

Let the stones speak. Havana's urban ruins in the eyes of Cuban visual artists and filmmakers

Que hablen las piedras. Las ruinas urbanas habaneras en la mirada de artistas visuales y cineastas cubanos.

Olga María Rodríguez Bolufé
Universidad Iberoamericana, México
Yalichel Gabeira Londres
Universidad Iberoamericana, México

Abstract

Since the 1990s we have identified in the Cuban cultural context a series of literary, visual and artistic practices that take Havana and its ruins as a place not only of representation but also of excavation. This concept, taken from Walter Benjamin's thinking in relation to memory, in which the notion is understood "not as an instrument for knowing the past, but only as its medium", allows us to enter into the sensibility of proposals such as Fresa y Chocolate by Cuban director Tomás Gutiérrez Alea, Suite Habana (2003) by Fernando Pérez, among others. The social and anthropological interest of these works expands into an intimate account of the city that is narrated from the human. As an allegory to those multiple layers of time that inhabit the spaces. The archaeological intention, present in some of these works through an interest for reading the traces in the walls and vestiges of the city, favors the idea of a landscape in ruins that can be narrated from the daily experience of its inhabitants. At the same time, the visual arts experience the need to explore in the ruins as a symbolic reference that enhances the meaning of anachronism to generate bridges of reflection between past and present. The interaction of glances between filmmakers and plastic artists around this universe of images will be the subject of analysis in this proposal.

Keywords: Memory, Ruin, City, Visual Art, Cuba

Introducción

La ruina deviene potencia cuando no únicamente se le significa como deterioro, sino como huella de un pasado que se hace presente. Ahí, donde se excavan memorias, donde reconocemos capas del tiempo que emergen como parte de la cotidianidad, la ruina se configura también como un referente simbólico.

La Habana es de esas ciudades caribeñas que conquista por su posibilidad de mantener activos elementos de su pasado en la actualidad. Coches antiguos comparten con edificios en ruinas un panorama que resulta provocador, enigmático y que también visibiliza difíciles circunstancias económicas por las que ha transitado el país durante décadas.

Durante la década de los noventa del pasado siglo XX, una serie de prácticas literarias, cinematográficas y visuales, se interesarán por las ruinas habaneras

no únicamente como motivo de representación, sino de excavación.

La intención arqueológica que evidencian algunas de estas obras, mediante una disposición para leer las huellas en los muros y vestigios de la ciudad, favorece la idea de un paisaje en ruinas que puede ser narrado desde la experiencia cotidiana de sus habitantes.

Este trabajo que hoy presentamos propone un acercamiento a varias de estas manifestaciones artísticas y literarias, que, junto con el cine, proponen una mirada donde el interés social y antropológico se expande en un relato íntimo de la ciudad, narrado desde lo humano, desde una alegoría a esas múltiples capas de tiempo que habitan los espacios.

Miradas a las ruinas urbanas de La Habana desde el arte y la literatura

Desde la década de 1990 algunas prácticas culturales y artísticas han interrogado las ruinas urbanas en La Habana como un lugar para hacer hablar: sujetos comunes, relatos invisibilizados, cartografías subjetivas y los tiempos convergentes en disímiles rincones de la ciudad. Estas obras literarias, cinematográficas y visuales exploran La Habana y sus ruinas como un lugar no sólo de representación sino al mismo tiempo de excavación. Con ello abren múltiples preguntas que interrogan al pasado, a las memorias y los estratos temporales que habitan en los inmuebles.

El concepto de excavación se retoma del pensamiento benjaminiano en relación con la memoria y su comprensión "no como un instrumento para conocer el pasado, sino sólo su medio"¹. Para el autor:

(...) la memoria es el medio de lo vivido, como la tierra viene a ser el medio de las viejas ciudades sepultadas, y quien quiera acercarse a lo que es su pasado tiene que comportarse como un hombre que excava.²

Pensar un territorio implica entender las complejidades que lo han marcado, las expresiones ideológicas y de poder que subyacen en las formas de vida. La mirada a una ciudad puede ser desgarradora en tanto se convierte en espejo del fracaso de los ideales, de las utopías que en temporalidades pasadas marcaron la idea más avanzada de progreso. Porque la historia de una ciudad también puede ser contada

desde sus ruinas, los vestigios, los escombros, las huellas de lo que ya no está o lo que permanece mutilado. Si se traduce esta huella a síntomas concretos, el interés por las ruinas habaneras apunta al colapso, a la pérdida y fracaso del programa civilizatorio y social de la modernidad en el contexto cubano. Un nuevo imaginario simbólico de la ciudad surge durante el denominado Período Especial desde diversas expresiones culturales, para remitir a un proceso de degradación y arruinamiento de los ideales que hasta el momento habían guiado el proyecto revolucionario cubano. Entonces la Habana, se convierte en el objeto visible al tiempo que simbólico de los problemas del momento. La crisis expresada en todas las dimensiones de la vida hace pensar en la “ruina social” que se expresa junto a la “ruina física” como evidencias concretas de una pérdida de las ilusiones y la fe en el futuro.

