

Entre La Habana revolucionaria y La Habana distópica. Representaciones de la ciudad en el cine cubano

Reynaldo Lastre

Universidad de Connecticut, Estados Unidos

reynaldo.lastre@uconn.edu

ORCID: 0009-0001-2061-3440

Recibido 16/03/2023 Aceptado 20/05/2023

Resumen

Este ensayo analiza la forma en que la representación de La Habana en el cine cubano proyecta relaciones económicas y sociales de sus habitantes a través del tiempo. Para hacerlo, elijo tres filmes realizados en tres momentos diferentes en el contexto posterior a 1959. De esa forma, mi análisis entra en diálogo directo con las políticas públicas y las estrategias de conservación y desarrollo del espacio urbano dentro del periodo revolucionario. Primero, analizo la representación de la Habana en *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), en donde la ciudad funciona como intermediaria entre la revolución y el intelectual protagonista durante los primeros años del proceso. Después me detengo en *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez, 2006), corto documental donde se exploran los espacios marginalizados de la ciudad a través del testimonio de migrantes cubanos ilegales. Finalmente, reviso la reelaboración de una Habana distópica en el corto de ficción *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021).

Palabras claves: *Ciudad; espacio; cine cubano; La Habana; Revolución cubana*

From revolutionary Havana to dystopian Havana. Representations of the city in Cuban cinema

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

This essay analyzes the representation of Havana in Cuban cinema projects economic and social relations of its inhabitants through time. In doing so, I choose films made at three different moments in the post-1959 context. In this way, my analysis enters a direct dialogue with public policies and strategies for the conservation and development of urban space within the revolutionary period. First, I analyze the representation of Havana in *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), where the city functions as a proxy between the revolution and the leading intellectual during the first years of the regime. Then I go over *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez, 2006), a short documentary that explores the marginalized spaces of the city through the testimony of illegal Cuban migrants. Finally, I analyze a dystopian Havana in the fiction short *Tundra* (José Luis Aparicio, 2021).

Keywords: *City; space; Cuban cinema; Havana; Cuban Revolution*

...luego crecen con la gente que las
habita y decaen y
finalmente son olvidadas o
derruidas o se caen de viejas y en
su lugar se levanta otro edificio que
recomienza el ciclo. ¿Linda,
verdad, esa
saga arquitectónica?
Guillermo Cabrera Infante, *Tres
Tristes Tigres*

Lefebvre (2013) planteó una visión crítica de la ciudad y la consideró como un producto social y político, más que simplemente como un entorno físico. Según su perspectiva, la ciudad no es solo una acumulación de edificios y calles, sino un espacio complejo y vivo que refleja las relaciones de poder, las dinámicas sociales y las luchas por el control y la apropiación de ese espacio.

El sociólogo y filósofo francés argumentó que la producción del espacio urbano está influenciada por diferentes actores y fuerzas sociales, incluidos los intereses económicos, el poder político y la cultura. Para él, la ciudad es el resultado de una lucha constante entre diferentes grupos y clases sociales por el control y la definición del espacio. Estos grupos tienen diferentes perspectivas y necesidades, lo que genera conflictos y tensiones en la forma en que se organiza y se vive la ciudad. Si bien su objeto de estudio fue la formación y desarrollo de las sociedades capitalistas, Lefebvre reflexionó también sobre las relaciones entre espacio urbano y poder en el socialismo y los procesos revolucionarios. Para el autor,

una revolución que no da lugar a un nuevo espacio no llega a realizar todo su potencial; embarranca y no genera cambios de vida, tan sólo modifica las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

superestructuras ideológicas, las instituciones, los aparatos políticos. Una transformación revolucionaria se verifica por su capacidad creativa, generadora de efectos en la vida cotidiana, en el lenguaje y en el espacio, aunque su impacto no tenga por qué suceder necesariamente al mismo ritmo y con similar intensidad. (Lefevre, 2013, p. 112).

