

Mónica Satarain, Christian Wehr (edd.)

# Escenarios postnacionales en el Nuevo Cine Latinoamericano

Argentina - México - Chile - Perú - Cuba



**AVM.edition**

## **Del pueblo de Maravillas al pueblo de Melaza: (de) construcciones de la comunidad revolucionaria imaginada en el cine cubano del período especial**

Hanno Ehrlicher (Universidad de Tubinga)

### **I. El pueblo de Maravillas “dentro” y “fuera” de la Revolución: el cine cubano bajo las condiciones del período especial**

La caída del muro de Berlín y la desintegración de la Unión Soviética marcaron, sin lugar a dudas, el fin de una época en el siglo XX: la de la guerra fría posbélica en la que estuvieron enfrentados dos sistemas socio-políticos y sus respectivas ideologías. Esos acontecimientos originaron también el comienzo de una profunda crisis económica en Cuba, que, al verse privada de la ayuda de la Unión Soviética, tuvo que valerse de nuevos recursos. Como consecuencia o reacción inmediata se inició lo que el máximo líder bautizó ya desde 1990 como “período especial en tiempos de paz”<sup>1</sup>, período cuya fecha de inicio es tan definida como indefinida está siendo la de su fin, pues resulta un tanto difícil saber si tal período se ha superado ya o no. Sin entrar aquí en cuestiones historiográficas, el “pe-

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el uso de esta designación en el discurso de Fidel Castro en la clausura del XVI Congreso de la Central de Trabajadores de Cuba, el 28 de enero de 1990: “Qué visión tan grande la de nuestro Partido; qué útiles han sido todas las energías gastadas en estos años, trabajando con esa concepción que parte de la participación de todo el pueblo en esa lucha. Sin embargo, pueden venir otras variantes para las cuales tenemos que prepararnos. Nosotros llamamos a ese período de bloqueo total, período especial en tiempo de guerra; pero ahora tenemos que prepararnos por todos estos problemas, e incluso hacer planes para período especial en tiempo de paz. ¿Qué significa período especial en tiempo de paz? Que los problemas fueran tan serios en el orden económico por las relaciones con los países de Europa oriental, o pudieran, por determinados factores o procesos en la Unión Soviética, ser tan graves, que nuestro país tuviera que afrontar una situación de abastecimiento sumamente difícil. Téngase en cuenta que todo el combustible llega de la URSS y lo que podría ser, por ejemplo, que se redujera en una tercera parte, o que se redujera a la mitad por dificultades de la URSS, o incluso que se redujera a cero, lo cual sería equivalente a una situación como la que llamamos el período especial en tiempo de guerra. No sería, desde luego, tan sumamente grave en época de paz, porque habría aún determinadas posibilidades de exportaciones y de importaciones en esa variante. Debemos prever cuál es la peor situación a que puede verse sometido el país a un período especial en tiempo de paz y

ríodo especial en tiempos de guerra” nos servirá ahora de marco de referencia pragmático para estudiar, a continuación, algunas representaciones de la nación en el cine cubano de los últimos tres decenios, representaciones estas que bien pueden considerarse paradigmáticas.

La primera película que quiero analizar, *Alicia en el pueblo de Maravillas*, fue dirigida por Daniel Díaz Torres y se estrenó en la isla en junio de 1991, después de haberse presentado ya en el festival de cine de Berlín. La cinta —y en este punto es fácil coincidir— constituye un punto de inflexión en la historia del cine cubano, no tanto por las innovaciones a nivel diegético, por su insólita manera de narrar una historia, como por los factores extra filmicos y la coincidencia de su estreno con la crisis política que acabamos de mencionar. Como han advertido ya algunos críticos, la enorme polémica que se produjo alrededor de la película se explica, en gran parte, no por el enunciado filmico en sí, sino por las circunstancias de enunciación y la percepción de la crítica.<sup>2</sup> El clima cultural en Cuba, que por 1987 —cuando Eduardo del Llano comenzó a escribir el guion dando inicio, así, al proyecto de la película— gozaba de una relativa apertura, se recrudeció debido a las presiones geopolíticas que tuvo que afrontar el Estado cubano a partir del año 1990. Estas circunstancias incentivaron al partido comunista a movilizarse contra la película enviando a grupos de la Unión de Jóvenes Comunistas a las salas como acción de protesta y encargando a la prensa oficial redactar críticas que no se limitaran a atacar el contenido y su estética, sino que llegaran hasta lo personal.<sup>3</sup> Lo que en Berlín había sido recibido por la crítica internacional como muestra de una suerte de *perestroika* del socialismo caribeño, ‘en casa’ se convirtió en una propuesta imposible. De hecho, después de estar tres controvertidos días en la gran pantalla, fue censurada y aún lo sigue

---

qué debemos hacer en ese caso. Bajo esas premisas se está trabajando intensamente”. Cito de la versión taquigrafiada que ofrece en línea el gobierno cubano: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1990/esp/f280190e.html>, s.p.

<sup>2</sup> Véase sobre el contexto de la aparición y la polémica que surgió en torno a la película los trabajos de Désirée Díaz, “Alicia en el pueblo de Maravillas (Daniel Díaz Torres, 1990). Otra pelea cinematográfica contra los demonios de la censura”, en *Cuba: cinéma et révolution*, dir. por Julie Amiot-Guillouet/ Nancy Berthier (Lyon: Le Grimoire-LCE-Grimia, 2006), 205-212, de Juan Antonio García Borrero, “El caso Alicia en el pueblo de Maravillas: el cine cubano y la cultura de la polémica”, *Archivos de la Filmoteca* 59 (2008): 184-195, y de Laura Redruello, “Algunas reflexiones en torno a la película *Alicia en el pueblo de Maravillas*”, *Cuban Studies* 38 (2007): 82-99.