Algunas estrategias creativas remiten a la necesidad de que lo que aparece arruinado debe ser tenido en cuenta, en un gesto que visibiliza el problema y al mismo tiempo lo trasciende. Este ir más allá de la idea de la “ruina como fracaso”, se percibe en la elaboración estética y crítica de un dispositivo que incorpora técnicas como la documentación archivística, la apropiación, la deriva entre otras. En las prácticas investigadas coexisten una intención por interrogar los espacios a través de las marcas tangibles en fragmentos, piedras y objetos procedentes de las ruinas en una especie de labor arqueológica.

La intención arqueológica que penetra en la realidad va a trascender la pasión pintoresca por representar paisajes ruinosos para favorecer la idea de un paisaje vivido y experimentado en los testimonios de los cuerpos presentes. En diversos autores cubanos, no sólo apareció una nostalgia recurrente en el anhelo o la indagación de otros tiempos (el colonial, el republicano o el de los primeros años de la revolución), como se reconoce en el libro *Neblina del Ayer* del escritor Leonardo Padura, sino que, en otros textos, como los cuentos escritos por Antonio José Ponte, los protagonistas se preguntan qué hacer para mejorar las condiciones de vida cuando su cotidianidad está circunscrita a un hábitat de progresivo deterioro y desgaste. La “tugurización” aparece en sus textos como un señalamiento de las condiciones de vida hacinada que propician las constantes reformas arquitectónicas al interior de los inmuebles. En tanto la “estática milagrosa” ilustra cómo los edificios se mantienen en pie a pesar de que las leyes naturales de la física apuntarían a su derrumbe, producto del deterioro y la confluencia de diversas generaciones de familias conviviendo en el mismo espacio. La Habana que nos presenta la escritora cubana Emma Álvarez Tabío ubica al deterioro dentro del paisaje urbano. Se trata de una visualidad que expresa cierto encanto, una experiencia anacrónica sujeta a las diversas capas temporales presentes en los muros. En su texto *The City in Midair* reconocer estos valores también implica hablar desde un lugar que fomente la crítica.

En otro sentido, se constata una contradicción entre la pérdida progresiva de edificios y espacios icónicos de la ciudad y su permanencia como lugares del pasado en la memoria individual. Lo que conduce a pensar cómo la desaparición de inmuebles o las transformaciones que se operan en la trama urbana inciden fuertemente en la subjetividad. Con ello se activa ese proceso de vigilia constante que refiere Daniel Hiereux cuando habla de la relación entre el sujeto y la ciudad, que conecta con la manera en la cual se reconstruyen los acervos de imágenes. Para afirmar cómo...

(...) la imaginación trabaja intensamente en ese andar que va de la percepción original del entorno visual a la construcción de un imaginario por contraste, es decir, un imaginario que se enfrenta a la existencia de imágenes anteriores que tejen, por complementariedad o bien por oposición, el imaginario mismo del espacio de referencia.³

Sistemas que remiten a las múltiples capas del territorio que habitan en las memorias y experiencias de los individuos. De la observación a esa pluralidad de “tiempos superpuestos, imbricados, desfasados” que se expresan en las huellas surge el análisis del historiador François Hartog sobre los *regímenes de historicidad*. El autor piensa el concepto como “una herramienta heurística que contribuya a aprehender mejor no el tiempo, ni todos los tiempos, ni el todo del tiempo, sino, principalmente, momentos de crisis del tiempo”⁴. Uno de los pasajes literarios que muestra esta relación entre pasado y memoria se encuentra en el libro *Inventario secreto de La Habana* del escritor cubano Abilio Estévez, cuando narra cómo su padre siempre mencionaba al antiguo teatro Campoamor, actualmente en ruinas, como punto de referencia cercano al Parque Central en todas sus conversaciones, en una suerte de costumbre o apelación a esa ciudad del pasado sepultada bajo los escombros de lugares en ruinas⁵.

Resulta fundamental entender cómo a la par de que en el contexto cubano se generan visiones reflexivas sobre las ruinas urbanas hay otras experiencias que apuestan por la añoranza y la recreación estética de un esplendor arquitectónico en decadencia. Miradas que han sido explotadas hasta nuestros días y que sorprenden cuando en la descripción de Cuba presentada por *Lonely Planet* dice: “Desgastado pero magnífico, deteriorado pero digno, divertido, pero enloquecedoramente frustrante - Cuba es un país de magia indefinible”⁶. Lo cual reafirma cómo la colonialidad pervive en formas del discurso donde los territorios son definidos bajo presupuestos específicos que obedecen a estructuras de control no sólo del espacio sino también de sus imaginarios.

La mirada nostálgica, a veces como lamento o “imagen exotizada”, hicieron que, en la década de 1990, las ruinas cubanas cobraran una atención internacional. Este carácter, como toda visión estereotipada que se construye sobre lo “otro”,

mitificaba la nostalgia por una memoria grandilocuente del pasado, en la que la ciudad histórica, bordeada por las ruinas de las murallas y sus fortalezas coloniales había sido declarada Patrimonio de La Humanidad en 1982. Al tiempo que, desde la labor de la oficina del reconocido historiador Eusebio Leal, se diseñaba una estrategia selectiva de restauración.

