

Suite Habana, los sonidos del silencio

Por Anabella Castro Avelleyra

Resumen:

Suite Habana (Fernando Pérez, 2003) se erige como uno de los films más significativos de la cinematografía cubana reciente. A caballo entre el documental y la ficción, la película se distingue por proponer una construcción de la cubanidad que escapa al estereotipo. La ausencia absoluta de diálogos pone de relieve el trabajo sobre la banda sonora, así como también las elecciones en materia de puesta en escena y de montaje. El artículo se propone reflexionar a partir de los conceptos de representación, punto de vista, instante preñado y gestus social (Roland Barthes, 1986) y la categoría de documental de observación (Bill Nichols, 1997).

Palabras clave: cine cubano / Fernando Pérez / cubanidad / representación.

Abstract:

Suite Habana (Fernando Pérez, 2003) is one of the most significant films in recent Cuban cinema. Halfway between documentary and fiction, the movie stands out because it postulates a construction of Cubanity that eludes stereotypes. The absolute absence of dialogues makes the work on the music score, as well as the choices in matters of mise en scène and editing stand out. The article tries to reflect on these issues using the concepts of representation, point of view, pregnant moment and social gestus (Roland Barthes, 1986) and the category of observational documentary (Bill Nichols, 1997).

Keywords: Cuban cinema / Fernando Pérez / Cubanity / representation.

Resumo :

Suite Habana (Fernando Perez, 2003) permanece como um dos filmes mais significativos do cinema cubano recente. A meio caminho entre o documentário e a ficção o filme se distingue por propor uma construção que escapa à Cubanidad estereótipo. A ausência absoluta de diálogo destaca o trabalho na trilha sonora, bem como opções sobre a encenação e montagem. O artigo tem como objetivo refletir sobre os conceitos de representação, perspectiva, momento grávida e gest sociais (Roland Barthes, 1986) e categoria documentário observacional (Bill Nichols, 1997).

Palavras-chave: cinema cubano / Fernando Pérez / Cubanidad / representação.

Datos de la autora: Anabella Castro Avelleyra. Licenciada en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Maestranda en Comunicación y Cultura (FSOC-UBA) y doctoranda en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Becaria doctoral UBACyT con el proyecto "De la identidad nacional a la transnacional, del exilio a la emigración. Vínculos transnacionales del cine cubano con el cine argentino y español a partir del Período Especial en Tiempos de Paz". Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), FFyL-UBA.

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 1 de junio de 2015

"Suite: composición instrumental integrada por movimientos muy variados, basados en una misma tonalidad".
Real Academia Española

"La Habana es una, dos y tres y más".
Pedro Luis Ferrer.

A modo de introducción

Una ciudad, doce historias y la circunstancia del agua por todas partes: desbordando el mar y derramándose más allá del Malecón o cayendo rotunda del cielo sobre edificios que muestran signos de abandono y sobre un pueblo que se niega a abandonar sus sueños. *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003) es una película tan musical como silenciosa, tan documental como de ficción, tan coral como unitaria. Necesaria en el panorama de las coproducciones realizadas a partir del ingreso de Cuba en el Período Especial en Tiempos de Paz,¹ la película cuestiona la representación estereotipada de la cubanidad a tal punto que este aspecto de su realización le fue objetado desde distintos ámbitos. Frente a una construcción cinematográfica de la cubanidad fuertemente dominada por la exaltación de la extroversión, el choteo, la viveza, la salsa, el son y el baile² (aspectos también constitutivos de la cubanidad y, dicho sea de paso, no ausentes en la obra de Fernando Pérez), *Suite Habana* propone como posible la construcción de lo cubano desde lo introspectivo y espiritual, en una línea que la emparenta con el film *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea (1968) pero también con la obra anterior y posterior del propio Pérez, destacando en este sentido *Madagascar* (1994), *La vida es silbar* (1998), *Madrigal* (2006) y *La pared de las palabras* (2014).