En el caso especial de La Habana, este concepto de ciudad resulta especialmente relevante debido a las características particulares de esta ciudad y las dinámicas sociales y políticas que la rodean. Desde el aspecto arquitectónico,

La Habana es un caleidoscopio de ciudades. Está La Habana Vieja, que incluye la costanera y los palacios coloniales en la Plaza de Armas. A partir de ahí, La Habana se expandió hacia el oeste. Después de la calle Monserrate, el sitio de las antiguas murallas de la ciudad, viene Centro Habana, el distrito comercial. Si La Habana Vieja se construyó con roca de coral, Centro Habana es de mármol, con el ornamentado Palacio Presidencial y el ampuloso Centro Gallego. Más al oeste está El Vedado, originalmente un suburbio de casas adosadas con pórticos delicadamente columnados, pero ahora el corazón geográfico de la ciudad, con la monolítica Plaza de la Revolución. Al otro lado del río Almendares se encuentra Miramar, que alguna vez fue un elegante barrio de mansiones art déco. Muchos de estos se han convertido en embajadas, y ahora es el barrio diplomático. Frente a la bahía se encuentra el pueblo pesquero de Regla, con un famoso santuario dedicado a la patrona de La Habana, la negra Virgen de Regla¹. (Estrada, 2008, p. 6).

Sin embargo, la configuración y organización del espacio urbano ha sido alterada significativamente con el impacto del régimen socialista existente en la isla desde hace más de sesenta años. La planificación centralizada y la propiedad estatal han influido en la distribución de viviendas, servicios y equipamientos, y han limitado la participación ciudadana en la toma de decisiones sobre el uso del espacio urbano. Estas dinámicas intervienen no solo en cómo se piensa a la Habana real, sino también a la imaginada. La crisis de legitimidad del gobierno cubano y su imposibilidad para intervenir el espacio público y generar una nueva arquitectura, ha proporcionado un mapa sentimental en el cual lo glorioso y lo decadente dialogan de manera estrecha. En ese sentido,

las concepciones modernas de La Habana no solo se extraen del pasado prerrevolucionario de Cuba (simbolizado por su arquitectura colonial, los automóviles fabricados en Estados Unidos en la década de 1950 y los bares icónicos popularizados por escritores extranjeros como Ernest Hemingway y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Graham Greene), sino también del post -período revolucionario que siguió (indicado por imágenes del barbudo [rebelde barbudo], figuras icónicas [incluidos Fidel Castro y el Che Guevara], la era soviética de La Habana, etc.). Sin embargo, desde la década de 1990 estas representaciones se han enredado en las visiones foráneas de la ciudad que surgieron tras los peores años del “Período Especial en Tiempo de Paz” tras el colapso del comunismo en Europa del Este y el cese de los subsidios económicos a Cuba desde la Unión Soviética. (Kent, 2019, p. 3).

Las películas sobre La Habana analizadas aquí operan bajo estas nociones de espacio socialmente construido que refleja y reproduce las relaciones de poder existentes en la sociedad. Tanto *Memorias del subdesarrollo* como *Buscándote Habana* y *Tundra* interrogan a los espectadores sobre cuáles intereses configuran la ciudad en detrimento de las necesidades y deseos de los ciudadanos. Las tres establecen dinámicas simbólicas entre el interior de las viviendas de sus protagonistas y un espacio exterior marcado por elementos contingentes. En *Memorias...* aparece La Habana de los tres primeros años de transformación capital a manos del gobierno revolucionario, desbordada de militares y carteles soviéticos. Aunque el personaje central utiliza estas imágenes para articular la decadencia de un proceso social en ciernes, la elección de espacios icónicos como el malecón y algunos barrios lujosos de El Vedado aún en su esplendor permiten polemizar entre si se quiere representar un declive o simplemente una transformación. Para el momento en que estalla la crisis de los misiles, acudimos a la mutación bélica que sirve de colofón al filme, re-imaginando la ciudad como un espacio de guerra.

Por su parte, en *Buscándote Habana* accedemos a la ciudad de extramuros, marcada por la pobreza extrema, el abandono del Estado y la migración penalizada. El documental presenta a un grupo de personas en viviendas informales, intentando abrirse paso en un contexto que los oprime y no los reconoce.

Finalmente, *Tundra* exhibe una Habana alternativa, sin imágenes icónicas, pero tampoco con insistencia en la pobreza material y la ruina arquitectónica. Dentro de la distopía que representa, los cubanos han aprendido a vivir con el desastre y tratan de salir adelante lo mejor que pueden. La síntesis de una Habana real (calles, parques, gente) con una Habana acechada por monstruos de consistencia pegajosa crea esa ciudad de ensoñación y delirio que es metáfora del desajuste psíquico, político y social de la isla en la contemporaneidad.

La emergencia de la Habana revolucionaria

El filme *Memorias del subdesarrollo*, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea y estrenado en 1968, es un ejemplo destacado de cómo el cine puede capturar y analizar la complejidad de una ciudad como La Habana durante un período de transición política y social. Examinaré aquí la representación de La Habana en *Memorias...*, analizando cómo la película refleja los cambios en la estructura social y los conflictos de identidad en el contexto del subdesarrollo.

