligadas simbólicamente. El juguete es la avidez insatisfecha de la hija, la viabilidad de un futuro próspero en términos pragmáticos, que vendrá a resolver el sujeto extranjero, pareja de la madre. Ricardo es el padre despojado, maniatado por obra de la miseria que no puede competir con el otro solvente, proveedor de alternativas y soluciones. "Da lo mismo al norte que al sur, al este que al oeste, va a seguir siendo tu hija viviendo una vida mejor que la que tuvimos", utiliza como argumento Liliana.

Las personas que optan por vivir en Cuba en situación de crisis emprenden una 'carrera de resistencia' que implica cubrir todos los días una vara de camino sin certezas, con la idea fija de que la vida ha de mejorar en algún momento. Carlos, el músico virtuoso que toca el contrabajo, sólo ensaya y nunca se alimenta, vive con su abuela en una casa en la que a ratos caen

pedazos del techo. Este personaje se concibe dentro de una órbita donde el hambre es inanición, degeneración, ruina.

Por su persistente obsesión con la pobreza y el deseo de emigrar pierde a Ana: "Te miro y no te conozco", le dice la muchacha, "hay una apatía en ti, tienes una tristeza en la mirada que nada tiene que ver con el Carlos guerrero y soñador que siempre has sido". Su esfuerzo no encuentra una compensación posible, así que Carlos, depauperado, se destroza los dedos sobre las cuerdas hasta que un empresario asiático le ofrece un escenario para el éxito. Si uno de los horizontes de comportamiento situado por el proyecto revolucionario es que la voluntad, el sacrificio y el trabajo honesto garantizan los logros, la experiencia de la degeneración y la invalidez a la que son sometidos los sujetos en el Periodo Especial lo impugnan. Carlos pasa de batallador en un ejército sin guerra que ganar a sujeto que emprende el viaje. Sólo el extranjero, como un *deus ex machina*, puede en ese momento amparar y patrocinar un porvenir de prosperidad: para Carlos, para la madre de Isabela, para Ana.

Los personajes que se quedan padecen los reajustes a la economía, la falta de control sobre la criminalidad, los cambios bruscos en el comportamiento social que se han dado en llamar 'pérdida de valores', la desangelización de los sueños quijotescos y la brutalidad de la vida cotidiana. El tiempo se convierte en un sello definitorio sobre las generaciones: los que nacen y crecen sin memoria en medio de la crisis, los que tienen edad para reajustarse y recomenzar, los que sienten el pasado como un peso que gravita sobre su futuro, los que ni siquiera se plantean el futuro como posibilidad.

Para la abuela de Carlos o para el padre alcohólico de Ricardo el hambre es una fase de consunción camino a la muerte. Estos personajes se encuentran en un estado de autofagia, donde la existencia se reduce a la espera. Son ancianos a los que los médicos les explican que deben llevar la vida con 'responsabilidad' para obtener 'calidad' en esta etapa. El vaciado de sentido de las palabras se produce cuando el consejo adecuado de los médicos choca contra la realidad. La abuela de Carlos sostiene con su empeño cíclico la dinámica hogareña, pero prefiere morir para liberar de toda carga al nieto, para proveerlo de la posibilidad de optar. El padre de Ricardo intenta suicidarse sin éxito. "Olvidar es importante, aprender a olvidar", dice, una vez que decide someterse a la rehabilitación. Su esposa, cuando aún Ricardo era un niño, había muerto en una misión internacionalista y desde entonces el trauma familiar había pesado sobre el desarrollo de sus vidas.

El 'recuerdo traumático' se vincula al entorno familiar. La narración se opera a través de la intercalación de pasado y presente, el pasado como una impresión indeleble sobre el presente, como velo fantasmático que sofoca al libre arbitrio. La representación sucesiva de las heridas que a nivel familiar son obradas por la macrohistoria cubana es un motivo recurrente en la película. La madre que masculla el español y habla en ruso como signo de distancia cultural, el padre emigrado ilegalmente por el puerto del Mariel, la madre muerta probablemente en Angola, son incisiones en la médula social que marcan a las nuevas generaciones.