En este contexto llega a la Habana en 1998 el fotógrafo de origen canadiense Robert Polidori, miembro del equipo de *The New Yorker* para realizar un ensayo visual que acompañó *Bringing Back Havana* escrito de Paul Goldberger sobre la pérdida del patrimonio arquitectónico cubano y los intentos de recuperación. Sus archivos fotográficos registran los interiores de antiguos palacetes habitados para vislumbrar cómo a pesar de la decadencia, La Habana conservaba una "presencia majestuosa". Aunque el reportaje visual fue más allá de los propios intereses del texto, las instantáneas de Polidori parecen introducir una contradicción tanto en los sujetos representados como en el espacio, un entorno que es convertido a través de colores vívidos, grietas y capas de pintura gastadas en un hecho estético. Ello se manifiesta en el valor que adquiere la materialidad como imagen, cuyos recursos expresivos ubican a la rememoración y a la nostalgia en el objeto de la mirada. Para conducir a una referencia directa a ese "tiempo congelado" del que hablan los textos como un lugar común en el paisaje de la ciudad.

Este carácter se encuentra de otra forma expresado en el ensayo fotográfico que realizó el artista canadiense Stan Douglas como resultado de un viaje y proyecto de investigación desarrollado en Cuba en el 2004. *Las fotos de la Habana* buscaron nuevamente hacer visible ese patrimonio "perdido" o casi destruido bajo patinas de polvo o escombros. Ante su lente la presencia humana es borrada, para dar paso a la escala monumental de antiguos bancos, cines, palacios (lugares de poder) refuncionalizados como estacionamientos, carpintería o escuela. En estas series la mirada a las ruinas se queda en una superficie que apuesta más por lo visual que por excavar en las complejas capas de la realidad captada.

A partir de la década de 1990 la práctica del artista cubano Carlos Garaicoa deviene una suerte de arqueología urbana donde se revelan formas de apropiación y pensamiento de la arquitectura ciudadana a partir de una cartografía de sus ruinas. Por medio de intervenciones, dibujos, fotografías y performances, visibilizó el estado de deterioro avanzado de la ciudad, en tanto se aferraba a las historias, memorias y testimonios que evocaban dichos espacios.

La intención de encontrar en la ciudad un lenguaje presente en pequeños registros incrustados en los muros de las edificaciones, en fragmentos arquitectónicos de edificios en ruinas, en la reproducción de cerámicas, motivos decorativos e imágenes procedentes del espacio urbano (lugares

y objetos que podrían entenderse como comunes), constituye una acción recurrente en el lenguaje visual de Carlos Garaicoa. Remeda la idea de una ciudad "significante", "interiorizada", "personal". Ello lo acerca no sólo a una familiarización, un interés por la producción social del espacio, sino por las miradas que desde la semiótica decodifican los códigos urbanos. Influenciado por la lectura de Roland Barthes, Carlos Garaicoa establece un punto de comunión con la idea de que la ciudad es un discurso que habla a sus habitantes sólo con habitarla, recorrerla, mirarla ⁷.

En sus derivas, encontró una especie de numerología cabalística desperdigada por los muros. Números cuyos orígenes podían remitir a muchas funciones, tanto la identificación de un inmueble como otras marcas sin sentido aparente. A partir de estos códigos, sugería ficciones narradas por medio de la aparición de los números en el espacio público, al tiempo que devolvía a la ciudad el registro de su acción. En tal sentido, hacía partícipe al transeúnte de los llamados de atención sobre estos códigos, interrumpía sus rutinas, invitándolos a contemplar aquellos pequeños gestos plásticos emplazados en el entorno.

A partir de estos códigos, condicionado por la metodología de una obra como *Una y tres sillas* (1965) del artista norteamericano Joseph Kosuth, de hacer convivir el objeto, su definición textual y su registro documental; crea dos piezas como *39* (1991) y *Homenaje al seis* (1991-1992). En ambas no sólo sugiere ficciones narradas por medio de la aparición de los números en el espacio público, sino que devuelve a la ciudad el registro de su acción. En tal sentido hizo partícipe al transeúnte de los llamados de atención sobre estos códigos, interrumpía sus rutinas, invitándolos a contemplar aquellos pequeños gestos plásticos emplazados en el entorno.