<sup>3</sup> Especialmente elocuente en este sentido fue la reseña de Roxana Pollo en *Granma* titulada “Alicia, un festín para los rajados” (19 de junio de 1991). Tomo esta fuente directamente de Redruello, “Algunas reflexiones”, 92, sin autopsiarla.

estando. A pesar de haber sido una producción del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), quedó expulsada del circuito destinado al pueblo revolucionario, ya que los dirigentes políticos se habían reservado la potestad para definir los límites del ‘fuera’ y del ‘dentro’ de la Revolución.<sup>4</sup> Así, irónicamente, a *Alicia* la mandaron fuera y en su lugar pusieron *Aliens II*, un filme norteamericano.<sup>5</sup> Esta condena política no hace más que verificar el potencial político subyacente en la fábula alegórica de la trama filmica. El pueblo de Maravillas de Noveras irrumpe dentro del marco de un realismo cotidiano como algo fantástico. Al mismo tiempo constituye un lugar distópico que sirve de *mise en abyme* y espejo grotesco para reflejar las deformaciones del pueblo socialista de Cuba en su conjunto, pueblo este que, según la visión crítica de la película, en la práctica de la convivencia se ha alejado demasiado de los ideales revolucionarios.<sup>6</sup> Alicia, una joven e idealista directora de teatro, es la única que ha elegido Maravillas como destino voluntario y no impuesto porque, como ella dice, no quiere “enterrarse en una oficina”, sino dar “un paso al frente”. El pueblo de Maravillas, en cuanto lugar fantástico, constituye el escenario de una crítica demasiado ambivalente y compleja como para poder ser portadora de una ideología política plana, sea esta revolucionaria o contrarrevolucionaria. Porque, si bien a través de la protagonista se descubren las mentiras y los autoengaños de una colectividad que ha pervertido los ideales de la Revolución, sin embargo, con la relación amorosa de Alicia y Omar Rodríguez se vislumbra el núcleo de una sociedad alternativa. Sin entrar aquí en un estudio pormenorizado de la

---

<sup>4</sup> Véase el famoso discurso de Castro a los intelectuales cubanos, pronunciado en la Biblioteca Nacional en junio de 1961 con el que reaccionó al primer escándalo postrevolucionario del cine cubano, la película *P.M.*, y en el que se encuentra el famoso pasaje que define los límites del arte: “Esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos; y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir. Y frente al derecho de la Revolución de ser y de existir, nadie —por cuanto la Revolución comprende los intereses del pueblo, por cuanto la Revolución significa los intereses de la nación entera—, nadie puede alegar con razón un derecho contra ella”. (<http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>). Según Orlando Jiménez Leal y Manuel Zayas, *El caso PM: cine, poder y censura* (Madrid: Colibrí, 2012), 41, Castro introdujo su discurso con un gesto tan teatral como inequívoco al sacar su pistola y ponerla sobre la mesa.

<sup>5</sup> Sigo aquí la información dada por Redruello, “Algunas reflexiones”, 92.

<sup>6</sup> Al menos, esta es la interpretación que el propio director dio a su película al advertir que “este caricaturesco pueblo no es un retrato de la Revolución”. Véase Daniel Díaz Torres “Sobre el riesgo del Arte”, *Cine Cubano* 135 (1992): 23-25, aquí 23.





Fig. 1 Mensajes equívocos en Alicia en el pueblo de Maravillas: “Maravillas te saluda”, fotograma min. 7:30

película, la ambivalencia de una crítica política en el medio de lo fantástico se puede constatar ya en un pequeño detalle: en el “mensaje” inherente al ‘saludo’ con el que el pueblo de Maravillas recibe a sus visitantes (véase imagen 1).

Por una parte, el saludo en sí, “Maravillas te saluda” —con las dos “s” invertidas como si estuvieran reflejadas en un espejo<sup>7</sup>— parece parodiar el omnipresente discurso propagandístico oficial con sus mensajes autocomplacientes. Uno de estos mensajes se había mostrado ya, bastante al principio, en la escena en la que Alicia llega a la estación de autobuses dispuesta a emprender su viaje. Ahí se enfoca una pintura mural que dice (aludiendo supuestamente al pueblo de Cuba) “alegre como su sol”. Pero, volviendo al saludo de bienvenida citado, este viene a ser también una parodia del famoso letrero de Hollywood y, por ello, una señal de distanciamiento genérico de la película frente al realismo ilusionista predominante en la fábrica de los sueños norteamericana. Ese potencial de ambivalencia es el que, obviamente, intentó reducir la crítica empeñada en ver en la cinta un posicionamiento contrarrevolucionario. Pero ese empeño desproporcionado por parte del aparato del poder para conseguir que se prohibiera la película fue, precisamente, un acicate para los cineastas, que se movilizaron ante el inminente cierre del ICAC e intentaron mantener dentro de lo posible un espacio de crítica en el cine cubano, en el contexto del periodo especial.

De modo que el ‘escándalo’ que provocó *Alicia* tuvo consecuencias ambivalentes: por un lado, se proscribió la película, pero, por otro, se logró dejar abierto

<sup>7</sup> Una clara alusión al libro del espejo que la Alice de Lewis Carroll encuentra en *Alice through the looking glass* en el primer capítulo, una de las muchas referencias intertextuales de la obra con el pre-texto al que alude desde su propio título.

un cierto margen de maniobra para un cine comprometido y crítico. Uno de los directores que ha sabido aprovechar este margen al máximo es Fernando Pérez, quien ha mantenido, en cierto sentido, la línea política y estética iniciada por Daniel Díaz Torres.