La imagen de los niños vestidos con los uniformes de pioneros en los pasillos de la escuela donde se conocieron los personajes alude a la educación general en Cuba, donde se fraguan los sueños, las expectativas incumplidas y la estandarización en el aprendizaje escolar de la historia. *Larga distancia* trata de situar, como alternativa de escritura, la intrahistoria en contrapunto con los eventos registrados en los libros de texto, las crónicas oficiales, las noticias. Es ésta una inclinación que se repite en el cine cubano de las últimas dos décadas como acto de descarga postraumática: hacer visibles los intersticios donde habitan los sujetos comunes con sus contrariedades y sus interrogantes.

II. La marginalidad paradójica como estatus de crisis en *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez

Suite Habana, frente al torrente del hambre como base para la representación de la crisis, opta por la exposición de la marginalidad en convivencia con la estabilización de la vida cotidiana, a saber, la estrechez como escenario de un flujo vital que no se detiene. Para Rita de Maeseneer:

> La película se propone resaltar lo que de paradójicamente poético puede haber en una realidad signada por la precariedad material e indaga mediante un montaje sutil de imágenes en la individualidad de los diferentes personajes. En los diferentes momentos de comida que estructuran en parte la película, se estetizan los actos cotidianos como el proceso de escoger el arroz y los frijoles, la cebolla que se corta en lascas, los ajos que se machacan, el maní que se tuesta y se mete en

> cucuruchos... Se filman la miseria y la pobreza con dignidad, a veces combinadas con un tono nostálgico.[4]

El contexto espacio-temporal en el que es filmada *Suite Habana* está vinculado a la atomización y re-colocación jerárquica de los sujetos en el eslabonamiento social que se produce en adecuación a la crisis económica. Cuando se desplaza a un grupo o a un individuo de un rango de aceptabilidad, cuando se le sitúa fuera de la zona de legitimidad establecida dentro de los esquemas culturales, políticos, sociales, se produce un acto de marginalización. La exclusión es un estatus, determinado por las tensiones entabladas entre mayoría/minoría, tradición/ excentricidad, legalidad/criminalidad, florecimiento/ decadencia, salud/ enfermedad, fuerza/debilidad, adultez/infancia, juventud/vejez, norma cultural pactada/ruptura de lo normativo. Asimismo, la exclusión puede estar dada por la imposibilidad de acceso a la participación y a la toma de decisiones sobre las ejecutorias del poder, o de acceso a una fase de bienestar, pactada con sus agentes propiciatorios.

A partir de la degeneración económica de los años noventa, los espacios de legitimidad social, tal y como se habían propuesto en los años sesenta, se distorsionan. El obrero, la familia y el barrio como núcleos complementarios, la mujer dignificada por su independencia laboral, se ven contaminados por la súbita pérdida de respaldo económico y la rápida emergencia de nuevos paradigmas sociales vinculados a la prosperidad. El imaginario del 'pueblo' como fuerza ilustrada, motriz, que consigue al 'cultivar la huerta' un estado de bienestar propio, se ve depreciado por el desbalance social que provoca la crisis.

Suite Habana se produce en la zona limítrofe entre el documental y la ficción, muestra fragmentos de las vidas de personas comunes, que trazan un mapa sobre el entorno urbano de la capital. Es el planteamiento fotográfico y la selección de una realidad que estaba allí antes de ser filmada y que permanece fuera de la pantalla una vez terminada la película. Presenta, asimismo, la singularización discursiva y el ordenamiento dramático-narrativo de una serie de historias sobre la difícil relación entre las dimensiones material y espiritual en el acontecer diario.