Distintas formas de documentación también pueden ser apreciadas en la obra *Fin del silencio* presentada en el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam en el marco de la 11 Bienal de La Habana titulada "Prácticas artísticas e imaginarios sociales" (2012). La pieza surgió de una serie de trabajos desarrollados por el artista desde 2006 a partir de la reproducción de letreros y textos encontrados en los suelos habaneros. Consistió en una instalación en la cual se alternaron grandes impresiones sobre tapices de los textos tradicionales que identificaban los comercios en la calle Galiano junto a registros en video de la circulación en los portales de las tiendas. Reconocida como la avenida comercial por excelencia, en la proyección extramuros de la antigua ciudad colonial, la calle Galiano representa uno de los pasajes icónicos de la ciudad moderna. Los textos ubicados en la entrada de antiguas tiendas como el antiguo *El Encanto*, *El Bazar Inglés*, *el Palacio de la Casa Grande*, *Variedades Galiano* remitían a frases como: pensamiento, el volcán, sin rival, la general tristeza, negará placeres, entre otras. Mediante esta apropiación llevada al espacio de la galería, el artista

creó una lectura metafórica de la ciudad que sólo se completaba con interpretación del espectador. El público era invitado a caminar igualmente sobre las alfombras, detenerse y leer los textos junto a las sobras de aquellos caminantes de Galiano. En este sentido la documentación de arte fragmentada en la concepción de la instalación puede ser pensada como un acto de inscripción en un espacio particular. Un llamado de atención sobre la inscripción de huellas en diversos inmuebles de la ciudad se produce en otras obras desde lo fragmentario.

La percepción de La Habana a través de los procesos de destrucción y restauración puede ser entendida como una actitud pionera en la escena artística del momento, al evidenciar cómo el deterioro y la pérdida de edificios se volvió una realidad “naturalizada” en el paisaje urbano. En otro sentido, penetrar en estos espacios y reconstruirlos alegóricamente desde lo fragmentario podría asumirse desde la imagen que desarrolla el investigador George Didi- Huberman, en la que posicionarse “ante el muro” implica “enfrentarse a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro”⁸. Se puede entender que Garaicoa a partir del uso y montaje de pequeños fragmentos de la ciudad trabajaba con una materia tangible de los estratos. En esta confluencia anacrónica, el artista invitaba a examinar las potencialidades plásticas presentes en las texturas de la ciudad, los estratos del tiempo y sus densificaciones integrados a la piedra y otras superficies.

Este proceso se concreta en dos piezas como *La casa del brillante* (1992) y *El juego de las decapitaciones* (1993). En ellas el artista no sólo se asume como un arqueólogo que investiga en los restos de espacios en ruinas de la ciudad, sino que su gesto puede ser leído como una restauración de las huellas físicas de los inmuebles. En *La casa del brillante*, la instalación surgió en el montaje de la documentación fotográfica de un espacio en ruinas y la réplica de una placa de bronce alusiva a la función que tenía el inmueble como joyería. El proceso de investigación quedó trazado en la copia del elemento primario y su reproducción ante la inminente pérdida. El artista pulió y limpió la placa alusiva, creó un lugar alegórico dentro del imaginario urbano a partir de los vestigios encontrados. En tal sentido, la obra podría ser entendida como un archivo residual que no sólo remite a la huella física sino a un “paisaje mental” en el imaginario de la ciudad que contiene “atmósferas resonantes”⁹. De ahí que la resemantización de este espacio en ruinas juegue con una estrategia que activa la “materialidad” de la memorialización desde el campo afectivo.

En *El juego de las decapitaciones* (1993) un pequeño relieve circular que contenía un busto en la fachada de un inmueble en ruinas fue recontextualizado al espacio de la galería. Junto al fragmento se mostró la documentación fotográfica del espacio y el lugar de donde fue retirado para propiciar un tránsito entre la bidimensionalidad al “objeto escultórico” encontrado.

Su labor en esta pieza se dirigió hacia una necesidad de restauración y conservación de pequeños objetos de la ciudad convertidos en *memorandum* sobre su pérdida. Esta visualidad al mismo tiempo le permitió recrear posibles historias sobre el espacio de procedencia, los propietarios, las marcas temporales y sus sobrevivencias.

Otra de las alternativas que generó la obra en la década de los noventa surge como respuesta ante la imagen distópica de la ciudad. En la posibilidad de imaginarse como un proyectista, una especie de arquitecto utópico que, mediante la relación entre fotografía documental y dibujo analítico, concibe formas metafóricas, poéticas y hasta cierto punto surrealistas de espacios en ruinas de la ciudad. Estas piezas parten de un pensamiento sobre la arquitectura, sobre la responsabilidad social y la influencia directa que tiene en la vida de los sujetos.

En algunas de las piezas, las estructuras tradicionales que sostienen los edificios en ruinas son sustituidas por la presencia de atlantes, la evocación de una torre de babel o la idea del inmueble como un cuerpo que padece el propio deterioro de sus estructuras. En estos ejercicios se percibe un contraste entre la “frialdad” del dibujo técnico, la documentación de espacios en ruinas abandonados, sin presencias humanas y la “humanización” que se devuelve en la posibilidad de una ciudad imaginada, desde ciertos ideales, valores y aspiraciones. La urbe apuntalada deviene un camino para la experimentación, un puente entre el ser y el “poder ser” de las formas arquitectónicas. Un saber al cual el artista acude desde una inquietud visual que le permite jugar con un terreno de probabilidades realizables en el contexto de las prácticas artísticas. La imaginación como recurso artístico que hace converger las imágenes de espacio en ruinas con posibles transfiguraciones de la ciudad se articula desde una capacidad “montadora”. Pero en esta vocación, introduce un efecto contrario, desmonta la continuidad de las cosas e introduce el tiempo de otras imágenes simbólicas para la historia del arte.