Si su peculiar modo de construcción de la cubanidad es un aspecto que vuelve a *Suite Habana* tan polémica como fundamental, también lo es su particular mecanismo de construcción textual. En el registro de la cotidianidad de doce habaneros, Pérez fue sumamente cuidadoso en aspectos vinculados a la puesta en escena e iluminación, realizó un sutil trabajo de dirección de los personajes y prestó peculiar atención al montaje de los planos. Todo esto parece borrar en cierta medida los límites entre documental y ficción, sobre todo si sumamos el elemento más disruptivo que propone *Suite Habana*: la ausencia de diálogos y un fino trabajo sobre la banda sonora que resulta a su vez muy naturalista. El propio director ha planteado en entrevistas que con este film se propuso realizar un tipo de documental no

tradicional, que tuviera un cuidado especial en lo que respecta a la puesta en escena. Creemos, de todos modos, que son apreciables en *Suite Habana* muchas de las características propias de lo que Bill Nichols (1997) llama documentales de observación.

Como su nombre lo indica, el documental de Pérez es una composición que presenta movimientos variados que, a la vez, mantienen una misma tonalidad. *Suite Habana* es un alegato sobre las multiplicidades que cohabitan La Habana y también sobre la multidimensionalidad de la cubanidad. Y va más lejos aún ya que, aunque claramente situado en una espacialidad y una temporalidad muy concretas (La Habana del Período Especial), la película habla en última instancia de la dimensión más espiritual del ser humano y cómo la misma se desarrolla anclada en un espacio y tiempo concretos, pero no constreñida por ellos.

La propuesta del artículo es realizar una aproximación a esta obra de Fernando Pérez reflexionando en torno a los conceptos de representación, punto de vista, instante preñado y gestus social (Roland Barthes, 1986) y explicar por qué consideramos que, debido a su estructura, esta película puede encuadrarse (al menos parcialmente) al interior de los documentales de observación.

Representación y punto de vista

Roland Barthes (1986: 93) señala en "Diderot, Brecht, Eisenstein" que la representación no se define por la imitación, ya que incluso sin pensar en cuestiones como real, verosímil o copia sigue habiendo representación "en la medida en que un sujeto (autor, lector, espectador o curioso) dirija su *mirada* a un horizonte y en él recorte la base de un triángulo cuyo vértice está en su ojo (o en su mente)". De este modo, también habría representación en el cine documental debido a que hay un director que elige encuadrar de cierta manera, realizar un determinado corte. Como plantea Barthes, los cuadros implican escenas preparadas a partir de un recorte "que hunde en la nada todo lo que le rodea, innominado, y eleva a la esencia, a la luz, a la vista, a todo lo que entra en su campo" (ídem: 94), dejando

constancia en ese mismo acto de cómo se produce el sentido que realzan. La toma de decisión del autor/director en torno al encuadre señala así la presencia de representación también en los films documentales.

De este modo, Barthes plantea la importancia del punto de vista en la representación. "Tanto en el teatro como en el cine o la literatura tradicional, las cosas aparecen vistas 'desde algún punto', tal es el fundamento geométrico de la representación: es necesario un sujeto fetichista que delimite el cuadro" (ídem: 99). A partir de esto, podemos considerar que en un film como *Suite Habana* hay representación debido a que existe un sujeto (su director, Fernando Pérez) que realiza un recorte, delimita un cuadro, decide qué mostrar y de qué modo, ya que es su punto de vista el que se plasma en cada plano.

Juan Antonio García Borrero (2009) coincide con las reflexiones de Roland Barthes respecto del punto de vista y la representación en el documental cuando señala que,

Hoy sabemos que el documentalista de más valía no es ese que se apega con más énfasis al engañoso "realismo", pues a la larga ese verismo analógico no es más que otro de los tantos artificios de representación que ha inventado el hombre para sobrevivir. La vida, tal como nos llega a los sentidos, es una puesta en escena que nunca descubre el caos de los entretelones, y el documentalista, al igual que el grueso de los mortales, no está exento del ejercicio de su subjetivismo cuando decide encuadrar esta porción de la realidad y no otra (2009: 130, 131).

