



HAL
open science

La Habana cinecittà: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez

Nelly Rajaonarivelo

► **To cite this version:**

Nelly Rajaonarivelo. La Habana cinecittà: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez. Simone Ferrari, Emanuele Leonardi. Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa, 1, Milano University Press, 2021, Texturas, 979-12-80325-30-3 (PDF). 10.13130/texturas.59 . hal-03507064v1

HAL Id: hal-03507064

<https://amu.hal.science/hal-03507064v1>

Submitted on 3 Jan 2022 (v1), last revised 3 Jan 2022 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

NELLY RAJAONARIVELO

Aix Marseille Université

La Habana *cinecittà*: la ciudad neorrealista de Fernando Pérez

El reciente ciclo de retrospectiva sobre el neorrealismo en la Cinemateca de Cuba de La Habana, en enero de 2019, demuestra que se sigue comentando el extraordinario destino y la importancia de esta corriente en América latina. No se limitó a una «mera influencia externa» de la supuesta matriz italiana, abriendo paso al nacimiento del llamado Nuevo Cine Latinoamericano militante de los años sesenta, sino que tuvo una evolución propia, «una tendencia interna, operando en una escala, un espacio y un tiempo amplios» (Paranaguá, 2003: 171). El presente análisis no vuelve sobre la muy estudiada impronta del neorrealismo italiano en las primeras realizaciones del cine revolucionario cubano de los años 1960, sino que plantea una nueva actualización del neorrealismo a través de su sorprendente resurgimiento en el cine cubano actual, desde finales del siglo XX y hasta muy recientes tiempos de los años 2010. En opinión de Paulo Antonio Paranaguá, hace falta «ampliar los criterios para valorar el neorrealismo latinoamericano», porque «es una corriente vigente antes y después de las contadas experiencias consideradas hasta ahora por la historiografía» (2003: 174), lo que nos permite reconsiderarlo como forma de expresión actual.

La obra reciente del cineasta Fernando Pérez, en particular la que se centra en la ciudad de La Habana y en sus escenarios reales (*Suite Habana* de 2003 y *Últimos días en la Habana* de 2016), ofrece una actualización muy pertinente de las mismas problemáticas, reflexiones y estéticas de hace cincuenta o sesenta años. Es llamativa esta tendencia en la filmografía del cineasta, puesto que realizó por otra parte varias excelentes obras simbólicas, metafóricas y hasta surrealistas sobre La Habana, como *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998) o *Madrigal* (2007): Pérez en absoluto puede ser etiquetado globalmente como cineasta neorrealista. Sin embargo, debido a su carácter documental, su preocupación social y al protagonismo de la urbe, siendo unos de los principales sellos neorrealistas (Paranaguá, 2003: 176), *Suite Habana* puede analizarse desde la perspectiva del neorrealismo. Con una clara proyección naturalista y socio-descriptiva, notable en los escenarios reales de la capital cubana y en el retrato de sus habitantes mediante el uso de actores no profesionales, y con un enfoque sobre los destinos individuales anónimos de personajes del pueblo, tiene una perspectiva claramente social, cen-

trada en una cotidianidad de la supervivencia material y moral en contexto de penuria y gran precariedad, pero con inmensos sueños. Veremos en qué medida *Últimos días en La Habana* también realimenta y reinterpreta esta estética neorrealista, dado que, según su propio creador, tiene «un gran porcentaje de *Fresa y chocolate* y otra parte de *Suite Habana*» (Belinchón, 2017).

Cuba en la bisagra de siglos: un neorrealismo ‘a destiempo’

Cabe recordar que cuando todas las principales cinematografías del continente latinoamericano de los años 1960, las del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, recibían influencia notable del cine neorrealista italiano –lo que se traducía muy concretamente en las temáticas de las películas y en una estética común–, Cuba permaneció al margen de esta tendencia por razones históricas. El neorrealismo italiano fue ante todo un cine de la miseria, un cine sobre los pobres y marginados, sobre el cáncer de la ciudad moderna: se traduce, en Italia como posteriormente en Brasil, Argentina o Chile, en síntomas sociales como la delincuencia o la prostitución juvenil provocadas por el abandono de los padres, la lucha por la supervivencia de niños errantes o de un subproletariado olvidado por las esferas del poder. Las temáticas recurrentes giraron en torno a la mutación del espacio urbano –escindido entre la ciudad moderna y la proliferación de suburbios o chabolas, resultado del intenso éxodo rural–, al protagonismo de auténticos antihéroes del margen interpretados por actores no profesionales que a menudo representaban su propio papel de la vida real.

En Cuba no se adoptó este realismo social estricto porque coincidió con el triunfo revolucionario y el advenimiento de un nuevo cine cubano que se insertaba en:

la dinámica de exaltación de la victoria reciente de la Revolución [donde] no hay espacio para un cine social que refleje la miseria económica de la clase obrera, ni mucho menos para la evocación de la decadencia de los indigentes puesto que esto llevaría a una reconsideración de la legitimidad del nuevo poder.¹ (Poirier, 2011: 84-85)

Sabemos sin embargo que dos de los cineastas cubanos más importantes, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, se formaron a inicios de los años 1950 en el famoso *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma junto a profesores como Cesare Zavattini, guionista de los mayores éxitos de Vittorio De Sica (*Ladrón de bicicletas*, por ejemplo). Como lo recuerda Emilie Poirier (2011: 80), Zavattini luego va a colaborar en Cuba con García Espinosa para los primeros largometrajes de la revolución, *Cuba Baila* (1959) y *El Joven Rebelde* (1962). A pesar de ello, no hubo real producción de influencia o temática neorrealista en Cuba en los años 1960, con la excepción famosa de *Historias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez Alea, que tiene parentesco estrecho con *Paisà* (*El camarada*, 1946) de Roberto Rossellini:

Las dos películas adoptan en efecto una atípica construcción en episodios y evocan momentos claves de la liberación de sus países respectivos. Además,

¹ Traducciones de la autora.

en ambos casos se debe la iluminación al mismo director de fotografía Otello Martelli². (Poirier, 2011: 81)

Además, Fernando Pérez no forma parte de esta primera «generación neorrealista, la que tenía alrededor de veinte años cuando se hizo *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, Italia, 1948)» (Paranaguá, 2003: 171), como fue el caso de Gutiérrez Alea o García Espinosa. Pertenece más bien a la siguiente generación (nació en 1944), de los que, como Humberto Solás o Juan Carlos Tabío, «abrazarían el cine en la década de los sesenta» (172). Pero se formó como joven asistente de Gutiérrez Alea, recibiendo sin duda las enseñanzas neorrealistas de la reapropiación cubana del neorrealismo. Ahora bien, a partir de los años 1990, durante el Periodo especial, fue cuando surgieron en Cuba estas condiciones de miseria y de economía de la supervivencia (comparables a las italianas de los 1940 o las latinoamericanas de los 1960) que explican la reaparición de un neorrealismo a la cubana ‘a destiempo’, con cuarenta o cincuenta años de distancia respecto al resto de América latina. En un contexto de recortes drásticos de recursos para la creación cultural, Fernando Pérez, como otros cineastas de su época, es uno de los primeros en optar por la tecnología digital, con costos bajísimos y flexibilidad máxima del rodaje, para realizar *Suite Habana* (2003). Este contexto de escasez de medios económicos que mueve a los cineastas a buscar soluciones prácticas y estéticas (como en la Italia de la posguerra), es otra de las razones por las cuales esta película puede examinarse como un ejemplo del resurgimiento atípico del neorrealismo.

Aclaremos en primer lugar que no fue una influencia oficialmente confirmada por el propio director, a diferencia de otras fuentes que Fernando Pérez sí asume. En varias entrevistas desde 2003, anuncia, reconoce o explicita una serie de deudas eclécticas, filmicas o pictóricas (por ejemplo en Herrera, 2016): van desde la temática y la estructura del documental alemán *Berlín, sinfonía de una ciudad* (Walter Ruttmann, 1927), que igualmente retrata la vida cotidiana de la ciudad, cual un organismo vivo, durante 24 horas, hasta el retrato de la gran ciudad en la trilogía de documentales ‘Qatsi’ (‘vida’ en lengua hopi) del norteamericano Godfrey Reggio realizados entre 1982 y 2002, que filman la urbe sin diálogos³ (al igual que en *Suite Habana*), pasando por la pintura de retratos melancólicos de Edward Hopper que Pérez cita como referencia visual y punto de partida de su trabajo en *Suite Habana* (Stock, 2007: 73) y que permanece como fuente de inspiración recurrente y constante en toda su obra⁴.

Sin embargo, Pérez nunca cita entre sus referencias para *Suite Habana* las películas neorrealistas italianas sobre las grandes urbes (Roma, Milán, Nápoles...), como *Roma, ciudad abierta* de R. Rossellini (1945) o *Milagro en Milán* de V. De Sica (1951), ni tampoco las latinoamericanas que siguieron como *Río, 40 gráus* (1955) o *Río, zona norte* (1957) del brasileño Nestor Pereira dos Santos, que sin embargo en ambos casos también retratan la ciudad en una jornada diegética de 24 horas. A pesar de ello, algunos críticos (Vanaclocha, 2017 y Peralta Rigaud, 2017) empiezan a hablar de un nuevo «neorrealismo cubano» del que sería representante Fer-

² Otello Martelli fue jefe operador de *Riso amargo* (1949) de Giuseppe de Santis, de *Paisà* (1946) y de *Stromboli* (1950) de Roberto Rossellini, entre otras películas.

³ Con música de Philip Glass, las películas parten de profecías de los indígenas Hopis para reflexionar sobre los estragos del progreso, el avance de la tecnología, de la ciencia y del consumismo, los daños a la naturaleza y al medio ambiente. Los dos primeros opus *Koyaanisqatsi* (1982) y *Powaqqatsi* (1988) inspiraron particularmente a F. Pérez.

⁴ Véase nuestro análisis de las referencias pictóricas en la película *Madagascar* de F. Pérez (Rajaonarivelo, 2011).

nando Pérez, sobre todo desde la salida de *Últimos días en la Habana* (2016).

Obviamente, como sus antecesores, este neorrealismo cubano tampoco reproduce la corriente italiana original, es una reapropiación, una adaptación específica al contexto local, cultural e histórico, con rasgos semejantes pero también notables divergencias. *Suite Habana* y *Últimos días en la Habana* por ejemplo no se centran en un subproletariado de los márgenes o de la periferia pobre de la ciudad, sino que filma el pueblo cubano medio, ordinario, la gente que tiene un trabajo oficial y reside en la ciudad, pero que aún así vive en la pobreza y en alojamientos indignos que se están cayendo, y tiene que acumular varias fuentes de ingresos para sobrevivir. Pero curiosamente, la representación del pueblo en estas dos películas resulta más fiel al modelo italiano que en las primeras producciones neorrealistas latinoamericanas, en las que los personajes «erran, deambulan ciegamente sin meta precisa», acosados por la miseria y la extrema violencia. En *Suite Habana*, como los niños de *Sciuscià* (*El limpiabotas*, De Sica, 1946) que trabajan para ganar con qué comprarse su sueño explícito –un caballo– o el padre y el hijo de *Ladrón de bicicleta* (De Sica, 1948) que buscan la herramienta imprescindible para el trabajo que les permitirá elevarse socialmente, los habaneros igualmente «buscan una manera de evolucionar, de extraerse de la situación calamitosa en que se encuentran» (Poirier, 2011: 86) y tender hacia la felicidad.