Transcurrida casi tres décadas de las primeras investigaciones de Carlos Garaicoa, pensar las ruinas urbanas desde el contexto, continúa siendo una tarea necesaria, no exenta de grandes contradicciones. La pertinencia de una respuesta estética ante esta realidad permite profundizar en la idea de la ruina como huella. Una marca física y subjetiva en la cartografía de una ciudad que revela los regímenes de historicidad subyacente en el patrimonio arquitectónico y las formas de vida.

Las ruinas habaneras en el cine cubano: tres ejemplos de análisis

Sin lugar a dudas, el cine ha sido uno de los lenguajes que han asumido el espacio de la ciudad habanera desde muchas perspectivas. Sin embargo, particularizando en las ruinas como una potencia

simbólica -porque si de representación de ruinas se trata, La Habana misma lo es, en buena parte de su arquitectura y urbanismo-, seleccionaremos tres películas que consideramos pueden constituirse en referentes significativos, por las variantes que ofrecen y por la ingeniosa apropiación de la ruina, como parte del discurso mismo del filme. Nuestra selección apuesta por *Fresa y Chocolate* (1993), de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío; *Suite Habana* (2003), de Fernando Pérez, y *Los Dioses Rotos* (2008), de Ernesto Daranas Serrano.

Las tres películas comparten una mirada a la ruina como potencia simbólica, que nutre las narrativas y fija el lugar de enunciación de las mismas, reforzando la intencionalidad de los guiones que sustentan sus discursos.

En las tres películas son los espacios de los municipios Centro Habana (el más poblado de la capital cubana) y la Habana Vieja (el centro histórico), los que opera como escenarios de la ya referida "excavación" benjaminiana. Se trata de espacios que a nivel urbano y arquitectónico revelan el paso del tiempo y también, el deterioro, como consecuencia de las enormes carencias económicas que se han ido acumulando entre buena parte de quienes los habitan. Tanto sus calles, como sus edificaciones, establecen también vínculos afectivos con los personajes, inciden en el desarrollo de las acciones, y contribuyen a ofrecer argumentos para el desarrollo dramático que sustenta los filmes.

Saboreando las ruinas de La Habana con *Fresa y Chocolate*

Este clásico del cine cubano resulta un exponente fundamental cuando de ruinas se habla. Coproducción cubano/española/mexicana, es uno de los primeros filmes en la región en abordar el complejo tema de la diversidad sexual, lo que, para la Cuba de los años noventa, seguía resultando un tema tabú. Desde la etapa posrevolucionaria, fue muy clara la postura del gobierno en torno a la necesidad de formar hombres nuevos que condujeran a la sociedad cubana por los rumbos del socialismo, hombres íntegros e intachables, y en consecuencia, sin ninguna confusión sexual. De ahí las lamentables políticas excluyentes y de falta de apertura que durante muchos años se instalaron en el país.

Por estos motivos, *Fresa y Chocolate* desató el interés, la polémica, y tensionó a la sociedad cubana, provocando enormes filas en los cines habaneros para verla. La película estaba inspirada en un cuento del escritor cubano Senel Paz, titulado "El lobo, el bosque y el nombre nuevo", y fue el propio autor quien realizó la adaptación del guión.

Resulta interesante la afirmación del crítico cubano Rufo Caballero cuando sentencia:

Para *Fresa y chocolate*, el hombre y la casa se han fundido. La guarida está dentro de Diego; Diego está en la pared que muestra a Bola, a Lezama, a Rita, a Servando. Ya no hay adentro y afuera; existe un espacio total de comunión, eventualmente fragmentado por los desdoblamientos de la identidad.¹⁰

La ruina en esta película opera como un espacio de significación. La célebre guarida, ese hábitat de Diego, el protagonista, un homosexual declarado en su condición de género, con una formación cultural erudita, en la cual se regodea, vive en un espacio que forma parte de un edificio en ruinas. Una de aquellas hermosas casonas que después del triunfo revolucionario, se seccionaron en numerosos cuartos, para dar cabida a muchas personas que necesitaban vivienda. Sin embargo, el deterioro se posiciona a nivel físico y hasta moral, de sus habitantes. Diego pretende mantener un halo de cultura sublime en su lugar, desde donde se enuncia como personaje, allí están sus libros, sus discos, sus pinturas, su Virgen de la Caridad, es su universo íntimo. Al salir de su guarida, le espera un espacio en ruinas, que pareciera mantenerse a flote con andamios, con una esbelta escalera de mármol escoltada por una pared descascarada, donde sobresale una frase de Fidel. Justo ahí está presto el lente de Carlos Garaicoa, ese artista cubano que acabamos de referir en el apartado anterior. La escalinata tiene en su base una especie de escultura descabezada, pareciera una figura alada, cual níké de la victoria. Perdió su cabeza, es una huella. Y desde la perspectiva del ingenioso artista, pareciera que justo en el lugar de la cabeza, está la frase y la firma del líder de la Revolución, con una sugerente composición que invita a pensar.