No son inocentes ni casuales los encuadres que muestran a los personajes en sus casas, con los objetos que forman parte de su vida diaria y los rodean ocupando distintos lugares y adquiriendo una importancia diferencial en la composición del plano. La particular mirada de Fernando Pérez decide recortar, encuadrar, mostrar de un modo y no de otro. Son abundantes los planos detalle que magnifican acciones cotidianas y, en apariencia, banales: una mano que corta una cebolla, dedos que separan granos de arroz o maníes, el vapor que se escapa de una

cafetera. A través de esa mirada hiperbolizada, Pérez pone el acento -apoya la lupa- sobre aquello que, en su sucesión, constituye la vida. La presencia de John Lennon en el film, su mirada serena y observadora, parece apuntar a lo mismo, recordándonos que "la vida es lo que sucede mientras estás ocupado haciendo otros planes".

Refiriéndose a estas cuestiones, García Borrero retoma palabras de Lionel Rogosin a propósito de *On the Bowery* (1956) para traspolarlas a *Suite Habana*, dando cuenta del punto de vista, el cuadro y la representación en el documental.

Registrar la realidad no tiene sentido si no existe selección. Es a partir de una selección, de un punto de vista que se da el arte. El colocar una cámara en el Bowery, por un espacio de tiempo ilimitado, no nos hubiera ofrecido nada en especial, era necesario que eligiese ciertos aspectos, ciertas cualidades esenciales, que absorben ritmos para expresar, para extraer sentido [...] El artista debe ver algo que no ven los demás, o que los demás no quieren ver (2009: 130).

Así, en el cine documental, y muy particularmente en *Suite Habana*, podemos reconocer representación y la presencia de un punto de vista que nos muestra algo que de otro modo no veríamos o, incluso, no querríamos ver.

Instante preñado y gestus social

Tomando como ejemplo el teatro de Bertolt Brecht y el cine de Sergei Eisenstein, Roland Barthes señala que en la obra de estos artistas "ninguna imagen aburre, no hay que estar esperando la siguiente para entender y quedar fascinado: no hay dialéctica (ese paciente tiempo que algunos placeres necesitan), sino un continuo júbilo, que resulta de la acumulación de muchos instantes perfectos" (1986: 96). Podemos pensar de este modo a *Suite Habana*, donde cada escena significa por sí misma. Y en este sentido Barthes señala, "Diderot había pensado en el instante perfecto (...). Este instante crucial, totalmente concreto y totalmente abstracto, es lo que Lessing (...) denominará *instante preñado*" (ídem). Cada imagen en la película adquiere una fuerza propia. La escena en la que la anciana Amanda (único personaje del film que "ya no tiene sueños") prepara por la noche los conos de maní que saldrá a vender al

día siguiente es sólo uno de los múltiples instantes preñados de *Suite Habana*. Se trata de un instante tan concreto (Amanda, sentada en su casa, confecciona conos de papel al interior de los cuales coloca maníes) como abstracto (los sueños frustrados, las personas que ya no están, la vida que ya no es lo que era o que, peor aún, nunca llegó a ser, también están representados en ese instante crucial). La película toda, me atrevería a decir, es una sucesión de instantes como éste, en los que a través de acciones muy concretas se reflexiona sobre el alma, lo espiritual, los sueños y las decepciones.

Plantea Barthes que en Brecht el instante preñado se vincula con el *gestus* social. "Se trata de un gesto, o de un conjunto de gestos (nunca de una gesticulación), en el que puede leerse toda una situación social" (1986: 97). El *gestus* social preña *Suite Habana* y se torna indispensable para comprender la importancia del film. En las acciones concretas y, como hemos señalado, aparentemente banales que desempeñan los protagonistas, así como en las decisiones de encuadre y puesta en escena, hay una intencionalidad política, una lectura crítica de lo social.

Vinculando a este concepto con el de representación, Barthes señala que esta "tiene que contar inevitablemente con el *gestus* social: desde el momento en que se 'representa' (se recorta, se circunda el cuadro, y se hace así discontinuo el conjunto), hay que decidir si el gesto es social o no (si remite, no a una u otra sociedad, sino al Hombre)" (ídem: 97, 98). Es claro en el caso de *Suite Habana* que el gesto es social. En las propias declaraciones de su director, Fernando Pérez, se explicita que la intencionalidad de la obra es reflexionar sobre el Hombre. Así y todo, a su vez, ese gesto social que remite a la humanidad toda, a su lucha cotidiana, a su perseverancia y a sus sueños, está en *Suite Habana*, desde el propio título del film, inscripto también en una ciudad con sus particularidades históricas, políticas y sociales.