Casi todos los personajes se desplazan a bicicleta o a pie, debido a las carencias de transporte, salvo el joven Ernesto que coge un taxi colectivo para ir al Gran Teatro por la noche. No erran en la ciudad, sino que la cruzan diariamente para alcanzar sus respectivos centros de trabajo o de actividad –la escuela para Francisquito– o dar un paseo al atardecer. Gracias a este modo de *slow* transporte (impuesto por las circunstancias en Cuba mucho antes que la actual moda de la desaceleración generalizada en nuestras vidas frenéticas), respiran la ciudad, la miran, comunican con ella: la recurrencia de los planos intercalados de estos trayectos insiste en los ruidos de la ciudad –motores, timbres de bicicleta o cláxones, conversaciones y gritos, pregones, máquinas de obras, etc.

Cada individuo de la película busca como ‘resolver’ (como dicen los cubanos), encuentra soluciones para sobrevivir a pesar de todo, y tiene sueños que le permiten aguantar las dificultades de la vida cotidiana, enumerados en el epílogo: «subir a las alturas» para Francisquito encantado de observar las estrellas con su padre desde la azotea, «actuar en un gran escenario» para Iván que canta de travesti en un cabaret por la noche, «viajar para regresar» para su pareja Raquel, «ser músico en una orquesta» para el saxofonista Heriberto, «ser actor» para Juan Carlos que quiere interpretar otros papeles que el payaso en fiestas de niños, «tener cada noche un traje distinto» para Julio que baila en el salón Benny Moré o «ser un gran bailarín» para el joven Ernesto. Salvo para la anciana Amanda que «ya no tiene sueños» y otras preocupaciones más materiales de ciertos personajes, son sueños en mayoría artísticos o de desarrollo personal, que manifiestan todos una atracción hacia la luz: sea de las estrellas, lejanas esperanzas y encarnaciones de alguna protección (la madre ausente y el porvenir para Francisquito), sea del descubrimiento del mundo (el viaje) y de la esperanza en el futuro (la vidente, durante la consulta, vislumbra en los naipes «un rayo de luz» para Raquel), sea de los reflectores del escenario de un teatro, de una sala de concierto o de un salón de baile. Esta luz es el rumbo de sus destinos, el guía de sus vidas, un anhelo de salir del anonimato, de superarse y obtener el reconocimiento que no reciben en su trabajo cotidiano. Equivale por lo tanto a extraerse de la masa informe del pueblo (la que manifiesta en Plaza de la Revolución, retransmitida por

televisión) para afirmarse como un ser singular, dotado para el arte y digno de ‘salir a la luz’.

Por lo tanto, Pérez cierra la película como la había empezado, puesto que la luz del faro ocupa el primer plano inicial y abre, ‘a primera luz’ del día, esta jornada habanera de 24 horas, que concluye y culmina con los sueños de cada personaje. La luz como esperanza y fe, como guía y realización personal, es el eje director de toda la película. Desde este punto de vista, se estructura toda la obra entorno a esta dialéctica formal de la luz y de la noche: el faro ilumina la noche a punto de terminar para dejar paso a la nueva luz, diurna, del sol, hasta el próximo anochecer en que se vuelve a encender. Pero esta dialéctica principal abre hacia otras, simbólicamente paralelas: la vida y la muerte (Francisco visita a su esposa difunta todos los días en el cementerio y vive para educar a su hijo con síndrome de Down), la pérdida y el reencuentro (Juan Carlos y su madre Caridad lloran en la despedida de Jorge Luis que sale al exilio para reunirse con su novia en Miami), los sueños y la desilusión de unas vidas cotidianas difíciles, rutinarias y sin futuro. Pérez quiso hacer una película sobre «la ambivalencia de la realidad» para «mover a los espectadores a reflexionar sobre sus propias vidas» (Stock, 2007: 75) y su significado, sobre sus propios sueños.

En *Últimos días en la Habana*, el movimiento también se estructura en torno a una forma de errancia neorrealista del personaje de Miguel, pero tampoco es una deambulación sin rumbo: sus salidas exteriores a la ciudad se limitan a los trayectos diarios entre la casa y el trabajo, ida y vuelta –salvo una vez para volver de un baño frente al malecón–, que ocurren repetidamente a manera de caminatas mecánicas de un personaje ausente, inexpresivo, indiferente a la agitación estruendosa de la calle. Estos planos de Miguel perdido en la urbe, como una sombra o un espectro de sí mismo, confirman la opinión de su amigo: «Pareces un zombi», le dice Diego. Es que la ciudad se ha vuelto extraña para Miguel, ya no vive más que para su sueño de salir para Estados Unidos, que prepara tratando de aprender inglés durante todo su tiempo libre y observando el mapa gigante del gran vecino del Norte colgado en la pared. Pero los sueños de los habaneros siguen siendo el foco de interés de F. Pérez, porque emanan de la vitalidad y de la dinámica de la ciudad, como explica en el dossier de prensa de la edición DVD suiza de la película:

He estado en muchas otras ciudades del mundo donde todo está limpio y funcionando sin problemas, pero que no irradian esa dinámica de La Habana. Para mí Cuba, a pesar de su estado miserable, sigue siendo una tierra que despierta sueños, y sí, una tierra donde muchos sueños se rompen contra la dura realidad. (Pérez, 2018)

Sin duda, el ‘fracaso’ del sueño de Miguel contra la dura realidad de una visa que no acaba de llegar, explica su ensimismamiento. Pero los escenarios reales de la ciudad, filmados nuevamente a la manera neorrealista sin figuración profesional, sirven precisamente de contrapunto para anclar la historia en la realidad física, social y económica de La Habana. La construcción del personaje de Miguel corresponde bastante bien a la definición del neorrealismo que propone S. Bouquet: «*une étude de la figure humaine, et de ce que les autres, l’histoire, la ville en font, c’est-à-dire souvent comment ils l’annulent.*» (Bouquet, 2005: 187). Pérez además explica en una entrevista:

Ahora vemos personajes cuyas actitudes podrían ser reprobables desde el pun-

to de vista ético y yo no quiero que sean juzgados. Con la película espero que el espectador se plantee por qué los personajes actúan así. Gran parte de la población cubana está más interesada en solucionar sus problemas diarios que los compromisos con lo general de la sociedad. Con *Últimos días en La Habana* sabemos cómo vive la gente de la calle, que no aparece habitualmente ni en el cine ni en los medios. Yo no protesto, constato. (Pérez cit. por Belinchón, 2017)

La ‘dramaturgia de lo cotidiano’ o el ‘neorrealismo cotidiano’

El debate en festivales de cine y en la crítica especializada sobre la categorización de *Suite Habana* refleja su ambigüedad genérica: es un largometraje documental sobre personajes reales que no son actores, y que están representando auténticamente su propia vida cotidiana, pero fue rodado con recursos del cine de ficción (con iluminación específica, puesta en escena o reconstrucción de escenas en algunos casos). Es una ficción documental, o «docuficción» según Fernando Pérez (Kabous, 2009: 196). El planteamiento que suscita esta hibridez genérica se puede resolver muy sencillamente si se contempla desde la tradición neorrealista italiana, que nació precisamente con esta particularidad de una fuerte impronta documental, con propósito de representar la vida real del día a día, a medio camino entre relato y documental. Esta tradición semi-documental y regionalista (napolitana en particular) ya existía en Italia antes de la guerra, fue ahogada por el fascismo centralizador y rescatada por los neorrealistas, como lo recuerda Stéphane Bouquet (2005: 190).

También la estética asumida de rodar una película «sobre casi nada» hace eco al proyecto neorrealista italiano, el de Cesare Zavattini en particular, el teórico del movimiento, «que [soñaba] con seguir a un hombre durante 90 minutos y nada más» (Bouquet, 2005: 186), filmar tan sólo el hoy, aquí y ahora. Aun Luis Buñuel, bastante crítico contra el ideario neorrealista en su conferencia *El cine, instrumento de poesía* (1953), porque en su opinión carecía de lo que puede aportar el cine en términos de misterio y fantástico, valoraba sin embargo su capacidad de «elevación al rango de categoría dramática del acto anodino», propia de Zavattini, en particular en una secuencia emblemática de *Umberto D.* (De Sica, 1952):

Una criada de servicio, durante todo un rollo, o sea, durante diez minutos, realiza actos que hasta poco hubieran podido parecer indignos de la pantalla. Vamos entrar a la sirvienta a la cocina, encender su fogón, poner la olla a calentar, echar repetidas veces un jarro de agua a una línea de hormigas que avanzan en formación india hacia las viandas, dar el termómetro a un viejo que se siente febril, etc., etc. A pesar de lo trivial de estas situaciones, esas maniobras se siguen con interés y hasta con suspense. (Buñuel cit. por Paranaguá, 2003: 194)

Suite Habana cumple exactamente el sueño zavattiniano durante 80 minutos, con yuxtaposición de trozos de vida cotidiana a lo largo de un solo día, siguiendo las grandes etapas de la jornada: despertar, desayuno, salida para el trabajo o la escuela, almuerzo, vuelta del trabajo, hasta que empieza la «segunda jornada», al atardecer o por la noche, dedicada a actividades de ocio y pasión para los protagonistas, en su mayoría artísticas. La película es un caleidoscopio de

acciones o momentos concretos del quehacer cotidiano filmados con toda la escala de planos, de los más amplios hasta los primerísimos planos –sobre una cebolla cortada por el cuchillo o una lagartija del jardín, vistas de la cocinera que enciende la estufa, remueve la comida en la olla, etc. F. Pérez comenta en una entrevista:

Confío mucho en las imágenes, y trato de apoyarme en ellas. Quería hacer una película no dramatizada, en la que nada sucede como en un conflicto narrativo tradicional –la gente se despierta, se cepilla los dientes, desayuna, va a trabajar, plancha la ropa, se ducha... y se trataba de cómo mantener la atención del espectador con esas acciones mínimas y luego cómo penetrar en el mundo interior de esos personajes usando sólo imágenes y sonidos, sin diálogos. La película intenta que los espectadores se identifiquen con los pensamientos de aquellos personajes. (Stock, 2007: 73)