La casa donde se desarrollan las escenas de la película está ubicada en la populosa zona de Centro Habana, una de las más devastadas por las continuas etapas de crisis económica. Una zona donde también residen muchas personas que no tienen acceso a cargos importantes, a recursos económicos, a trabajos bien remunerados. Centro Habana en ocasiones se erige como una vitrina de verdadera idiosincracia cubana para el visitante extranjero; pero tiene sus zonas intrincadas, complejas, la llamada "Habana profunda". La casa que otrora fue una hermosa y lujosa construcción, ahora está en ruinas, como el país, como las calles, como muchas de las utopías, como esos sistemas de valores fallidos y desiguales que afectan a los personajes de esta entrañable película cubana.

Huellas, ciudad y estratos en *Suite Habana*

Suite Habana, del director cubano Fernando Pérez, constituye un ensayo visual que podría entenderse como un grito, escuchado en un filme donde no hay diálogos. La obra construye un relato íntimo de la ciudad desde lo humano, en el registro documental de un día en la vida de diez personas comunes. Así como

el amanecer en la ciudad, el filme nace con la luz del faro del morro que ilumina la Bahía de La Habana, con el café de la mañana, con el sonido del despertador que marca el comienzo de una nueva jornada. La cámara registra distintos momentos de un escenario que podría entenderse como el paisaje interior de una ciudad. Se introduce en el inmueble de una familia para ilustrar todos los detalles posibles de la existencia, en tanto el tiempo parece convertirse en la interrogante principal ante la mirada del espectador. Los estratos se activan en las distintas capas percibidas en las superficies y objetos del inmueble habitado por Norma, abuela de 70 años, Francisquito, niño de 10 años y Waldo, abuelo de 71 años. La presencia de una arquitectura espontánea, evidente en la estructura de una escalera volada y cuartos superiores, pone en evidencia las formas de apropiación y transformación del espacio realizadas por sus habitantes.

Las modificaciones en la arquitectura doméstica surgen como intervenciones que van sobrescribiéndose en muros, paredes y pisos, para cambiar no sólo el interior de las edificaciones, sino la propia imagen de la ciudad. Con ello se produce una suerte de no retorno al estado original, en la emergencia de nuevos espacios. Surge así una modalidad constructiva hecha a pedazos, de forma gradual, acumulativa e híbrida, en la que se manifiesta una diversidad en el uso de objetos y materiales que pierden su función originaria para desempeñar otras. Al interior de los edificios se genera una arquitectura viva en permanente transformación, que al levantarse con materiales reciclados acentúa las marcas de deterioro y las huellas de sus funciones anteriores. La cámara en *Suite Habana* explora por unos pocos segundos la arquitectura informal presente en un edificio, al transitar por un pasillo desde el espacio interior hasta la Avenida del Malecón.

Otra mirada de la ciudad podría enunciarse desde el recorrido que realiza Iván, hombre de 30 años en su bicicleta. Esta aporta un paisaje sustentado en la contaminación sonora de carros, sirenas, en los diálogos de personas que observamos, pero no escuchamos. Las distintas capas sonoras se superponen para diseñar las dinámicas y trasiegos en la trama urbana.

El propio Fernando Pérez expone en una entrevista:

Cómo sentir esa Habana a un nivel muy simple, muy sencillo, muy cotidiano, donde realmente hay una...- sentía yo que era el sentimiento principal- hay una nobleza, un sentido de humanidad muy fuerte, a pesar de todas las dificultades, del deterioro... en fin, de cómo se vive.

Muchas imágenes de la ciudad las hicimos desde la ventana de mi apartamento -situado en el décimoquinto piso de un céntrico edificio- con un lente de 1000 mm y estuvimos un día en mi casa desde las cinco de la madrugada hasta las diez de la noche.¹¹

En tal sentido todos estos elementos condicionan las maneras en las cuales se puede leer una ciudad. Podríamos afirmar, a partir de las palabras del semiólogo Ugo Volli que...

(...) su naturaleza discursiva hace de ella también un texto viviente, en continua transformación, nunca idéntico a sí mismo, que conserva relevantes huellas del pasado, pero se inscribe incansablemente en cada una de sus partes.¹²

Resulta imposible separar el componente práctico de la ciudad de su dimensión de sentido, de las posibilidades interpretativas y de escritura que generan las dinámicas urbanas, la habitabilidad, la materialidad marcada por la superposición, reinscripción, el uso, el deterioro y la conservación de los estilos y las estructuras arquitectónicas.