A partir de Brecht, Roland Barthes distingue entre tema y *gestus* social, señalando que este último se encuentra vinculado al sentido. Así,

el sentido comienza con el *gestus* social (con el instante preñado); fuera del *gestus* no hay lugar más que para lo vago, lo insignificante. "En cierto modo -dice Brecht-, los temas siempre tienen algo de ingenuos, resultan un tanto desprovistos de cualidades. Al estar vacíos, en cierto modo se bastan a sí mismos. Tan sólo el *gestus* social (la crítica, la astucia, la ironía, la propaganda, etcétera) introduce el elemento humano"; y Diderot añade (si se nos permite decirlo así): la creación del pintor o del dramaturgo no consiste en la elección del tema, sino en la elección del instante preñado, del cuadro. (...) tan sólo el *gestus* cuenta, la demostración crítica del gesto, la inscripción del gesto, pertenezca a la época a que pertenezca, en un texto cuya tramoya social resulta visible; el tema ni pone ni quita nada en absoluto" (ídem: 99).

Resulta interesante, así, pensar a *Suite Habana* más desde el *gestus* social que desde el tema. Tal vez sea justamente este hincapié que hace la película en el *gestus* social lo que la distingue de muchos de sus contemporáneos. Si algo se puede decir de *Suite Habana* es que es una película sumamente humana. Ese elemento humano es introducido a lo largo del metraje a partir del *gestus*. Y la relevancia de la obra radica justamente en la inscripción de ese gesto. Por eso la película admite al menos dos lecturas que, en realidad, resultan complementarias. Se puede pensar al film como registro honesto y crítico de una Habana signada por el derrotero del Período Especial en Tiempos de Paz. Y se lo puede pensar también como una indagación sobre "el hombre", su lucha y sus sueños inscriptos en la cotidianidad. Pero creo que el valor máximo de la película radica en ese intento de, a partir del *gestus* social, hablar de lo más universal y abstracto asociado con lo más local y concreto. Tal como plantea Juan Antonio García Borrero, "Fernando es un filósofo de la imagen, y está consiguiendo encontrar con su obra 'lo universal en las entrañas de lo local, y en lo circunscrito y limitado, lo eterno', según exigía en su momento Unamuno" (2009: 124).

Documental / Ficción

Jacques Rancière da cuenta de cómo una película documental no es lo opuesto a una de ficción, al señalar que

La ficción es la construcción, por medios artísticos, de un "sistema" de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película "documental" no es

Cine Documental

lo contrario de una "película de ficción" porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender (2005: 182).

Suite Habana se ubica en esta lógica, abarcando lo real como dato a problematizar y comprender. Completa su idea Rancière al proponer que "(e)l film documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo" (ídem: 183). Esto se vuelve visible en *Suite Habana*. Su trabajo artístico se basa en la descomposición y recomposición de una historia, que se va configurando a partir de la sucesión de instantes preñados, de gestus sociales. Una sucesión de planos que, plenos de sentido cada uno en sí, constituyen una temporalidad y una espacialidad propias, así como también (y como el título de la película sugiere), una musicalidad específica.

La recepción de *Suite Habana* implicó múltiples reflexiones en torno a la posibilidad de encasillar al film en un género u otro. Señala Fernando Pérez al respecto, en entrevista con Luciano Castillo, que "en gran medida se trataba de un cine documental, aunque el lenguaje y la puesta en escena le deben mucho a la ficción, porque es una puesta con elementos del lenguaje de ficción, no es que lo sea" (en Castillo, 2007: 154). Y añade, "(i)ba a hacer un documental acerca de personajes reales que actúan sus vidas" (ídem: 155). Juan Antonio García Borrero, por su parte, habla de una "ficción sin ficción", dado que "Fernando Pérez prescinde del 'actor', tal como estamos acostumbrados a pensar en este" (2009: 126). En entrevista con Arturo García Hernández, Pérez señaló que la película es en rigor un documental, dado que los personajes son reales, "no se recreó nada, esas son sus casas, esa es su manera de vivir, sus

gestos, sus actividades cotidianas. Lo único que me dije fue, bueno, si los voy a filmar en su vida cotidiana quisiera hacerlo con una puesta en escena, un lenguaje que le debe mucho al cine de ficción pero sin traicionar la realidad" (García Hernández, 2003).