El retrato de Francisquito llama la atención, por la ternura y espontaneidad de este niño huérfano de madre: Pérez lo enfatiza, puesto que lo coloca al inicio de la galería de retratos, alternando con la presentación de Iván, y es el único personaje a quien vemos desde el momento del despertar en su cama, mientras que los demás se introducen al espectador durante su trayecto hacia el trabajo. *Suite Habana* sigue pues el esquema de la marcada presencia de niños en la ciudad neorrealista, siendo paradigmáticos los limpiabotas de *Sciuscìa* (De Sica, 1946) o el huérfano de *Milagro en Milán* (1951). En esta última película, Toto descubre asombrado la ciudad moderna alrededor suyo, mientras sigue solo la carroza fúnebre de su vieja nodriza, o aplaude espontáneamente a los ricos burgueses que salen del teatro cuando él ya no tiene donde dormir fuera del orfanato. Bouquet lo interpreta como la figuración de «un nacimiento al tiempo presente» propio de la infancia, y recuerda que los niños eran numerosos en las películas neorrealistas italianas no sólo porque en la realidad eran muchos los niños abandonados a su suerte en la calle, sino también porque estos personajes permitían enfocar en el momento presente:

[...] El énfasis en el tiempo presente también explica esta valorización de la población infantil. Porque ¿qué es la infancia si no una conciencia que despierta al ahora y al futuro? (Bouquet, 2005: 186)

Francisquito de *Suite Habana* desempeña exactamente esta función, sin importar ni las circunstancias ni su discapacidad: vive totalmente el momento presente, en la concentración con que por la mañana se ata el pañuelo rojo del uniforme escolar, en la cuchara que revuelve en el vaso de leche durante el desayuno, en la flor roja que respira con felicidad durante la clase, o en su sonrisa al reencontrarse con su padre por la tarde cuando vuelve del trabajo, antes de ir a pasear con él en bicicleta a orillas del mar...

La estética de Pérez refleja además una tendencia que se ha extendido por el cine de toda América latina en los años 2000, lo que Galo Alfredo Torres llama el «advenimiento del neorrealismo cotidiano» (Torres, sin fecha), «como relevo del realismo social de los 60-70 y como alternativa lírica y desdramatizada del cine latinoamericano de entresiglos y actual frente al rabioso realismo sucio de los 90». En Argentina, México, Cuba, surgen películas de un nuevo

«neorrealismo del no pasa nada», que recurren «al minimalismo y a la subjetividad», que «ya no se atienen a las causas ni los hechos sino a las consecuencias», que escenifican a «personajes e historias minúsculas», ‘historias mínimas’ como en el título del conocido film argentino (Carlos Sorín, 2002), en «una suerte de empequeñecimiento simbólico del proyecto mítico, del gran meta-relato colectivo para anclarlo en realidades breves, casi cotidianas y personales» (Torres, sin fecha).

Esta «nueva dramaturgia de lo cotidiano»⁵ también opera en *Últimos días en La Habana*, en que la dimensión documental está presente a través de una estructuración de la narración en diez secciones sucesivas, repetitivas y fechadas a modo de diario («sábado 4 de octubre», «domingo 5 de octubre», «miércoles 8 de octubre», etc.). Es la crónica de una muerte anunciada (la de Diego enfermo del sida), aunque termina con un epílogo en forma de fábula. El muy taciturno Miguel parece prolongar los retratos de *Suite Habana* sin diálogos, puesto que permanece callado casi todo el tiempo, no habla más que para cortas respuestas a Diego, por lo tanto lo único de su vida de que nos enteramos es mediante la repetición diaria de la misma sucesión de acciones: despertar, salir para el trabajo, lavar platos en un restaurante, volver del trabajo, ducharse, cuidar de su amigo enfermo, ponerse a estudiar, acostarse, etc.

Suite Habana es más compleja en la medida en que el relato pone en paralelo varios núcleos familiares que el espectador no identifica al principio, porque el cineasta los presenta fragmentados mediante retratos individuales aislados y desconectados, durante sus respectivas ocupaciones diarias, pero los va recomponiendo en ciertos momentos rituales del día (comidas, noches...) para volver a desarticularlos durante las actividades nocturnas. La película trasciende poco a poco la singularidad de los individuos y teje lentamente esta densa malla familiar o de vecindario, dando ‘textura’ a esta gran comunidad habanera que finalmente comulga en la búsqueda de la felicidad y la realización personal. Comulga en sentido literal, en la secuencia que asocia finalmente los coros de una iglesia adventista (donde toca el saxófono Heriberto, el reparador de vías férreas) con el entusiasmo de los espectadores de un partido de béisbol y el frenesí de los bailadores del salón Benny Moré.

Esta manera de evocar una forma de solidaridad y unión frente a la adversidad es otro vínculo con el neorrealismo, en que predominaban las narraciones de tipo coral, con un desplazamiento del énfasis individual hacia la colectividad. La «dialéctica multitud/individuo es un componente frecuente del cine de De Sica» (Bouquet, 2005: 187): *Suite Habana* no es un filme coral en su integralidad, pero la dialéctica permanente entre la individualidad y la colectividad, entre el caleidoscopio de retratos aislados y las escenas de (re)encuentros o recomposición familiar, se resuelve finalmente en comunión más amplia (iglesia, estadio, cabaret, gran teatro...). Pero hemos cambiado de época: ya no es el gran colectivo indiferenciado y anónimo que apoya la Revolución agitando sus banderitas cubanas, tal como el aparato político solía pensar la nación. Las manifestaciones de masas ya sólo las miran la tercera generación de los abuelos (Waldo, Natividad), y con el distanciamiento de la retransmisión televisiva (Bouffartiges, 2006: 142), mientras las cocineras Norma e Inés, en sus casas respectivas, separan los frijoles y los granos de arroz con mucho cuidado, en función de su aspecto, de su singularidad. El montaje alternativo de estos planos parece sugerir un cambio de modelo y otra concepción del pueblo cubano, ya no como un todo multitudinario y homogéneo sino desde la perspectiva