Pero antes de entrar en el análisis de la representación que hace en su cine Fernando Pérez de la comunidad imaginada del pueblo cubano, quiero, primero, ahondar en la reflexión sobre los límites de la crítica mediante dos películas del período especial que pueden servir de casos extremos opuestos.

## II. Construcción y destrucción de una comunidad revolucionaria

*Viva Cuba* (2005), una película dirigida por Juan Carlos Cremata Malberti y producida en coproducción binacional entre Cuba y Francia, que se inserta en la pauta genérica del *road movie* y va destinada a un público juvenil<sup>8</sup>, y *Somos Cuba* (2016),<sup>9</sup> un documental-diario al estilo del naturalismo del *cinéma vérité*, podrían parecer a primera vista incomparables por la distancia temporal que las separa, pero también y sobre todo por la genérica. Sin embargo, si se cotejan, ambas muestran los contrastes extremos del cine cubano en el enfoque de uno de los temas más neurálgicos de la sociedad en el período especial: la emigración. En cada una de ellas, este problema social queda reflejado mediante el uso de una perspectiva infantil.

En *Viva Cuba* es la joven protagonista Malú (Malú Tarau) la que representa la mirada juvenil sobre la emigración. Su visión es claramente crítica, ya que se opone a la intención que tiene su madre de dejar la isla, por lo que, con la ayuda de su amigo Jorgito (Jorgito Miló), idea un plan para impedir ese proyecto de emigración. Así pues, los dos protagonistas juveniles emprenden un viaje hasta el faro de la Punta Maisí, donde vive el padre de Malú separado de la familia, para impedir que este firme la aprobación requerida por las autori-

<sup>8</sup> Entre otras cosas, la película es “la primera película cubana hecha para niños y con niños”, según Ann Marie Stock, “Viva Cuba (Juan Carlos Cremata Malberti, 2005). Abriendo Nuevos Caminos para El Cine Cubano”, en *Cuba. Cinéma et Révolution*, dir. por Julie Amiot-Guillouet/ Nancy Berthier (Lyon: Le Grinh-LCE-Grimia, 2006), 263-271, aquí 165.

<sup>9</sup> Aunque Annett Ilijew figura como directora de la película, el verdadero responsable de la cámara y de los enunciados filmicos es el cubano Andrés Rodríguez, con lo que la película es una coproducción alemano-cubana, pero sin la implicación ni el consentimiento oficial del Estado cubano.





Fig. 2 y 3 Aparición del “Che” redivivo en *Viva Cuba* como portador del mensaje ideológico central (fotogramas 1:07:21 y 1:08:18)

dades cubanas. El viaje desde la capital cubana hasta el extremo oriente de la isla es un recorrido aventurero que abarca el conjunto del territorio, se trata, pues, de un viaje ‘nacional’ simbólico. En este sentido, la película establece un vínculo interfilmico con otro *road-movie* muy exitoso y producido un año antes (2004); me refiero a los *Diarios de motocicleta*, de Walter Salles, que tratan del recorrido panlatinoamericano del joven “Che” como un viaje de iniciación y germen de su futura ideología revolucionaria.<sup>10</sup> Malú y Jorgito, justo antes de llegar a la meta final, casi se pierden, pero no solo por la selva, sino sobre todo porque está a punto de romperse el lazo de amistad que los había unido a pesar

<sup>10</sup> Ann-Marie Stock, “Viva Cuba”, 266, recuerda, a su vez, la escasa tradición anterior del *road-movie* dentro del cine cubano, mencionando especialmente *Guantanamera* (1995), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

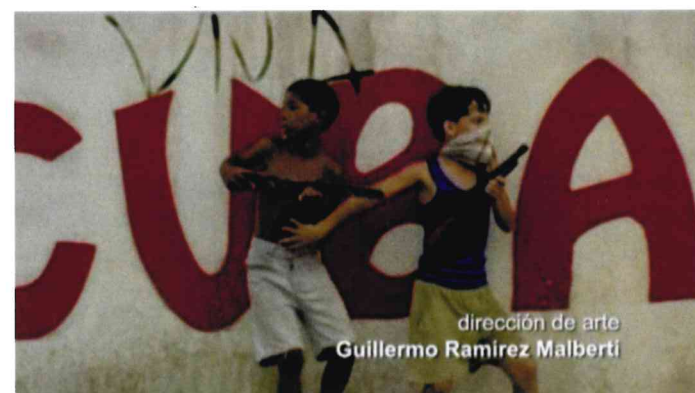


Fig. 4 Escenificación lúdica afirmativa del discurso político oficial en *Viva Cuba* (fotograma min. 1:58)

de las diferencias de clase e ideología de sus respectivas familias. Y es en este momento decisivo de la historia cuando aparece una figura que, ya por su físico, hace pensar en un segundo “Che” y que, ejerciendo de guía espiritual, lleva a los dos adolescentes montados en su motocicleta hasta el faro de Punta Maisí, no sin antes haber conseguido que renovaran su pacto de solidaridad, porque “sin amigos no se va a ningún lado” (fig. 2 y 3)

Antes del lanzamiento de ese mensaje ideológico central de la película, se muestra un plano en el que se ve a lo lejos un avión, una imagen que se asocia directamente con la disputa de los jóvenes y que simboliza el peligro del desarraigo que conlleva la emigración.<sup>11</sup> En claro contraste con eso, por otro lado, la imagen final muestra a los dos niños abrazados junto al mar, a donde han llegado huyendo, pero no de la isla, que sigue siendo la patria incuestionable de la futura generación, sino de la sempiterna discordia de los adultos, incapaces de superar sus diferencias.

Se trata, en resumidas cuentas, de una película muy patriótica que intenta también revitalizar la percepción del espectador tanto dentro como fuera de Cuba, de la isla como lugar de utopía de un socialismo humano y esperanzador.<sup>12</sup> En este sentido, el título *Viva Cuba* reproduce sin ironías el discurso

<sup>11</sup> Véase el plano 1:06:50-1:07:00.