Javier Campo, en su libro *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, plantea, tal como lo indica el título del capítulo en el que desarrolla la idea, la cuestión de la persistencia de lo real en el cine documental. De acuerdo con Campo, hay algo de la realidad en las imágenes, "no todo es construcción y punto de vista en acto en el cine documental" (2012: 215). Con esto se opone a aquellos que consideran que en este tipo de cine sólo hay construcción y punto de vista. "¿Por qué tanta vergüenza debiese darnos afirmar que en la fotografía y en el cine algo de lo real persiste? ¿Hasta cuándo deberemos pagar las cuentas de aquellos que se excedieron haciendo un culto de las imágenes maquinístico-técnicas como transparencias de la realidad? Lo contrario, depositar todo en favor de la subjetividad, también es un exceso, un error" (ídem: 218). Campo reconoce que el cine es construcción pero que, a diferencia de lo que sucede en las artes plásticas, hay un referente natural que se presenta en imágenes que no son totalmente mediadas, sino que guardan algo de lo percibido realmente. "El cine documental no captura la realidad tal cual es, ni como quisiéramos que fuese. Pero algo de ella, aunque le pese a antropocentristas de la imagen, persiste en el cine documental" (ídem: 224).

Rancièrè sostiene que "el cine 'documental' es una modalidad de ficción" (2005: 183). Esta parece ser la mejor manera de comprender a *Suite Habana*. En el film hay construcción, representación, punto de vista, encuadre, montaje, puesta en escena, así como personas que no son actores pero que se representan a sí mismas en pantalla y, también, un referente real que persiste en todo esto.

Un documental de observación

En "Modalidades documentales de representación", Bill Nichols (1997) distingue cuatro tipos de patrones organizativos del

texto fílmico documental: la expositiva, la de observación, la interactiva y la reflexiva. Entendemos que en *Suite Habana* predomina el tipo de modalidad de observación. Dice Nichols que

Este tipo de películas ceden el "control", más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje (...), las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en *voice-over*, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados (ídem: 72).

Esto último es verificable en la obra de Fernando Pérez, quien descarta por completo el uso de *voice-over* y de entrevistas. La elección en el trabajo con la música es particular. Toda la banda sonora se realizó en post producción, no hay en el film sonido directo. A pesar de ello, la música no se aprecia como "ajena a la escena observada". Muchas veces se trata de piezas musicales compuestas a partir de sonidos propios de los elementos observables en escena. Respecto al montaje, éste busca en *Suite Habana* por un lado potenciar la impresión de temporalidad auténtica, al seguir a los personajes a lo largo de su día, pero al mismo tiempo quiebra parcialmente esto al cruzar y ensamblar las historias particulares de cada uno de los protagonistas, efecto a partir del cual el montaje se hace particularmente visible, construyendo el tempo de suite al que alude el título. Añade Nichols que "en vez de una organización paradigmática centrada en torno a la solución de un enigma o problema, las películas de observación tienden a tomar forma paradigmática en torno a la descripción exhaustiva de lo cotidiano" (ídem: 73, 74). En entrevista con Luciano Castillo, Pérez habla de su película refiriéndose a estas cuestiones.

Yo estaba muy inseguro con lo que iba a hacer: un documental de ochenta minutos, sin diálogos y sin entrevistas, pura imagen y sonido, pero más allá de eso, sin acciones dramáticas en el sentido clásico del término; es decir, porque si tú te pones a pensar, la única acción dramática en el sentido tradicional es la separación familiar; el resto son acciones de la vida más simple y cotidiana: la gente se despiertan, se levantan, se lavan los dientes, desayunan, van a la escuela, van al trabajo, trabajan, estudian, almuerzan, vuelven a trabajar, regresan,

preparan la comida, se bañan, se afeitan, y luego hacen por la noche lo que tienen que hacer. Son acciones que no representan conflictos en el sentido tradicional, y eso era un riesgo muy grande en el cómo mantener la tensión del espectador. Pero eso era justamente lo que yo quería narrar. Cómo la imagen o la vida puede ser contada de una manera desdramatizada, no hay por qué dramatizarla, y probar cómo la imagen de cine puede descubrir la cámara, puede descubrir en las acciones más simples, en las cosas más pequeñas, otros sentidos ocultos que pueden conducir a una reflexión sobre la vida (en Castillo, 2007: 162).