La ausencia de diálogos en la película potencia el valor que ganan otros elementos como el sonido, el montaje y la fotografía. Esta última dirigida por Raúl Pérez Ureta, se convierte en un recurso que ausculta la fisonomía de la ciudad en el desplazamiento hacia barrios como Centro Habana, el Cerro, el Vedado entre otros. A pesar de que la película no se construya a través del diálogo son muchas las palabras que surgen en el vínculo entre los habitantes y la ciudad, lo que tributa a un resultado visual entre el documental y la ficción. Algunas de las historias se narran en la constatación de la dualidad de oficios y actividades que desarrollan los personajes para sobrevivir. Ante la difícil situación económica y social no resulta extraño que un arquitecto trabaje como constructor (Pancho), un médico se disfraze de payaso (Juan Carlos), un trabajador del ferrocarril toque el saxofón en una iglesia o la anciana Amanda venda cucuruuchos de maní por la ciudad para ganarse la vida. Circunstancia que, aunque pueda ser percibida como prueba de la capacidad de sobrevivencia y respuestas de los seres humanos ante las dificultades, muestra la pobreza y los fallos del proyecto revolucionario, como programa que debía garantizar el bienestar y el crecimiento en todos los ámbitos de la vida.

Ante estas circunstancias el filme parece preguntarse por ¿Cómo construir las capas de una ciudad a través de las formas de vida y experiencias de sus habitantes? ¿Cómo interrogar el vínculo entre "los espacios vividos" y los signos temporales en una ciudad? Las respuestas en *Suite Habana* se quedan abiertas en tanto el juicio sólo es posible en la mirada del espectador que completa un posible camino. Ya sea desde la melancolía, la tristeza, la pérdida de aspiraciones o desde el paso de las horas, *Suite Habana* constituye, como las huellas que lo componen, un material polisémico. Sus variados fragmentos de vida permiten descubrir múltiples sensibilidades y ciudades que habitan La Habana. Para configurar un documento visual que condensa: dolor, afectos y esperanzas.

Ruinas y *Dioses Rotos*

El filme inicia con un texto que alude a la prostitución como próspero negocio en la Habana de inicios del siglo XX, donde se presenta al más famoso proxeneta de su tiempo: Alberto Yarini y Ponce de León. Se ofrece información precisa sobre el desarrollo de estas actividades de Yarini y de su muerte a balazos en la barriada de San Isidro; el texto cierra afirmando que un siglo después, este personaje sigue siendo un mito. Y a su vez, nos advierte que si bien se trata de una historia de ficción desarrollada en La Habana actual, está inspirada en hechos reales del pasado y del presente.

Esta postura inicial ya deja en claro la importancia del espacio específico mencionado en la ciudad. Y las imágenes de archivo que se emplean para presentar la película, tomadas de fotografías de la prensa, contribuyen perfectamente a reconocer el espacio. La ruptura que supone el cambio de lenguaje para la época actual, donde en esos mismos espacios varios jóvenes se reúnen en torno al malecón habanero, consigue articular con las imágenes del pasado a través de la inserción de lo que parece un artefacto anacrónico. El auto tipo fotingo, que recorre esos espacios, deviene en dispositivo de articulación pasado-presente, inserto con gran pericia en estas primeras escenas del filme. El auto genera cierta controversia entre los demás coches que circulan por la avenida, ya que se escuchan sonidos de claxón, pareciera que el “fotingo” se complace en ir a su ritmo, airoso por su permanencia, mientras otros automóviles modernos lo rebasan, lo embisten, y aún así, el coche se mantiene plácidamente en marcha.

La escena que de inmediato aparece, es la de una maestra que está impartiendo una conferencia o clase, en torno al contexto cubano de principios de siglo XX, y en especial, a aquel previamente anunciado por el texto al que hicimos referencia: La prostitución en La Habana, la actividad de los proxenetes. Mientras, la clase de la profesora continúa a la par que el coche antiguo sigue su marcha por el malecón, escandalizando e incomodando a los demás autos. El joven que lo maneja se muestra orgulloso, con una sonrisa irónica, parece no inmutarse, a sabiendas del poder que ostenta.

Pasado y presente inician un diálogo sincrónico, la profesora presenta a Yarini en diapositivas durante su clase, lo va caracterizando, y la cámara se encarga de mostrarnos una tensión que va aumentando entre la mujer rubia de ojos claros que maneja un coche moderno, y que comienza a experimentar sensaciones que transitan desde el enojo, la incomodidad, hasta la curiosidad y el interés, por el fotingo que se mantiene atravesado en su ruta, y tal vez, también, por el joven apuesto que está al volante. El coqueteo se hace evidente entre ambos choferes, y La Habana emerge con su escenario citadino por excelencia.

La profesora se incomoda ante la incompreensión de sus escuchas, colegas que evalúan su desempeño y

que evidencian una incomodidad ante la revelación de heridas, de llagas que la profesora precisa, como la vigencia de un mito. Sacar a flote la permanencia de vicios del pasado, no resulta viable con la perspectiva política revolucionaria, optimista, pensando en la necesidad formativa del hombre nuevo, en una sociedad socialista, pura, de altos valores éticos.

Aquí habita la esencia de esta narrativa, ¿dónde reside entonces la postura ética consecuente con su tiempo? ¿en la de los académicos que escuchan a la joven profesora, o en la de ella que pretende develar el estado crítico de una buena parte de los valores de aquella sociedad?