<sup>12</sup> También Ann Marie Stock, “Viva Cuba”, 269, observa “las referencias nacionales” que “abundan en Viva Cuba – símbolos patrióticos como la bandera y el himno nacional; imágenes de héroes revolucionarios como José Martí, Camilo Cienfuegos y Che Guevara” etc., pero lo califica de simple “telón de fondo” y no cree que las “referencias al



oficial del régimen, lo que se evidencia desde la primera toma, que muestra a Jorgito y otros niños jugando a la guerra delante de una pancarta que vitorea a Cuba (fig. 4).

En la construcción ideológica de la película, el juego de los niños revitaliza el eslogan y vuelve a hacer patente la razón de ser de la Revolución: la lucha por un futuro mejor de la humanidad.

El documental *Somos Cuba*, a su vez, se opone con toda vehemencia a este tipo de ficción de un socialismo regenerado. Es sintomático, en este sentido, que aquí el título se conecte también con el discurso oficial del régimen; ahora bien, la conexión se hace de manera diametralmente opuesta porque, si *Viva Cuba* afirma y recrea el viejo mensaje ideológico en el juego infantil, *Somos Cuba* se inscribe sobre el discurso oficial, lo borra y lo sustituye. En una de las primeras tomas de la película se muestra una pancarta oficial dedicada al Che y su “querida presencia” y es ahí, precisamente, la única vez que la película quiebra el rigor documental para inscribir su propio título mediante un montaje: en lugar del rostro del comandante “amigo” se coloca una figura compuesta de diferentes perfiles anónimos reivindicando una identidad colectiva: “somos Cuba” (Fig. 5 y 6).



contexto revolucionario cubano [...] interfieren con un relato más universal de carácter humano”. A mi modo de ver, la conexión de referencias al contexto revolucionario concreto y el mensaje ‘universal’ de solidaridad, no contribuyen a ofrecer un sentido neutral, sino a una mitificación de la revolución cubana en el sentido de la despolitización ideológica analizada por Roland Barthes en sus *Mythologies*: “Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d’en parler; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité, il leur donne une clarté qui n’est pas celle de l’explication, mais celle du constat” (Paris: Ed. Du Seuil, 1957, 252).



Fig. 5 y 6 Sobreescritura crítica del discurso político oficial en *Somos Cuba*, fotogramas min. 01:53 y 02:00

Este documental lo he incluido con mucha conciencia dentro del cine cubano, ya que, a pesar de haber sido producido en Alemania, el enunciado fílmico de la película se debe enteramente a las imágenes tomadas por el protagonista, cámara y narrador homodiegético, Andrés Rodríguez, en su entorno cotidiano durante siete años. La cinta termina en 2014 debido a la muerte repentina de Andrés.

Aquí, la colectividad cubana que adquiere voz e imagen a través de la cámara que Annett Ilijew le ofrece a Andrés es, precisamente, el grupo social ninguneado por el discurso oficial, la capa menos favorecida de la sociedad, empobrecida y desengañada por la lucha permanente a la que se ve obligada para poder sobrevivir materialmente o, como en el caso del disidente del barrio, para protestar abiertamente contra el régimen por el encarcelamiento de su mujer. El documental registra con minuciosidad este mundo denigrado en el que la emigración parece ser la única esperanza para conseguir un futuro mejor. De nuevo, este problema se transmite a través de una perspectiva infantil, esta vez la de Leydis, la hija de Andrés.

La niña, de unos siete años al principio del documental, muestra que ha asumido perfectamente el patriotismo oficial aprendido en la escuela y reacciona firme y convencida —“soy fidelista y voy a morir fidelista”— ante las cuestiones y objeciones que le plantea el padre.<sup>13</sup> Sin embargo, pasados los años y convertida ya en adolescente, su visión también ha sufrido cambios. La inquebrantable

<sup>13</sup> Véase toda la secuencia de la entrevista de Andrés a su hija, a la que le pregunta sobre lo que piensa de la Revolución y de Fidel Castro, 00:17:49-00:21:38.



fe infantil en el máximo líder contrasta, ahora, con el deseo de la adolescente de emigrar a México donde vive ya una hermana. Ahora bien, este viraje no se debe tanto a un cambio radical en su opinión política como al aburrimiento y la desesperación que le causa una vida privada del confort que tiene su hermana exiliada en México, colmada de pintalabios, bisutería y demás accesorios que, para una joven de su edad, constituyen el paraíso.

El cambio de Leydis, de un fidelismo inquebrantable a una actitud lasa, no abre la posibilidad a una utopía capaz de contraponerse al discurso utópico del régimen por mucha credibilidad que haya perdido vistas las circunstancias de la realidad. En *Somos Cuba* lo que entristece y deprime es, precisamente, la falta de perspectivas ante el futuro y de creencia ante un discurso revolucionario desvinculado de la realidad de muchísimos cubanos. El chiste que se hacía en la isla durante el periodo especial en referencia a las familias “con FE” y “sin FE”, dependiendo de que tuvieran o no “familiares en el extranjero”, en este documental se convierte en una deprimente realidad.

Si *Viva Cuba* utiliza la vitalidad de la juventud (es indiscutible que los jóvenes protagonistas actúan con una gracia y energía que contagia al espectador) para reconstruir la comunidad imaginada de la nación cubana como una nación que se construye girando siempre en torno a la idea revolucionaria del socialismo<sup>14</sup>, *Somos Cuba*, con la figura de la joven Leydis, demuestra cómo la utopía se ha ido desvaneciendo paulatinamente a lo largo de un periodo especial cuyo fin aún no se vislumbra. Visto el desigual éxito internacional de las dos producciones analizadas<sup>15</sup>, está claro que el público internacional prefiere mantener intacta la visión de Cuba como alternativa revolucionaria al capitalismo; ahora

<sup>14</sup> Con el concepto de “nación” como comunidad imaginada recurro, claro está, a Benedict Anderson, *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism* (London, New York: Verso, 1983).