En sintonía con las declaraciones de Pérez, Nichols señala que

La sensación de observación (y narración) exhaustiva no sólo procede de la capacidad del realizador para registrar momentos especialmente reveladores sino también de su capacidad para incluir momentos representativos del tiempo auténtico en vez de lo que podríamos llamar "tiempo de ficción" (el tiempo impulsado por la lógica de causa/efecto de la narrativa clásica, donde prevalece una economía de acciones bien motivadas y cuidadosamente justificadas). Se despliega tiempo "muerto" o "vacío" donde no ocurre nada de importancia narrativa pero los ritmos de la vida cotidiana se adaptan y se establecen. En esta modalidad de representación, cada corte o edición tiene la función principal de mantener la continuidad espacial y temporal subyacente, una continuidad que está en consonancia con el momento de la filmación, haciendo del cine de observación una forma particularmente gráfica de la presentación en "tiempo presente" (1997: 74).

De acuerdo con el autor estadounidense, por sus características, otras modalidades del documental, como la expositiva y la interactiva, son más útiles para investigaciones históricas mientras que la modalidad de observación es más apropiada para abordar la experiencia contemporánea. Este es el tipo de experiencia del que da cuenta Pérez en *Suite Habana* y creemos que esta es una de las razones por las cuales en el film se privilegia la modalidad de observación.

De acuerdo con Nichols, en este tipo de documentales el no acudir a los comentarios ni el uso de imágenes para generalizar, "potencia el énfasis en la actividad de los individuos dentro de formaciones sociales específicas como la familia, la comunidad local o una única institución o aspecto de una de ellas (...). Este tipo de observaciones suelen tomar forma en torno a la representación de lo típico (...), el proceso (...) o la crisis (...)" (1997: 75). En el caso de *Suite Habana*, se registra a los individuos al interior de la familia y la comunidad local. Se

privilegia la representación de lo típico (la rutina cotidiana), el proceso (la evolución del día y de las vidas de los personajes) y en cierta medida también la crisis, en un sentido más amplio, tanto en referencia a lo social como lo espiritual. Señala Nichols que

El cine de observación ofrece al espectador una oportunidad de echar un vistazo y oír casi por casualidad un retazo de la experiencia vivida de otras personas, de encontrar sentido a los ritmos característicos de la vida cotidiana, de ver los colores, las formas y las relaciones espaciales entre las personas y sus posesiones, de escuchar la entonación, la inflexión y los acentos que dan al lenguaje hablado su "textura" y que distinguen a un hablante nativo de otro (ídem: 76).

Si bien esto último pareciera no darse en *Suite Habana* debido a que a lo largo de todo el metraje no escuchamos las voces de los protagonistas, el ingreso a su cotidianidad, a los colores, las formas, los ritmos y las relaciones que expresa Nichols generan una sensación de acceso tan profundo a sus vidas y sus almas que, me atrevería a decir, llegamos a escuchar sus texturas sin necesidad de que emitan palabra. Sin hablar, los personajes nos cuentan de su lucha cotidiana y sus anhelos con una nitidez y convicción muchas veces no alcanzadas en documentales que hacen uso de entrevistas.

En vinculación con lo discutido en el apartado anterior, Nichols señala que para los espectadores, "los documentales de observación establecen un marco de referencia muy afín al del cine de ficción. (...) La interpretación de los actores sociales (...) es similar a la de los personajes de ficción en muchos aspectos. Los individuos presentan una psicología más o menos compleja y dirigimos nuestra atención hacia su desarrollo o destino" (ídem: 76). Y añade que, debido a esta similitud con la ficción, los documentales de observación llevan a los espectadores a establecer una relación de mayor complejidad con lo mostrado.