Los nombres de los personajes son simbólicos, el joven protagonista se llama Alberto, como el otrora proxeneta, su padrino de santería se llama Lázaro como uno de los santos más populares sincretizado por la religiosidad afrocaribañola. Aunque Alberto pareciera rechazar aquel entorno, su vinculación con la profesora investigadora de la historia de Yarini se desarrollará justo en aquellas calles, en medio del deterioro, donde las ruinas de calles y edificios, se expresa en la cotidianidad de los seres que la habitan. La fotografía de Rigoberto Senarega y el montaje de Pedro Suárez, junto a la dirección de arte a cargo de Erick Grass, contribuyen a un resultado de alta potencia simbólica.

El entorno fomenta el enojo, el deterioro social, las pasiones y los conflictos que se desatan a lo largo del filme. Personajes como Sandra, la joven que opera como la contraparte social y amorosa de la profesora por Alberto, declara en una de las escenas, ambientada en una arquitectura empobrecida, ruinosa y deteriorada: “Este es el lugar que más odio... y el que más quiero”.

La ambientación y utilería a cargo de Jorge García, Gonzalo Echevarría y Julio César Verdecia resulta altamente interesante en su selección y disposición en aquellos espacios. Muebles antiguos, dispares, en una desigualdad y deterioro que dialoga con la arquitectura igualmente en decadencia, nos hablan de un tiempo pasado que sigue ahí, a contrapelo de la contemporaneidad, del poder adquisitivo de otros, de las posibilidades económicas y la existencia de otros espacios, de otros grupos sociales, evidenciando la utopía de una pretendida sociedad igualitaria, sin corrupción, sin lados oscuros.

La ruina es en esta película un personaje más, es una excavación profundamente afectiva que revela zonas de un pasado que pervive en la herida, en sus aspectos más sórdidos. Ese pasado transforma a la otrora investigadora y saca su lado más instintivo y desenfrenado. Los personajes van de la mano con aquel lugar, como dirían Bhabha o Nancy, el lugar de la cultura, el lugar de la memoria, el lugar donde los dioses se han roto y con ellos, los humanos y aquella Habana, también.

Conclusiones

El estudio aquí expuesto, visibiliza la significación que ha tenido la mirada a las ruinas habaneras en la mirada de artistas visuales, escritores y cineastas cubanos en las últimas décadas, de manera muy particular. Esto no quiere decir que con anterioridad, no podamos localizar ejemplos de este abordaje; sin embargo, en el período de estudio, debido a las difíciles circunstancias económicas, que fueron acumulándose a lo largo de los años, la ruina va cobrando una presencia cada vez mayor, y se erige como medio para conocer y adentrarse en el pasado y lo que este puede mostrarnos desde el presente. Las piedras hablan, las ruinas emergen, y los significados se expanden desde la mirada y la sensibilidad que estos creadores nos comparten para conducirnos a una reflexión sobre la memoria, sobre quiénes somos y sobre nuestras realidades.

Notas

¹ (Benjamin, 350).

² (Benjamin, 350).

³ (Hiernaux 2007, 23).

⁴ (Hartog 2007, 38).

⁵ (Estévez 2007).

⁶ (Lonely Planet 2020).

⁷ (Barthes 1993, 260-261).

⁸ (Didi-Huberman 2011, 39).

⁹ (Bruno, 2014, 211).

¹⁰ (Caballero, 2008, 227)

¹¹ (Castillo, 2007,153,164)

¹² (Volli, 2013, 185)

Referencias bibliográficas finales

Libros

Barthes, Roland. 1993. *La aventura semiológica*, Barcelona, Ediciones Paidós.

Bruno, Giuliana. 2014. *Surface. Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*, Chicago, The University of Chicago Press.

Caballero, Rufo. 2008. *Lágrimas en la Lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*, La Habana, Ediciones ICAIC, Editorial Letras Cubanas.

Castillo, Luciano. 2007. *El cine cubano a contraluz*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Didi-Huberman, Georges. 2011. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Estévez, Abilio. 2004. *Inventario secreto de La Habana*, Barcelona, Tusquets Editores.

Hartog, François. 2007. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.

Revistas

Hiernaux, Daniel. 2007. "Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos", en *Revista eure*, Vol. XXXIII, no. 99: 17-30.

Volli, Ugo. 2013. "Para una semiótica de la ciudad" en *Denken Pensée Thought Mysl...*, Criterios, Vol. III, No. 51-75, 2013, La Habana: 184-200.

Textos en Línea

Benjamin, Walter. *Imágenes que piensan. Obras*, IV, I. <https://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=1249>. Consultado el 20 de octubre de 2020

Cuba, Lonely Planet, <https://www.lonelyplanet.com/cuba>. Consultado el 20 de octubre de 2020

Filmografía

Fresa y Chocolate. 1993. De Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. La Habana: Miramax. DVD

Suite Habana. 2003. De Fernando Pérez. La Habana: Instituto Cubano de Industria Cinematográfica. DVD.

Los dioses rotos. 2008. De Ernesto Daranas. La Habana: Instituto Cubano de Industria Cinematográfica. DVD.