<sup>15</sup> *Viva Cuba* fue la primera película cubana en ganar un premio en Cannes, el *Gran Prix Écrans Junior*, y ha recibido un sinfín de galardones más en festivales nacionales e internacionales, desde el Premio especial otorgado por la Unión de Pioneros José Martí hasta el *Schlingel*, premio del *Internationales Kinderfilmfestival* de Chemnitz en Alemania. También cuenta con una distribución internacional y se puede conseguir fácilmente en DVD. *Somos Cuba*, sin embargo y a pesar de haber obtenido también cierta valoración por la crítica y premios, no cuenta con una distribución. Aun considerando que el mercado para documentales es diferente y más difícil que para películas de ficción, el desinterés se explica por el mensaje deprimente y seguramente poco atractivo para un público cinematográfico orientado a mensajes optimistas más fáciles de digerir. Mi más sincero agradecimiento a la directora por haberme facilitado una copia de la película.

bien, no hay que olvidar las contribuciones que contraponen a estas ficciones filmicas afirmativas<sup>16</sup> otras visiones, deprimentes sí, pero no menos cercanas a la realidad del pueblo cubano.

### III. (Des)localizaciones fílmicas de la comunidad imaginada cubana entre lo urbano y lo rural

Fernando Pérez puede ser considerado, sin duda alguna, como uno de los directores más relevantes del cine cubano contemporáneo en general y, en concreto, del periodo especial. Su obra fílmica constituye una compleja y poética caja de resonancia de la realidad social, oscilando entre un modo mimético de reproducción de la realidad cotidiana y la construcción de imaginarios alternativos que desdoblán esta cotidianeidad y le añaden otra dimensión simbólica. Sin poder analizar, en este contexto, su obra entera con la atención que merecería<sup>17</sup>, quiero enfocar al menos dos de sus películas: *Suite Habana*, del año 2003, y la más reciente, *Últimos días de la Habana*, de 2016, para analizar cómo se representa en ellas la sociedad cubana a través del prisma de la capital del país. La Habana no sólo es el lugar central de ambientación en todas las películas de Fernando Pérez, también es un espacio poético que adquiere resonancias simbólicas<sup>18</sup> y una densidad semántica que lo aleja de cualquier discurso polí-

<sup>16</sup> Decir que *Viva Cuba* es una película afirmativa está justificado teniendo en cuenta los juicios que ha recibido en Cuba. Véase, por ejemplo, la reseña de Joel del Río para *Juventud Rebelde* que la califica, precisamente, de “afirmativa, exclamativa, muy convincente”. La reseña es reproducida en la revista electrónica del ICAIC, *Cubacine* (<http://www.cubacine.cult.cu/sitios/ficcion/muescomment.php?CM=000104>), pero sin indicación de la fuente exacta, por lo que no hemos podido consultar el original.

<sup>17</sup> Para un análisis más exhaustivo de la obra de Fernando Pérez del periodo especial véase el artículo de Michael Chanan, “Then Came the Special Period: Cinema of Fernando Pérez”, en *The Cinema of Cuba: Contemporary Film and the Legacy of Revolution*, ed. por Guy Baron y Ann Marie Stock (London, New York: I.B. Tauris, 2017), 133-146, y las monografías de Luis Álvarez, *Fernando Pérez: cine, ciudades e intertextos* (La Habana: Letras Cubanas, 2014) y de Joel del Río, *La edad de las ilusiones: el cine de Fernando Pérez* (La Habana: Ediciones ICAIC, 2016).

<sup>18</sup> Como lo formula también acertadamente Chanan: “The symbolic resonance of urban spaces is something Pérez draws on in every one of his films” (“Then Came the Special Period”, 138). Para un análisis del trato del espacio urbano en la obra de Fernando Pérez véase además Ana Serra, “La Habana cotidiana: espacio urbano en el cine de Fernando Pérez”, *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* 35, Núm. 1 (2006): 88-105.



tico unilateral. En *Suite Habana*, la construcción de la comunidad imaginada cubana adquiere esta densidad simbólica precisamente por la falta casi total de enunciados discursivos y por la complejidad del montaje filmico cuyo entramado de posibles significados se abre a lecturas muy diferentes.<sup>19</sup>

Algo más de un decenio más tarde, el director regresa a esa construcción y la retoma para modificarla considerablemente. El nexa que une ambas películas no es solo, por lo tanto, el topónimo del título referido a un lugar concreto y conocido. Muy al inicio de *Últimos días en la Habana* se presenta una secuencia que escenifica el itinerario del protagonista por la ciudad al estilo del género de las sinfonías de la ciudad que fue modelo ya en la película anterior.<sup>20</sup> El paralelismo marca, al mismo tiempo, una diferencia mayor, ya que en *Últimos días en la Habana* los exteriores de la ciudad, dominantes aún en *Suite Habana*, quedan desplazados por los interiores cerrados: el piso que Diego comparte con Miguel y el pequeño espacio en la cocina de un restaurante en el que este último trabaja como friegaplatos. Miguel, un solitario, ensimismado e introvertido, cuando sale de su claustrofóbico trabajo, regresa a casa y se ocupa del cuidado de Diego, que está enfermo de SIDA. Para escapar de un encierro total, se sirve de dispositivos mediáticos que funcionan como ‘ventanas’ a un mundo diferente: la televisión, en el trabajo, de la que obtiene noticias de EE.UU. y, en casa de Diego, el mapamundi, en el que va poniendo y quitando marcas en los lugares a los que desearía exiliarse, dependiendo de las noticias que haya escuchado antes. De modo que esos dos medios están conectados por un deseo de exilio que obedece no tanto a un objetivo racional calculado o a la aspiración de llegar a un lugar geográfico determinado como al deseo de escapar de una realidad demasiado cerrada y de llegar a un lugar utópico situado en cualquier parte. Así, cuando la