Desde el año 1959 y durante toda la década de los sesenta, La Habana experimentó una transformación profunda en diversos aspectos. La Revolución cubana y su líder, Fidel Castro,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

implementaron un grupo de cambios de orden político, social y económico con el fin de instaurar un nuevo tipo de sistema de gobierno en el país. En el primer año, por ejemplo, se produjo

la nacionalización de la gran mayoría de la producción industrial y agropecuaria, los servicios públicos y buena parte del mercado interno insular. A principios del año siguiente, en medio de la creciente confrontación con Estados Unidos, la dirigencia revolucionaria anunció que la isla entraba en una fase de transición socialista y se preparó para extender la hegemonía del Estado a todos los sectores de la sociedad, la cultura y la ideología. (Rojas, 2015, p. 14).

La Habana, como capital del país, era el epicentro de estas transformaciones y, al mismo tiempo, el escenario donde se manifestaban los desafíos y contradicciones de esta nueva etapa. Muchas películas cubanas y extranjeras captaron estos cambios durante esos primeros años de transformaciones radicales en la ciudad, desde diferentes géneros y puntos de vista. El propio Gutiérrez Alea ya la había desarrollado en *Las doce sillas* (1962) y *La muerte de un burócrata* (1966), donde aparecen escenas de valor documental sobre la pugna por los espacios públicos, la puesta en crisis de los íconos de la burguesía prerrevolucionaria y la tensión acerca de la representación urbana del nuevo régimen.

La elección formal de *Memorias del subdesarrollo* favorece aún más este interés del cine en la transformación del espacio habanero en la primera década de los sesenta. La inserción de imágenes documentales y de archivo se alternan con el dramatismo de la ficción con la misma intensidad con que compiten los espacios urbanos y el interior de la habitación de Sergio. Por eso no solo resultan llamativos los fragmentos de la partida hacia el exilio de burgueses en el aeropuerto, la captura y posterior juicio de los expedicionarios de Playa Girón y el despliegue de tanques en el malecón habanero durante la crisis de los misiles, sino también las tomas en parques, avenidas, escuelas y otras edificaciones del barrio de El Vedado.

Es importante reparar en el hecho de que la zona capitalina que interesa en el filme no es La Habana Vieja ni Centro Habana, sino El Vedado. Si bien Sergio vive en uno de los apartamentos más altos y lujosos de ese reparto habanero, el motivo de la elección consiste en que la metamorfosis en términos de clases sociales e instituciones estatales puede entenderse mejor en un sitio con la historia cultural y arquitectónica de El Vedado. Como recuerda Natalie Gualy

a lo largo de finales del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, los residentes adinerados, tanto cubanos como estadounidenses, concentraron sus extravagantes mansiones y el desarrollo inmobiliario en el barrio virgen de El Vedado, particularmente en el área triangulada entre Calle G y Calle 23. Las casas fueron construidas en estilos tradicionales de época; estilos art déco, ecléctico, Beaux-Arts y neoclásico. Mientras los estadounidenses respetuosos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de la ley llamaban a El Vedado su nuevo hogar, la mafia estadounidense lentamente comenzó a infiltrarse en El Vedado como propio al erigir grandiosos hoteles, casinos y clubes nocturnos en el área de La Rampa, el centro comercial de El Vedado. La Rampa consiste en la parte más oriental de la Calle 23 y se cruza con El Malecón. (2012, pp. 18-19).

No en vano la memoria afectiva de Sergio se activa cuando deambula por esas calles de la ciudad. “Aquí vivía Francisco de la Cuesta”, dice la voz de Sergio al pasar frente a una mansión con jardines delante. La mención evoca la ausencia de un amigo de la adolescencia que se marchó a Estados Unidos al igual que su familia, pero también le recuerda a Sergio el despertar de su sexualidad por los prostíbulos de la ciudad.

Esa sociabilidad típica de El Vedado representada por jóvenes blancos de clase media alta que estudiaban en colegios católicos y heredaban negocios familiares al tiempo que disfrutaban del trabajo sexual femenino y los paseos nocturnos en autos descapotables pasó a ser visto rápidamente como un mal del pasado. La Revolución cubana fue el resultado de un enfrentamiento a la dictadura de Fulgencio Batista y su proyección represiva, pero rápidamente el nuevo orden social estigmatizó el periodo republicano como un todo. El solo hecho de vivir en El Vedado, como era el caso de Sergio, incentivaba un prejuicio que podía escalar hasta convertirse en alegato contrarrevolucionario. Manifestaciones de esta índole se dan en el filme tanto a nivel individual como público.