En el filme los sujetos no poseen voz, tampoco son captados en un momento específico, en una función específica. Una gama de hombres y mujeres de distintas edades hacen una puesta en escena de sus propias vidas, o sea, se ponen en escena a sí mis-

---

[4] *Ibid.*, p. 368.

mos en silencio. La película transcurre a través del drama de lo cotidiano. Si drama, en su sentido primero, significa acción, he aquí que las historias de *Suite Habana* se desarrollan e impulsan a través de las acciones diarias de sus personajes: sólo esto basta para generar la complejidad de sentidos que proviene de nuestra trama vital. Su tablado, la ciudad, es el espacio representativo de una comunidad de actores sociales que se ven incluidos en algunos espacios de legitimidad y derecho, pero son tocados por la pobreza, la frustración, el deseo incumplido.

Suite Habana no representa esa zona de la marginalidad inclemente o explícita, que rápidamente podemos identificar asociada a la criminalidad, el deterioro del comportamiento cívico y la extrema pobreza. Escoge una *zona-problema*, acaso difícil de clasificar, que es la del ciudadano común cuya marginalidad está dada por no poder formar parte de determinadas áreas de beneficio social: la anciana que tiene que pasar horas vendiendo maní para vivir porque la seguridad social apenas la cobija; el arquitecto que tiene un hijo con una condición Down, vinculado a una escuela y un entorno infantil, pero que está rodeado por un ambiente constructivo derruido, incompleto; el travesti que actúa en un pequeño sitio nocturno, pero no tendrá un espacio en los escenarios legitimados. Los sujetos comunes, que participan de beneficios como la cultura artística, el empleo, la educación, a un tiempo son afectados por las precarias condiciones de vida y por el estatus de marginalidad económica al que se ven sometidos los ciudadanos comunes.

La cartografía social que vemos perfilada en este filme se apoya en la multiplicidad. El ser humano es representado en su variedad etaria, racial, genérica. El trazado de la marginalidad en este caso es transversal: atraviesa a la pluralidad de los sujetos, que oscilan entre la participación social y el desplazamiento hacia los espacios de déficit. No es el hambre o la desesperación, aunque sean tópicos que se movilizan en el filme, lo que se construye como su eje central, sino la ingeniería social incompleta, la discontinuidad en los procesos de integración de la diversidad, sobre la base de las asimetrías de la vida cotidiana.

La mayor parte de los personajes adultos son miembros activos de la sociedad cubana: contribuyen o han contribuido con su trabajo al cometido social dentro de la Isla. Han sido retribuidos, a su vez, con la ilustración y el conocimiento, con el derecho al saber y a la cultura artística. Sin embargo, sus vidas comportan un deterioro económico que clausura la posibilidad del pleno bienestar. Como su ciudad o como sus hogares, los personajes se nos muestran amalgamados y polivalentes. El mé-

dico se contrata como payaso en los cumpleaños infantiles, el bailarín del Ballet Nacional carga, con los mismos brazos, la muchacha grácil y los materiales de construcción para levantar sus paredes. Nuevamente, la dimensión de los objetos, de lo común cotidiano, refuerza el contrapunto entre lo que el sujeto comporta o ha comportado para el conjunto social —médico, arquitecto, obrero, instructora de arte, profesor de marxismo, bailarín clásico— y las resultas de este saber y actuar en su propio entorno. El universo de las cosas rodea al hombre y pasa a formar parte de su capital simbólico. En este caso, la imagen de la crisis se afirma en la representación de personas 'ilustradas' y pobres.

La ilustración y los espacios de conocimiento que sustentan el proyecto de desarrollo se manifiestan como parte de una obra inconclusa. Los personajes acceden a una zona del saber, sin embargo los entornos inacabados en los que viven (casas a medio construir o medio derruidas) permiten hacer una lectura de la propia vida que expresa que la ilustración no ha llegado a corresponderse con el esperado o consecuente desarrollo en la dimensión físico-material. El sujeto para ganar en plenitud y legitimidad necesita tanto la prolongación en los espacios del conocimiento como en los espacios físicos, de lo contrario, se produce una simbólica del absurdo o el planteamiento de una paradoja: ¿no estamos precisados del alimento, del techo, de la bonanza material tanto como de adquirir una anchura espiritual o una destreza intelectiva?