<sup>19</sup> Esta ambivalencia del posicionamiento ideológico la resalta sobre todo Burkhard Pohl, “La polifonía de la ciudad: *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez”, en *Screening the Americas: Narration of Nation in the Documentary Film/Proyectando las Américas: narración de la nación en el cine documental*, ed. por Josef Raab, Sebastian Thies y Daniela Noll-Optiz (Trier: Tempe: Wissenschaftlicher Verlag Trier/ Bilingual Press, 2011), 233-252, especialmente 244 ss.

<sup>20</sup> Véase min.: 1:42-2:40. Este itinerario por la ciudad recuerda la “Suite Habana” dentro de la película homónima que he analizado ya en otro lugar: Hanno Ehrlicher, “Los ritmos de la ciudad: La Habana en la encrucijada de géneros de la película urbana”, en *Aspectos actuales del hispanismo mundial: literatura – cultura – lengua*, ed. por Christoph Strosetzki en cooperación con la Asociación Internacional de Hispanistas (Berlín: De Gruyter, 2018), vol. 2, 272-283.

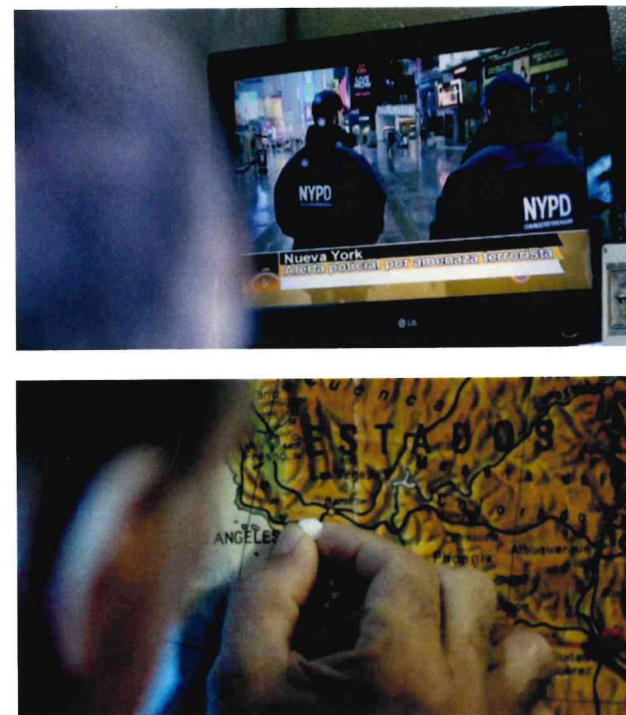


Fig. 7 y 8 Medios como “Windows to the world” entre realidad televisiva y utopía personal en *Últimos Días en la Habana* (fotogramas min. 36:36 y 39:33)

realidad de las noticias televisivas ‘mancha’ esos lugares de exilio imaginados, Miguel desplaza su utopía en el mapamundi (fig. 7 y 8).<sup>21</sup>

Un tercer medio que conecta la realidad y la fantasía es la antología de *Stories as you like it*, que Diego utiliza como texto para aprender inglés, con la misma tenacidad y esfuerzo sistemático con los que intenta aprender también a nadar, sin que por ello logre progresos visibles durante el desarrollo de la película. Este personaje silencioso al margen de sociedad —“un desafecto de la Revolución”,

<sup>21</sup> Así, Miguel va quitando y poniendo la chincheta en los diferentes lugares norteamericanos en los que se imagina su futuro. Al escuchar la noticia sobre un terremoto en Los Ángeles desclava de ahí la chincheta y la coloca en Nueva York; cuando escucha que en esta ciudad hay una alerta policial la vuelve a clavar al oeste, en Portland, y así sucesivamente.



como lo llama la tía de Diego con desprecio<sup>22</sup>—, es quizás el verdadero héroe de la película, aunque a nivel discursivo se lleve el protagonismo Diego, mucho más elocuente y vital a pesar de su enfermedad. A Miguel y Diego los une una mutua dependencia (de tipo económico en el caso de Miguel y, en el de Diego, físico, por su convalecencia), pero también una relación muy profunda y empática, basada simplemente en un humanismo básico que los une a pesar de sus aparentes diferencias.

Miguel, por lo que a su solidaridad se refiere, resulta ser un heredero de los ideales de la Revolución más auténtico y sincero que la tía de Diego, tan ostentativamente ‘fiel’ al sistema, pero mucho más interesada y materialista. Por otro lado, no es capaz de integrarse en ninguna comunidad, ni en la del socialismo real caribeño ni en otra posible, ni siquiera la de Miami a la que él mismo alude en un momento con ironía.<sup>23</sup>

En la secuencia ya mencionada de la sinfonía de la ciudad, su itinerario determina la perspectiva de la cámara, un itinerario que al final de la película se repite otra vez, cuando Miguel, después de la muerte de Diego, compra chocolates en una tienda y sale de ella llorando, lo que marca un fuerte contraste con el ambiente festivo que envuelve el consumo hedonista en el que están inmersos los consumidores de la tienda que se mueven al compás de la canción de reggaetón “Chupa Chupa piruli”<sup>24</sup>. La multitud de gente con la que se va topando Miguel fuera ya del supermercado, en la calle, agudiza aún más el contraste, pues refleja la fragmentación social en individuos aislados que llevan su resignación a cuestas (fig. 9 y 10).