⁵ La expresión fue utilizada a menudo por los críticos para caracterizar más específicamente el cine cubano de los años 1970.

de los individuos (su cotidiano, sus más mínimas acciones, sus destinos personales), su singularidad y su espacio de libertad (el travestismo de Iván, las aspiraciones artísticas de cada uno, la salida de Jorge Luis para Miami, etc.). En toda la película, la alternancia entre primeros planos de micro-detalles sobre elementos cotidianos y amplios planos generales de La Habana como ciudad vista desde la altura y la distancia, también participan de esta dialéctica entre el todo y el individuo.

Por último, subrayamos que la relación del hombre con la ciudad neorrealista de La Habana es aquí casi corporal y amorosa: la comunicación íntima con el entorno durante el desplazamiento lento a pie o en bicicleta, que ya evocamos, se prolonga durante el trabajo. Heriberto repara las vías férreas casi abrazado a ellas, Francisco da golpecitos, pega el oído y acaricia las paredes desconchadas para sondear los huecos y grietas y evaluar su estado de deterioro, Ernesto carga con los pesados sacos de cemento para ayudarlo a reparar la casa, el obrero del cementerio arregla una tumba, los guardias del parque aguantan bajo el sol y la lluvia, día y noche, para vigilar la estatua de John Lennon, otros barren el polvo del suelo: su compromiso con la ciudad es un empeño físico, participan todos de su rescate, de su mantenimiento, la cuidan como a una enferma o a una entidad frágil y preciada, con mucho cariño y esfuerzo. Su tarea cotidiana se unifica entorno a la temática del cuidado, de la higiene (Iván limpia sábanas de los pacientes del hospital, Juan Carlos es médico en la fábrica de catering, Raquel es controladora en una fábrica de pasta dental) y de la reparación (Julio el zapatero también repara calzados todo el día).

La ciudad sinfónica y dialéctica

El protagonismo de La Habana como ciudad y como comunidad de ciudadanos es profundamente neorrealista, sin embargo, la caracterización de su espacio físico, la construcción de la ciudad cinematográfica es paradójicamente donde Fernando Pérez se aleja nítidamente del neorrealismo mediante cierta estetización de la realidad urbana.

Si bien en *Suite Habana* hay «una lentitud contemplativa y descriptiva» como en las otras películas del ‘neorrealismo cotidiano’ latinoamericano actual ya evocado, tiene primero la particularidad de exhibir un montaje «más complejo, expresivo» (Torres) gracias a los repetidos insertos de máquinas en acción –cilindro rotativo de lavadora, ventilador, martillo neumático, tractor desmontando el macadam. La oposición sistemática entre silencio y ruido responde a la alternancia entre la calma protectora de los espacios interiores y el frenesí exterior, y este contraste, fundador de la música, va construyendo una verdadera ciudad sinfónica basada en la partitura de sus ruidos naturales e industriales. La sinfonía urbana sí fue recurrente en las películas neorrealistas italianas o latinoamericanas, pero aquí se convierte en recurso estético principal: siendo finalmente La Habana el personaje central del filme, se da a conocer tanto por sus paisajes físicos, urbanos y humanos, como por la composición musical de tipo «suite» que produce o interpreta, o sea una asociación de muy variados motivos y movimientos musicales en una armonía que combina sutilmente la creación sonora y los ingredientes fónicos de la ciudad real: los ruidos naturales (viento en los árboles, rumor de las olas, vuelo de las palomas); los ruidos urbanos (motores de los coches, cláxones, conversación y gritos de los transeúntes, pedaleo de los ciclistas); los ruidos de la vida cotidiana

en el hogar (despertador, silbido de la cafetera, soplo del ventilador, balanceo de una silla, televisión, cuchillo que corta una cebolla, mandíbulas de la gente que está comiendo); los ruidos industriales (ferrocarril, máquinas de las obras en la calle o de las fábricas, lavadoras gigantes del hospital, golpecitos del albañil en la pared, martillo del zapatero).

A nivel visual, la estetización en *Suite Habana* consiste primero en relacionar siempre el hombre con la arquitectura urbana insertándolo en elementos arquitectónicos desmesurados, insistiendo en la monumentalidad y desproporción tanto de los edificios urbanos como de las construcciones industriales, en los que el hombre parece sumido e incluso hundido o tragado. Los movimientos técnicos recurrentes de la cámara provocan esta impresión: grandes panorámicas aéreas seguidas de –o combinadas con– un *travelling* descendente, para abarcar el conjunto del elemento arquitectónico desde las alturas hasta el ras del suelo, donde se ubica el personaje: ocurre así en la secuencia de introducción de Amanda, la vieja vendedora de maní, apoyada contra el alto zócalo de una farola del Prado, o en la de salida de la fábrica donde trabaja Raquel. En el caso de la llegada del albañil Francisco a la casa colonial que tiene que arreglar, la panorámica se hace en contrapicado sobre lo alto de las columnas de la casa colonial, desde la perspectiva del personaje que tal vez ya inspecciona el estado de la casa, seguida igualmente del *travelling* descendente hasta la puerta de entrada. A veces también el picado, como para la entrada de Francisquito y su abuela en la escuela, da esta misma impresión de desfase entre seres humanos diminutos y el conjunto urbano inmenso en que se pierden. Mientras los múltiples primerísimos planos de los espacios interiores sobre manos, caras, objetos, colocan al hombre en el centro de esta radiografía de la sociedad, la indudable verticalidad del espacio exterior lo vuelve a situar como simple componente ínfimo del gigantesco cuerpo orgánico que es la ciudad.