El sueño del joven bailarín es arreglar su casa para que su madre viva cómoda y llegar a ser una gran figura de la danza. La segunda apetencia dependerá de su esfuerzo, del tiempo, del talento, la gracia, el talante de sus músculos. La primera ¿de qué depende, sino del reenfoque político en los vacíos económicos para acompañar el *convivio* cultural? Los ambientes hogareños de los personajes de *Suite Habana* no son acogedores, son bellos de una manera atroz. Sin embargo, están llenos de vida, de actividad, de propósitos.

Comentaba Monseñor Carlos Manuel de Céspedes en su acercamiento al filme que:

> Quien viva en La Habana ignorando las dificultades y heroicidades cotidianas de la mayoría de sus habitantes que quieren vivir una existencia digna, sencillamente, no vive en la Habana, sino en un sueño pueril, arropado por los *slogans* publicitarios alérgicos a la visión crítica y matizada de la realidad, que sólo se complacen en mencionar triunfos y logros. Dibujan una Cuba que se asemejaría al "mejor de los mundos

> posibles". ¡Estirpe de Pangloss!, aquel personaje del *Cándido* de Voltaire que no cesaba de repetir su referencia a ese "mejor de los mundos posibles", aplicando su consideración aún a los acontecimientos más desastrosos. Quien tenga ante los ojos tanto los logros reales, como las posibilidades reales y también las dificultades reales, es quien es capaz de soñar sueños de adulto y puede, entonces, encaminarse a las metas más valederas.[5]

De manera que la película resulta un contrapunto visual a la imagen tipificada de los habitantes de La Habana, pues sea con fines turísticos o propagandísticos, ningún álbum de la capital incluye al ciudadano común, al que sortea soñoliento los baches en la calle o traslada una carretilla con arena, o hace la cola para comprar los huevos e intenta decorar una pared desconchada con la fotografía familiar, o el que va a emigrar y sabe que el regreso será temporal y efímero. La ciudad, sin embargo, obtiene su perfil de estas identidades fronterizas que todos sus habitantes compartimos. "Felices los normales, esos seres extraños", reza un verso de Roberto Fernández Retamar.

El niño con Síndrome de Down no aparece sonriente en nuestras vallas públicas con su uniforme de pionero, pero es un niño que juega a las sombras chinescas y descubre constelaciones con su padre, que corre feliz por el paseo del Prado y se instruye en una escuela cubana. Su abuelo es radioaficionado, su abuela pinta paisajes floridos, su padre le garantiza el sustento contratándose como constructor. La desviación de las imágenes públicas hacia el esquema deseable de los paradigmas familiares, es también un tipo de exclusión que la película supera. El humanismo que vemos en pantalla se basa en la iluminación de la dignidad de la pobreza, de la vida que se impone sobre la precariedad, del ejercicio persistente de la ilusión.

La insistencia en los ancianos, en su mirada ensimismada, en su voluntad, es un giro reflexivo sobre la memoria íntima que suponemos se esconde en ellos. Para algunos el futuro es el tiempo presente, la conquista de la próxima jornada, y ese tiempo, el ahora, es severo y extraño. Cuando sobre la imagen de Amanda, al final de la película, aparece rotulado que "ya no tiene sueños", el público llega a una especie de anagnórisis o enfrentamiento a la verdad de la vida, cuando la subsistencia se convierte en último recurso de anclaje.

---

[5] Céspedes García Menocal, Monseñor Carlos Manuel: «Un canto a la dignidad y a la esperanza. Algo más sobre *Suite Habana*», *Palabra Nueva*, 122 (septiembre 2003), p. 60.