Si la visión de la ciudad en la *suite* filmico-musical de *Suite Habana* la componía un conjunto de individuos unidos por un ritmo común, en *Últimos días en la Habana* esa comunidad ya no se percibe. Aunque la crítica ha hablado de una “celebración del amor, devoción y resistencia estoica”<sup>25</sup>, la comunidad imaginada en esta película corresponde a una visión mucho más sombría que la

<sup>22</sup> “y, además, es un desafecto de la revolución. Esto no te conviene” dice en su diálogo con Diego sobre el ‘mayordomo’ Miguel (min. 14:33-14:40). Diego, a su vez, responde: “Ya Clara, si no fuera por Miguel no estaría hablando ahora contigo”.

<sup>23</sup> Cuando Diego le aconseja “Deberías ir pensando en ser más sociable, de aprender a vivir con el sistema, de integrarte en la comunidad”, Miguel responde con ironía “¿En cuál? ¿En la de Miami? (min 17:39-17:47).

<sup>24</sup> La importancia de esta secuencia se revela ya en el hecho de que el título provisional de la película fue, precisamente, *Chupa piruli*.

<sup>25</sup> Así se describe en una reseña de *Sreendaily* que se reproduce en la contraportada de la edición del DVD.

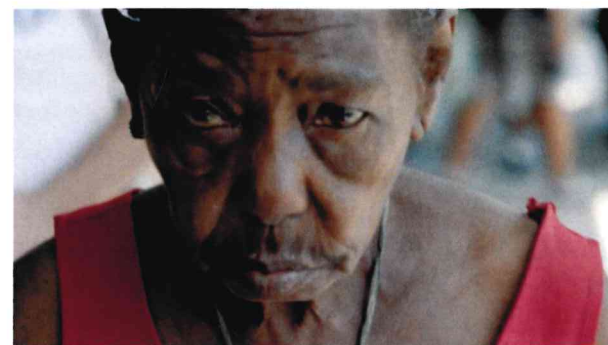


Fig. 9 y 10 Miguel dentro de la nueva comunidad de consumidores alegres en la tienda y enfrente de individuos desolados en la calle (fotogramas 1:18:30 y 1:20:33)

que se propuso más de un decenio antes.<sup>26</sup> A nivel musical, la suite ha sido sustituida por un réquiem, como el que hace llorar a Miguel y el que el espectador puede sentir también como señal de duelo por el difunto Diego. La tendencia a un aumento de pesimismo se puede constatar también a nivel discursivo. Si *Suite Habana* cerraba con un coro de citas en las que se articulaban los sueños individuales de los diferentes protagonistas, *Últimos días de la Habana* termina con un largo monólogo de Yusi, la sobrina de Diego y heredera de su casa, esbozando un panorama bastante desconsolador de la sociedad que la rodea. Si antes velaba en cierto modo por su libertad mostrándose desobediente ante su

<sup>26</sup> El director, en una entrevista con Niels Walter, admite que muchos espectadores han dicho que es su película más triste, aunque él mismo no se considera pesimista. Véase “Humor ist auch eine Überlebensstrategie. *Últimos días en la Habana*”, *Trigon-Magazin* 78 (2017), 17-19, aquí 18.



madre y en la escuela, ahora admite que el precio de su propia integración en la sociedad es la falta de sinceridad emotiva y la tristeza que eso le produce:

Miguel nunca supo decir lo que sentía. Lo mismo me pasa a mí, yo ya no digo más la verdad como antes. ¿Para qué... si la gente no entiende? Me adapté... y así vivo más tranquila. Pero, ¿saben qué?: a veces me entran unas ganas de llorar, unas ganas de llorar... que lloro.<sup>27</sup>

Sin embargo, Fernando Pérez es un director demasiado dialéctico y una persona con demasiado humor como para terminar la película con ese llanto. Si Yusi representa una especie de segundo Miguel y, con ello, la pérdida de ilusiones dentro de la Revolución, la última aparición de Miguel en la secuencia de los créditos de la película demuestra que ‘fuera’ de ella tampoco se encuentra una vida mejor (fig. 11).

Miguel ha podido sustituir el precario pueblo cubano imaginario de Maravillas por el “Wandaland” del capitalismo, pero su situación de friegaplatos solitario no ha cambiado por ello. A parte del evidente guiño que le hace aquí el director a la coproductora española de la película, Wanda Visión, creo que la ‘marca’ del restaurante ficticio es asimismo un guiño interfilmico a la mítica película que inauguró el cine del periodo especial. Durante todo el período especial, Fernando Pérez ha creado una obra crítica llena de fantasía, abogando no tanto por un cambio político de la realidad —que, al parecer, se resiste en llegar— como por ofrecer medios que puedan servir de correctivo utópico de la realidad; y en este sentido, el cine, por poner un ejemplo, sería uno de ellos.



Fig. 11 Miguel en “Wandaland”, fotograma 1:23:55

<sup>27</sup> 01:23:08-1:23:47.

Nuestro recorrido por el cine cubano del período especial, del pueblo de Maravillas a Wandaland, bien podría terminar aquí, pero no quiero concluir mi análisis sin abrir el panorama a un espacio por lo general descuidado; me refiero al espacio rural. *Melaza* (2012), de Carlos Lechuga, es una rara excepción. Si *Viva Cuba* fue pionera “en presentar algunos de los pasajes más remotos de la isla”<sup>28</sup>, concretamente la Punta de Maisí, Carlos Lechuga no solo ambienta su película en este entorno, sino que lo enfoca desconectado de la capital, esto es, como zona alejada del poder y prácticamente olvidada por él. Al igual que el pueblo de Maravillas, el de Melaza tampoco se encuentra en ningún mapa escolar de Cuba, a pesar de localizarse en la diégesis fílmica con precisión “en el cabo de St. Antonio, en la Punta de Maisí”<sup>29</sup>. Pero, a diferencia del primero, este no se sitúa en una zona fantástica fuera de la geografía conocida, sino en un margen extremo de la realidad.