Además de presentar una ciudad descomunal, *Suite Habana* propone también la visión de una Habana anfibia, híbrida entre tierra y mar: un largo plano-secuencia parte de un picado vertical sobre el mar que llena la pantalla, introduce la costa por el malecón, para terminar encima de los techos y azoteas de las viviendas del centro de la ciudad. Esta oscilación entre los dos elementos se vuelve mimetismo o confusión en los hermosos encuadres del puerto que borran las fronteras entre la tierra firme y los barcos monumentales: parecen edificios en lento movimiento, verdaderos inmuebles flotantes de varios pisos y con chimeneas, y, al revés, ciertos edificios fijos se asemejan a barcos gigantes de piedra, inmóviles, estancados en la costa. En las películas neorrealistas, la ciudad es motivo de una reflexión topológica (por ejemplo, en *Paisà*), de una organización dramática conforme a cierto imaginario urbano (Bouquet, 2005: 190). La ciudad es cuestionada en el terreno de su representación, de su imagen en el imaginario colectivo y de su tradición cultural: La Habana se construyó históricamente como puerto y en torno al comercio entre tierra y mar, y tal vez por eso aparecen en la pantalla todos los modos de transporte posibles, aunque en mal estado: bicicletas, motos, coches, buses, trenes, barcos, avión... El leitmotiv del transporte, ya muy presente en *Madagascar* (Pérez, 2004), participa de una dialéctica entre movimiento e inmovilidad (Rajaonarivelo, 2011), entre los que avanzan y los que ya no mueven, entre viaje y permanencia, entre los que se van y los que se quedan.

La Habana anfibia culmina en la última secuencia de la película justo antes del epílogo, y es la última imagen de la ciudad que Pérez ofrece al espectador: tierra y mar comunican, se compenetran bajo el efecto del viento que infla y desata las olas. La carretera se vuelve río, o

playa de asfalto, las olas que se estrellan contra las rocas, erguidas y espumosas, libran un verdadero combate; la naturaleza es más potente y puede recobrar sus derechos. Pérez concluye toda la película sobre la ciudad protagónica, resignada pero resistente frente al ciclón y el empuje de las olas furiosas que invaden el malecón, sirviendo de alegoría a la actitud de todos los habaneros y cubanos en general, frente a la adversidad. El conocido bolero de Gonzalo Roig, *Quiéreme mucho*, interpretado por Omara Portuondo y ya utilizado con propósito semejante en el final de *Madagascar* (Rajaonarivelo, 2011) y otras películas de Pérez, parece comentar el amor, algo doloroso, entre mar y tierra:

Quiéreme mucho, dulce amor mío,
que amante siempre te adoraré.
Yo con tus besos y tus caricias
mis sufrimientos acallaré.
Cuando se quiere de veras como te quiero yo a ti,
es imposible mi cielo tan separados vivir... (Roig, 1911)

Pero es sobre todo una declaración de amor de Fernando Pérez a la ciudad, mezcla de pasión y profunda nostalgia, y una forma de definir la cubanía, compleja, contrastada, y sobre todo muy melancólica, lejos de los estereotipos turísticos habituales (ritmo, ron, salsa):

Para mí, el *Quiéreme mucho* es una canción que todos los cubanos conocemos, y la tenemos de referencia, y la sentimos, si no exactamente igual, pero generalmente con los mismos matices. Para mí es como una declaración del verdadero amor. Y mira hacia mi realidad que busca la complejidad. Siempre parte de una mirada con amor. Yo formo parte de eso. (Pérez en Kabous, 2009: 193)

Pero La Habana es cuestionada también desde su identidad de ciudad colonial cuyos monumentos, casas, edificios se caen a pedazos. Tanto en *Suite Habana* como en *Últimos días en La Habana*, se elabora una original poética de las ruinas habaneras, que no deja de recordarnos la potencia e importancia del motivo de las ruinas del cine neorrealista italiano de la inmediata posguerra: pero aquí, la insalubridad, el decaimiento, no aparecen en su sórdida realidad, sino que Pérez los transforma en cuadros de arte abstracto, que pueden dar raíz a una meditación o ensoñación nostálgica, con el juego de luces, la belleza de la iluminación, la meticulosidad de los encuadres que las transfiguran completamente. A esta característica visual se añade el recurso sistemático del sobreencuadre (o cuadro dentro del cuadro) para enmarcar a los personajes en el doble cuadro de la pantalla y de una ventana (o una puerta, un espejo...), como Miguel en *Últimos días en La Habana*: parece estancado y literalmente encuadrado en la invariabilidad de sus jornadas. En *Suite Habana*, Ernesto es filmado en *travelling* lateral saliendo de su casa después de su labor de albañil y recorriendo el pasillo detrás de una sucesión de ventanas, antes de desaparecer en el marco rectangular del portal, como prisionero del cuadro. Los personajes parecen encerrados, enjaulados en la rutina cotidiana de sus actividades laborales o del hogar, obstaculizando su desarrollo personal, del mismo modo que, en *Umberto D.* (De Sica, 1952), el juego de fachadas, regularmente filmadas en contrapicado, encierran la mirada, rompen toda perspectiva (Bouquet, 2005: 188). Pero en cuanto anochece, los persona-

jes acceden por fin a un espacio amplio y abierto: Ernesto el bailarín se transfigura en el vasto escenario iluminado del teatro interpretando *El lago de los cisnes*, Francisco y su hijo suben al techo de su casa para observar, cómplices, la inmensidad de la Vía láctea, Julio baila, contento, en la vastedad del salón Benny Moré.