En vez de la anulación temporal de la incredulidad que podría expresarse como "Sé muy bien [que se trata de una ficción] pero igualmente... [lo consideraré como si no lo fuera]", el documental de observación estimula la disposición a creer: "La vida es así, ¿verdad?". (...) El

espectador experimenta el texto como una reproducción de la vida tal como se vive (...). Esta evaluación depende de la función de realismo y de su capacidad para ofrecer la impresión de realidad (...). Esto, a su vez, se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (...) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida (ídem: 77).

De acuerdo a Nichols se produce así una "sensación de acceso sin trabas ni mediaciones" en la que el espectador ocupa el lugar de un "observador ideal". Además, "la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia (...) despeja el camino para la dinámica de la identificación afectiva, la inmersión poética o el placer voyeurista" (1997: 78). La identificación afectiva que el espectador establece con los personajes de *Suite Habana* es muy profunda y es generada por esa sensación de ser un observador ideal, de tener un acceso sin limitaciones a la cotidianidad de los personajes. También se produce una inmersión poética que, además de por estas razones, es facilitada también por las elecciones estéticas de Pérez. La profusión de primeros planos y planos detalle nos muestran a los personajes con una cercanía casi microscópica: conocemos los surcos de sus rostros, las marcas en su piel, las líneas de sus manos. El trabajo sobre la banda sonora, que aporta a la película una musicalidad profunda, personal y particular, también permite que el espectador ingrese a la diégesis a través de una perspectiva particularmente poética que privilegia la identificación afectiva.

A modo de cierre

La elección por parte de Fernando Pérez de la modalidad de observación tiene como resultado un tipo de película que trabaja a partir de la eliminación de *voice over* y de las entrevistas y la profundización exhaustiva en la mostración de la cotidianidad de los personajes: sus acciones más mundanas, pero también sus momentos de realización y ocio. En este sentido, el film puede pensarse como subdividido (no se trata de una división explícitamente marcada) en tres partes: a) el día de los personajes, sus rutinas, obligaciones, escuela, trabajo, compras, etcétera.; b) la noche de los personajes, en la que entran en



Cine Documental

juego sus sueños, sus espacios y momentos de realización personal (están quienes bailan, quienes tocan instrumentos musicales, quienes pintan, quienes aprovechan para pasar tiempo con sus familias) y c) esa suerte de epílogo en el que conocemos un poco más de información de cada uno, y sus sueños son ahora sí verbalizados a través de breves comentarios gráficos. La propuesta de montaje de la película apuesta a crear una ilusión de temporalidad natural, pero también ordena las historias de los doce personajes en paralelo, generando una narración coral. Considerando que se trata de un film sin diálogos, tampoco hay en *Suite Habana* una excesiva o intrusiva música extradiegética.

Gran parte de la banda sonora es construida como proveniente de los propios espacios en los que transcurre la escena: la calle, las casas o los televisores. En un momento, uno de ellos transmite un recital de Silvio Rodríguez y se escucha la canción "Mariposas", que impregna la habitación y, por ende, la escena. "Tu tiempo es ahora una mariposa / navecita blanca, delgada, nerviosa" canta el trovador, casi narrando la escena, alertando sobre la fragilidad de esas vidas que la obra construye. La vida entera de una mariposa puede desarrollarse en un día, exactamente el lapso de tiempo elegido por Fernando Pérez para la narración de las historias de su película. La canción comienza mientras el personaje más viejo se mece frente al televisor, espacio exclusivo y excluyente en el que se desarrolla su temporalidad propia. Un primer plano nos muestra su rostro ajado, lleno de arrugas, marcado por el decurso de los años. "Siglos atrás inundaron un segundo / debajo del cielo, encima del mundo", continúa la canción, dejándonos adivinar en ese rostro impasible un pasado pleno y feliz. Lo mismo sucede cuando el matrimonio compuesto por Amanda y su esposo cena en silencio, encorvado sobre sus platos, y la cámara se acerca paulatinamente a una fotografía añeja colgada en la pared, donde se ve a la pareja el día de su boda.