Se ha llamado la atención sobre la ruptura del estereotipo popularizado del cubano que emprende Fernando Pérez en este filme. Nos enfrentamos a un grupo de personas-personajes que distan mucho de la imagen preconcebida de los hombres y mujeres del trópico: risueños, tendientes al jolgorio, sujetos sexuales, musicales, irreflexivos. En tal caso, se opera una desviación del estereotipo de lo cubano y los cubanos, hacia otra variante de representación, donde el ser humano sigue el ritmo regular de las acciones y cumple con sus deberes diarios.

Cuando acaba el día, no se pierde la voluntad, la energía para actuar, para afeitarse la barba, o amoldar minuciosamente el pelo. Aquel que arregla zapatos acude por la noche a bailar a la pista del salón Benny Moré, vemos y sentimos el temblor de la multitud en el estadio de *baseball*, el obrero que arregla líneas de trenes acude al templo adventista y toca el saxofón, el joven que trabaja en el lavado de las sábanas en el hospital canta y baila sobre unos descomunales tacones en un club nocturno y Francisquito mira las estrellas con su padre. Ninguno de ellos es un personaje de Beckett, ganado por la inmovilidad. Con la noche irrumpe la subversión que protege a la cultura popular de ser arrasada y a los hombres de permanecer inamovibles. En sus espacios de elección individual varios personajes encuentran rutas para la realización moderada de sus apetencias, para la diversificación del breviario cotidiano.

La alternancia entre los contextos públicos y privados, diseña una ciudad viva, habitada, no sólo porque los sonidos orquestan magníficas sinfonías metálicas, percutidas, a las que ingresan el grito y los silbidos de las ollas, sino también porque nos conduce al silencio, al ventilador improvisado, al perro famélico, a la lámpara de hace cincuenta años que aún presta su luz en una habitación. Los escenarios, los objetos, los sonidos, no son concebidos como mero fondo para asistir a los personajes, sino que a través de los primeros planos, el aislamiento de otras trazas ambientales sobre sonidos específicos, el movimiento de cámara sosegado, se logra la coherencia e intimidad metafórica entre el entorno y el ser humano. Amanda, la señora que vende cucuruchos de maní, es introducida con la visualización lenta de una columna del Prado: la majestad de la columna envejecida ofrece una ciudad que a pesar del deterioro nos cautiva con sus más discretos encantos, mientras que la anciana "camina por las calles, con su rostro sereno y su racimo de cucuruchos, con una majestad mayor que la Emperatriz María

Teresa paseándose por los jardines de Belvedere, en la Viena del siglo XVIII"[6].

Las pausas, los acercamientos lentos, los grandes *close up* que suelen desacelerar el ritmo narrativo, en este caso calan en la intimidad de los personajes. "Suite Habana corría el riesgo de convertirse en una pasarela interminable de instantes con escaso peso específico y, en cambio, al final ha resultado ser una de nuestras más dramáticas representaciones en torno al rasgo efímero, y al mismo tiempo perdurable, de la existencia humana,"[7] apunta Juan Antonio García Borrero. Cada momento sostenido en pantalla es una incitación al espectador para su completamiento. Inevitablemente, la cercanía de los rostros y las manos —que suele expresar por lo general el carácter del personaje, a saber, quién es, qué hace— compromete al espectador como a un testigo cercano. En la película se construye un drama participante, donde el público imprime una interpretación a partir de su propia experiencia.

Si la marginalidad define la existencia de un sujeto otro en posición ventajosa, la película lo deja en la zona de silencio que debe llenar el espectador. La dureza y a la vez la ternura que rigen esta historia consiguen provocar la actitud consciente del que la presencia, obligado a tomar una posición. El nosotros/pueblo pendulante entre la pobreza y la tenacidad queda corporeizado en esas criaturas que dejan de ser imperceptibles para la crónica de los tiempos duros.