Las dialécticas de *Suite Habana* parten de su categorización híbrida como película, entre documental y ficción, para prolongarse a nivel formal y de contenido en otras dialécticas que conciernen tanto la ciudad de La Habana como sus habitantes: masculino y femenino, interior y exterior, encierro y libertad, individualidad y colectividad, terrestre y marítimo, permiten retratar una sociedad con matices y restituir toda la complejidad de esta realidad.

Tanto *Suite Habana* como *Últimos días en La Habana* convocan un neorrealismo cuya definición sería el estudio de la figura humana y una reflexión sobre la sociedad a partir de un imaginario urbano particular. Los neorrealistas concibieron el cine como medio de expresión al servicio del conocimiento del mundo y del hombre en particular, al servicio de la exploración y comprensión de la relación del hombre con el mundo: sin duda Fernando Pérez comparte esta postura moral y estética, esta forma de humanismo.

Por su parte, Deleuze afirmaba que el neorrealismo italiano no se definía por su contenido social, sino sobre todo con criterios formales estéticos. *Suite Habana* reactiva esta concepción del cine neorrealista como crisis de la «imagen-acción» y del «esquema sensorio-motor» de las situaciones fílmicas, a beneficio del advenimiento de un nuevo régimen de imágenes, la «imagen-tiempo», productora de situaciones puramente ópticas y sonoras, de experiencias sensoriales antes que de acciones (Deleuze, 1985: 7-17). La actualización de esta descripción del cine moderno se ilustra perfectamente en la ciudad sinfónica de La Habana, en que la banalidad cotidiana encierra una potencia poética y abre paso a la interioridad y la esencia de las cosas.

Bibliografía

- BELINCHÓN G., 2017. “Fresa y chocolate ¿segunda parte?”, *El País*, 17 de febrero, <https://elpais.com/cultura/2017/02/17/actualidad/1487343557_138849.html> (11 febrero 2020).
- BOUFFARTIGUES, S., 2006. “*Suite Habana* : la recherche de l'accord parfait”, en S. Hernández (editado por), *Le cinéma cubain : identité et regards de l'intérieur*, Voix Off, 8, Nantes, CRINI, pp. 137-149.
- BOUQUET S., 2005. “Néo-réalisme”, en T. Jousse y T. Paquot (dirigido por), *La ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinéma, pp. 186-193.
- DELEUZE G., 1985. *L'image-temps. Cinéma 2*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- HERRERA G., 2016. “Entrevista con Fernando Pérez”, *El espectador imaginario*, 70, marzo, <<http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-con-fernando-perez/>> (11 de febrero 2020).
- KABOUS M., 2009. “Encuentro con Fernando Pérez”, en *Cinemas du réel en Amérique latine (XXI^e siècle)*, *Caravelle*, 92, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 189-198.
- PARANAGUÁ, P. A., 2003. “Neorealismo”, cap. 10, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 170-199.
- PERALTA RIGAUD R., 2017. “Crítica a *Últimos días en La Habana* (2016) de Fernando Pérez”, Portal Cocalecas.net, <<http://cocalecas.net/2017/10/critica-ultimos-dias-la-habana-2016-fernando-perez/>> (11 de febrero 2020).
- PÉREZ F., [2003] 2013. *Suite Habana*, DVD 278, Suiza, Trigon-film, 93’.
- PÉREZ F., [2016] 2018. *Últimos días en la Habana*, DVD 337, Suiza, Trigon-film, 80’.
- POIRIER É., 2011. “Au-delà du néoréalisme italien : les Nouveaux Cinémas Latino-américains ou le paroxysme du réalisme social”, en J. Bel (editado por), *L'écran-palimpseste, Les Cahiers du Littoral*, I.12, Aachen (Alemania), Shaken Verlag, pp. 75-90.
- RAJAONARIVELO N., 2011. “Miroirs, reflets, doubles : une esthétique de l'Ailleurs dans le film cubain *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994)”, *L'Ailleurs. Pratiques et représentations*, Aix-en-Provence, *Cahiers d'Études Romanes*, 23, pp. 219-238, <<http://etudesromanes.revues.org/756>> (11 de febrero 2020).
- ROIG, G., 1911. *Quiéreme mucho*, letra de Ramón Gollury y Agustín Rodríguez.
- STOCK A. M., 2007. “Imagining the future in revolutionary Cuba: An Interview with Fernando Pérez”, *Film Quarterly*, 60.3, Spring, pp. 68-75.
- TORRES, G. A., S. F. “Neorealismo cotidiano: historias mínimas y héroes menores del Novísimo Cine Latinoamericano”, Quito, Portal Ochoymedio.net, <<http://www.ochoymedio.net/angulo-8o-neorealismo-cotidiano/>> (11 de febrero 2020).
- VANACLOCHA J., 2017. “(3) *Últimos días en La Habana*, de Fernando Pérez”, Vanavision, 12 de abril, <<https://vanavision.com/2017/04/3-ultimos-dias-en-la-habana-de-fernando-perez/>>.