Por ejemplo, el hermano de Elena, la amante de 16 años que acusa a Sergio de violación y por lo cual es llevado a los tribunales, insinúa que este no es revolucionario en base a los únicos elementos que conoce del personaje (su forma de hablar, su manera de vestir y su lugar de residencia). No sabemos dónde vive la humilde familia de Elena, pero podemos reconocer que no son de El Vedado. En otro momento Sergio recibe la visita de unos funcionarios del Ministerio de la Vivienda que, de igual manera, le lanzan miradas incómodas por el solo hecho de poseer un apartamento amplio y lujoso en esa zona.

En el orden público, la representación del desmontaje del orden republicano se percibe de una forma ambigua, pues si bien Sergio menciona más de una vez la condición parasitaria de la burguesía y rechaza el sistema capitalista y su extractivismo en Latinoamérica, tanto sus memorias como sus juicios sancionan el nuevo régimen. El personaje percibe hipocresía y doble moral en una sociedad que discute y enfrenta el racismo y el machismo, pero los reproduce en sus decisiones, su orden institucional y en su vida cotidiana. La destrucción del águila imperial luce, desde el telescopio de su balcón, no como un símbolo del fin del capitalismo, sino como una imagen de la pérdida de armonía en el espacio urbano. Cuando el personaje recuerda con ironía que la paloma de la paz que mandaría Pablo Picasso nunca llegó, interroga al sistema no solo sobre la reparación de los daños a la ciudad en nombre de una ideología, sino también acerca de la finalidad de su propio proyecto arquitectónico. En ese sentido,

toda la película puede entenderse como una meditación sobre los intentos de la Revolución por sobrescribir la ciudad, una meditación que expone las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

estrategias de reconfiguración ideológica del espacio urbano así como los conflictos que este proceso provoca. Sergio cuestiona persistentemente los signos urbanos que la Revolución ha intentado reformular semánticamente para transmitir los nuevos discursos. (Stock, 2014, p. 8).

El personaje fija su mirada sobre los bustos de Martí, los carteles alegóricos a la revolución y la iconografía de Fidel Castro que se expanden por la ciudad, en detrimento de las vidrieras repletas de ropas de marcas europeas y las luces de neón. Con base en estas transformaciones, Sergio enfatiza la condición travestida y ficcional de La Habana. En uno de sus monólogos, dice que le parece “una escenografía, una ciudad de cartón”. Es como si, más allá de la pugna por reelaborar una nueva ciudad, comenzara a ser más importante la representación que la realidad.

Muy al inicio del filme, Sergio toma un bus para regresar del aeropuerto hasta su casa. Es ahí, dentro de un medio de transporte que representa al proletariado y no a la burguesía, donde se sintetizan muchos de los cambios en la fisonomía del espacio urbano. A través de unos planos ejecutados por una cámara inestable que representa la movilidad del bus, notamos no solo que Sergio es el único que lleva traje, sino que además viaja al lado de un miliciano armado con un fusil. Si al interior del aeropuerto, la distinción del vestuario era un índice del carácter económico de la migración, tanto el bus como las calles representan a la población que se quedaba.

Para Daylet Domínguez, “*Memorias del subdesarrollo* logra captar los cambios en declive de la cartografía citadina. Junto al deterioro de la urbe capitalina aparece también la emergencia y configuración de nuevas clases sociales que alteran la fisonomía tradicional de la ciudadanía habanera” (Domínguez, 2011, p. 572). Tanto la ropa humilde como el verde olivo se convertirán en los nuevos indicadores de la órbita revolucionaria en la película, hecho que por un lado festeja la emancipación de los sectores más humildes, y por el otro reacciona ante la militarización extrema.

Esas renegociaciones del espacio urbano son también el resultado de la Guerra Fría. La paloma de Picasso nunca pudo verse en La Habana, pero los carteles publicitarios y otros símbolos de la sociedad capitalista sí fueron sustituidos por la iconografía proveniente de la Unión Soviética. En la película no solo aparecen imágenes de Lenin en grandes vallas publicitarias, sino además las librerías de uso, habituales dentro del recorrido diario de Sergio, inundadas de literatura marxista. Desde la proclamación del carácter socialista de la Revolución cubana en abril de 1961, la presencia del imaginario soviético en la ciudad crece hasta que alcanza un primer tope un año más tarde durante la crisis de los misiles.