Se esboza así también un paralelismo entre los tiempos diferenciales en el transcurso de esas vidas y los propios de la Revolución, el apogeo de la juventud y el devenir otro. La

musicalidad es delicada y colabora en la identificación emocional profunda que el espectador establece con los personajes. Esto se debe a su vez, como hemos visto, a la presencia ausente del director. Nadie habla en la película, y si eso puede resultar una apuesta elevada para cualquier tipo de film, mucho más lo es para una película cubana, dado que el estereotipo de la idiosincrasia del país tiene que ver, por el contrario, con el ruido excesivo y el parloteo constante. De este modo, *Suite Habana* se destaca entre sus contemporáneas, en un doble sentido interrelacionado. Formal y estéticamente propone un tipo de narración sin diálogos y, a través de ello, construye a la cubanidad de un modo enriquecido y novedoso. Si bien esto puede parecer obvio, lo que propone con originalidad *Suite Habana* es que "lo cubano" excede el bullicio y la extroversión e incluye el silencio y la introversión, y es aquí donde ser cubano se emparenta con ser en cualquier otro lugar del globo. Así, el valor de *Suite Habana* reside en hablar del ser humano y del ser cubano, de la Humanidad y de Cuba, de lo global y de lo local, de lo más abstracto inmerso en lo más concreto.

Suite Habana habla de todo, sin que nadie pronuncie una palabra.

Bibliografía

Barthes, Roland (1986), "Diderot, Brecht, Eisenstein", en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Paidós, Barcelona.

Campo, Javier (2012), "La persistencia de lo real en el cine documental", en *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*, Imago Mundi, Buenos Aires.

Castillo, Luciano (2007), "Suite para una ciudad (con solo de cineasta) Entrevista al realizador Fernando Pérez", en *El cine cubano a contraluz*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

García Borrero, Juan Antonio (2009), "Las iniciales de la ciudad (La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)", en *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Editorial Oriente, Santiago de Cuba.

Cine Documental

García Hernández, Arturo (2003), "Suite Habana propone un discurso político desde la vida", en *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*, 19 de septiembre de 2003.

Disponible en [www:
http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article
&sid=1464](http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=1464)

Klepak, Hal (2010), *Raúl Castro, estrategia de la defensa revolucionaria de Cuba*, Capital Intelectual, Buenos Aires.

Nichols, Bill (1997), "Modalidades documentales de representación", en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona.

Rancière, Jacques (2005), "La ficción documental: Marker y la ficción de la memoria", en *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, Barcelona.

Notas

¹ La alerta de crisis en los socialismos reales, manifestada a través de la Perestroika y el Glasnost, produjo hacia mediados de la década del '80 la puesta en marcha en Cuba del Proceso de rectificación de errores y tendencias negativas, que buscaba erradicar las desviaciones del proceso revolucionario, haciendo especial hincapié en la problemática de la burocratización. No sólo esta iniciativa, sino el país entero, se vieron prontamente sacudidos por la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética. La crisis económica fue inevitable (el 85% de las relaciones comerciales mantenidas por Cuba eran con la Unión Soviética) y a principios de la década del '90 el país ingresó en el "Período Especial en Tiempos de Paz" que significó, entre otras cosas, la apertura a la inversión de capitales foráneos, la legalización de la circulación de monedas extranjeras y el impulso del turismo. El cine, área históricamente promovida y protegida por el Estado, no fue ajena a estas realidades: el número de producciones decayó notoriamente y la coproducción aparecía como única alternativa para la realización cinematográfica. Como sostiene Hal Klepak, "En julio de 1990, Fidel anunció en términos más dramáticos aún que se introduciría una modificación al plan permanente para tiempos de guerra -denominado 'período especial'- para aplicarlo en tiempos de paz", al que califica como "un período prolongado de restricción sin precedentes" (Klepek, 2010: 107). Este período político coincide con lo que, en lo específicamente cinematográfico, Juan Antonio García Borrero denomina el período del "audiovisual" ("Para una nueva historia del cine cubano", conferencia dada en el I Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine, en diciembre de 2011).

² Podríamos pensar en films como *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 2000) o *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2001), sólo por nombrar algunos.