La estética del hambre como impacto o golpe simbólico sobre el espectador es reinscrita desde las imágenes producidas sobre la crisis cubana. De una parte, escapar, ansiar, devorar y, de otra, resistir, continuar, soñar son los vértices que los dos filmes proponen. En *Larga distancia* la pobreza y, por ella, la pérdida de los amigos provoca una lesión en el proyecto personal, familiar y memorístico. En *Suite Habana* la performatividad silenciosa de la vida cotidiana, de los personajes forzados a la marginalidad, se recoge como documento verídico, al mismo tiempo recreado por el ojo del cineasta-testigo que muestra no el fin sino la discontinuidad y la contradicción del proyecto social.

Ese momento de detención en la marcha incesante de la ilusión revolucionaria es observada por Slavoj Žižek en *Bienvenidos al desierto de lo real*:

---

[6] *Ibid.*, p. 61.

[7] García Borrero, Juan Antonio: «Las iniciales de la ciudad (La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en: *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, p. 130.

> No hay que sorprenderse de que la impresión básica que produce La Habana en 2001 sea la de que los habitantes originarios de la ciudad han escapado y *esta ha sido tomada por okupas*, fuera de lugar en esos magníficos edificios antiguos, ocupándolos temporalmente, dividiendo amplios espacios con paneles de madera, etc. La imagen de Cuba que podemos obtener de alguien como Pedro Juan Gutiérrez (autor de la *Trilogía sucia de La Habana*) es significativa: el "ser" cubano como opuesto al acontecimiento revolucionario: la lucha diaria por la supervivencia, la escapada a través del sexo promiscuo y violento, el llenar el día con proyectos sin futuro. Esta inercia obscena es la verdad de lo sublime revolucionario.[8]

El *okupa* no es dueño pero habita el espacio, invade, modifica, refuncionaliza, e intenta alargar su permanencia a través de la obstinación en el presente y la visión azarosa del mañana. La "inercia obscena" de la que habla Žižek es el estado donde la duración de los efectos de la catástrofe asedia a los sujetos obligados a consumar un día tras otro. Es la representación de la vida anclándose, abriéndose camino sin orden, como la maleza sobre las ruinas.

El momento de deterioro social supone un detenimiento en el avance lineal y progresivo y genera una superposición de las dinámicas que se percibe como estatismo: "a la espera del acontecimiento mesiánico, la vida queda suspendida"[9]. En *Larga distancia* no hay escapatoria 'dentro' del marco insular sino sólo en el 'afuera'. En *Suite Habana* el 'hoy' es experimentado como ciclo y su iteración, imaginada por el espectador, perpetúa la sensación de atasco en los escenarios físicos, embestida al cierre por la enunciación de los sueños de los personajes, casi todos vinculados a un tipo de realización afectiva. Hambre y marginalidad, degeneración y deseo de prosperidad por una parte, y por otra, movimientos entre la decadencia física y la resistencia espiritual, son modos de espejear la experiencia de la crisis y sus huellas en los micromundos humanos.

BIBLIOGRAFÍA

Céspedes García Menocal, Monseñor Carlos Manuel de: «Un canto a la dignidad y a la esperanza. Algo más sobre Suite Habana», *Palabra Nueva*, 122 (septiembre 2003), pp. 57-62.

---

[8] Slavoj Žižek: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005, p. 13.
[9] *Ibid.*, p. 12.

García Borrero, Juan Antonio: «Las iniciales de la ciudad (La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en: *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, pp. 115-133.

Houellebecq, Michel: *Plataforma*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Maeseneer, Rita de: «La (est)ética del hambre en el Período Especial», *Cuadernos de literatura*, 39 (enero-junio 2016), pp. 356-373.

Rocha, Glauber: «Estética del hambre», en: *Del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini-MALBA, 2004, http://70.32.114.117/gsdl/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf (Consultado 18-IV-2016).

Žižek, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.