En el cine, la realidad plural de toda la isla se ha venido enfocando, por lo general, desde el ángulo de la ciudad, un espacio este que siempre se ha considerado como el que condensa lo civilizatorio y sus reglas en miniatura (por eso la ciudad adquiere gran protagonismo en toda la obra de Fernando Pérez y es también desde donde se ‘descubre’ el lejano este en *Viva Cuba*). En *Melaza* se opta exclusivamente, por el contrario, por el ángulo del campo. El azúcar “es del campo” constató ya Fernando Ortiz en su famoso ensayo histórico-cultural, una razón más por la que contrasta con el tabaco, “que es de la ciudad”, junto con el que forma la pareja de “los dos personajes más importantes de la historia de Cuba”.<sup>30</sup> Pues bien, si en el pueblo de Melaza la azucarera ya no funciona y lleva abandonada más de un año y si, según una larga tradición discursiva económica, “sin azúcar no hay país”<sup>31</sup>, no es arriesgado interpretar que la película insinúa, desde el principio, la existencia de una profunda crisis, como la económico-estructural que abrió el ‘período especial en tiempos de paz’, pero que, en el filme, se refleja de un modo específico en el campo y al margen del poder central. El primer *travelling* de la cámara a través de la azucarera revela cómo ese terreno baldío y espacio improductivo desde el punto de vista económico

<sup>28</sup> Stock, “Viva Cuba”, 265.

<sup>29</sup> Véase el discurso en el min. 7:10-7:18: “Somos Radio Melaza, la más dulce de todas las emisoras del Cabo de St. Antonio, Punta del Maisí”.

<sup>30</sup> Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, ed. por Enrico Mario Santí (Madrid: Cátedra, 2002), 137.

<sup>31</sup> Así se puede resumir la premisa del discurso económico azucarero desde el siglo XIX, criticado precisamente por Ortiz, según explica Enrico Mario Santí en su introducción (*Contrapunteo cubano*, 67).



ha sido revitalizado por los habitantes a su manera y para su propio placer. Mónica (madre soltera con una hija, Marla, interpretada por Yuliet Cruz) y Aldo (Armando Miguel Gómez), por ejemplo, utilizan el lugar para sus encuentros amorosos, ya que en casa no hay tanto espacio privado para la intimidad. Desde el principio, la pareja aparece como un modelo de sobrevivencia a la cubana, es decir, arreglándose con ingeniosidad, pero con métodos que no siempre están en consonancia con la ley. No obstante, el ingenio tampoco remedia todos los problemas y la precariedad económica llega casi a dividir a la pareja. Tras fracasar un pequeño negocio de subalquiler, Aldo se arriesga con la venta ilegal de carne y casi lo descubre la policía. Por otro lado, Mónica pierde su segundo empleo de asistenta, por lo que, al final, recurre a una práctica muy usual en el período especial para asegurar la sobrevivencia material: el “jineterismo” o prostitución.<sup>32</sup> La historia de amor en *Melaza* adquiere, así, un sabor agrídulce. La precariedad económica, además, contradice constantemente al discurso optimista revolucionario que constituye un omnipresente telón de fondo, bien en forma de anuncio, bien de dictado escolar o del discurso oficial en la ‘fiesta’ muy al final de la película.<sup>33</sup>

A diferencia de *Viva Cuba*, donde el mensaje de solidaridad humana iba acompañado de las referencias a la Revolución contribuyendo a la mitologización ideológica, *Melaza* deja abierta la brecha entre el deseo y la realidad. Casi al final de la película se muestra una escena en la que la comunidad baila mostrando todavía las banderitas y las pancartas del acto conmemorativo de la Revolución al que han tenido que asistir para cumplir con su papel (fig. 12).

Si Aldo y Mónica se integran en esta comunidad festiva, no se debe al socialismo real caribeño, sino a la fuerza de su amor. *Melaza*, por lo tanto, se revela

<sup>32</sup> Sobre este fenómeno tan característico del período especial hay mucha investigación. Véase, por ejemplo, Ana Alcázar Campos, “‘Jineterismo’. ¿Turismo sexual o uso táctico del sexo?”, *Revista de antropología* 19 (2010): 307-335, donde se encuentra más bibliografía al respecto. El correspondiente masculino a la ‘jinetera’, el ‘pingüero’, se muestra en *Últimos días de la Habana* con la figura de ‘P4’, quien prefiere, como dice Yusi en su monólogo final, continuar con el rentable negocio de la prostitución y subalquila la bicicleta que le ha podido comprar a un asiático con el dinero de Diego.

<sup>33</sup> Véase 1:12:28-1:13:53. Tras la enumeración de estadísticas que demuestran el impacto positivo del gobierno revolucionario, el discurso culmina resaltando: “La revolución procede victoriosa, con más fuerza política y éxitos que nunca”. Sin embargo, la última toma de la película desdice claramente esta confianza en el progreso de la Revolución, regresando circularmente a las primeras imágenes que muestran cómo un avión lanza un paquete de periódicos en un campo baldío delante de la azucarera, que continúa cerrada y sin producir.



Fig. 12 Comunidad cubana de *Melaza* que, a pesar de todo, baila (fotograma 1:14:14)

como una película mucho más crítica que *Viva Cuba*, pero menos pesimista que *Somos Cuba*, manteniendo la equidistancia entre la simple afirmación de la comunidad cubana tal y como la imagina el discurso oficial del régimen y la destrucción de este imaginario.