Las Habanas marginales en el ocaso del socialismo

Algunas de las películas cubanas producidas por el ICAIC durante las dos siguientes décadas enfatizaron el creciente impacto del gobierno revolucionario en la ciudad, anotando transformaciones arquitectónicas, movimientos poblacionales e impactos de corte legislativo. Por ejemplo, Sara Gómez realizó *De cierta manera* (1974), donde se analiza la puesta en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

marcha del Plan de Ayuda Mutua y Esfuerzo Propio, a través del cual el gobierno revolucionario emprendía su lucha contra la desigualdad social en el espacio urbano. El filme se centra en la construcción del reparto Miraflores, ubicado en uno de los tantos extrarradios de la capital. El sitio albergaría a los vecinos de Las Yaguas, una zona para residentes obreros. “En el imaginario nacional, —anotó Víctor Fowler— Las Yaguas encarnaba la imagen de una población degradada sin esperanza de integración social, con una alta proporción de negros y altas tasas de analfabetismo, desempleo, prostitución, alcoholismo, drogadicción y violencia en general” (2021, p. 92). Aunque la película legitimó las reformas urbanas del gobierno, enfatizaba la necesidad de ir más allá de un simple traslado habitacional, como si el espacio por sí solo pudiera transformar poblaciones. De hecho,

los hombres y mujeres que fueron trasladados hacia esos nuevos barrios tenían allí mejores condiciones de vida, pero seguían reproduciendo sus hábitos y costumbres inmemoriales. En poco tiempo, como se encarga la propia Sara de mostrar en el filme, las casas de Miraflores estuvieron prácticamente destruidas, vandalizadas, descuidadas. (García Yero, 2017, p. 244).

En los ochenta, directores como Juan Carlos Tabío comentaban las negociaciones al interior del espacio urbano en los filmes *Se permuta* (1984) y *Plaffo demasiado miedo a la vida* (1988). Quedaban atrás los tiempos en que los males de la burocracia se codificaban en comedia surrealista como *La muerte de un burócrata*, pues dos décadas más tarde ya se había cosificado en un sistema administrativo que la volvía parte de la vida cotidiana. A diferencia de lo que sucede en *De cierta manera*, en *Se permuta* el Estado no organiza los desplazamientos poblacionales, sino que son los propios ciudadanos con el amparo de una ley los que aprovechan esas pequeñas zonas de movilidad.

El colapso de la Unión Soviética y la profunda crisis económica que esto conllevó para la isla transformaría la ciudad en la siguiente década de una manera que, aunque predecible, fue inesperada. El relato nacional en torno al Periodo Especial se construyó como una ficción apocalíptica. En la televisión cubana se hacían constantes llamados al patriotismo y la resistencia. El propio Fidel Castro, en una de aquellas emisiones nocturnas, introduce un nuevo concepto histórico, según el cual los cubanos estaban viviendo todas las épocas heroicas a la misma vez (las contiendas del 68 y del 95, el asalto al Cuartel Moncada, la victoria de Playa Girón y la Crisis de Octubre). Si en algún momento existió una nostalgia por ese pasado bélico, la heroicidad del presente equilibraba esa pérdida. Para Castro, desafiar las penurias materiales del nuevo periodo constituía una prueba aún más difícil y digna para los principios de justicia del proceso revolucionario.

El deterioro y la ruina de la ciudad infiltran las relaciones sociales en películas como *María Antonia* (Sergio Giral, 1990) y *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío), así como en *Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez.

Los edificios en ruinas, los espacios abandonados, las calles vacías, oscuras o tomadas por ciudadanos a pie o pedaleando para resolver su existencia se convierten en símbolos de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pérdida y la desesperanza que caracterizaron al Período Especial. Durante esta década, la representación de la ciudad fue el resultado de la crisis social del país, pero también de la encrucijada existencial de sus pobladores.

El cine de ficción contribuyó a moldear los límites y las posibilidades de la representación de la crisis social de La Habana durante el Período Especial. Sin embargo, otras modalidades genéricas ampliaron estas exploraciones con resultados notables. El documental de puesta en escena *Suite Habana* (2003), también dirigido por Fernando Pérez, recreó la vida cotidiana de diferentes personas en la ciudad no solo para reflejar nuevas estrategias de negociación del contrato social dentro de las ruinas, sino también la capacidad de resiliencia de los habitantes de La Habana frente a la adversidad. Las historias de esperanza y dignidad ayudaron a manejar una representación menos pesimista de La Habana en la entrada de un nuevo milenio, aunque la ausencia del Estado en el proceso implicaba el deceso del sistema socialista.

Esta relación conflictiva entre el Estado y los individuos en el contexto de la ciudad es uno de los temas centrales del documental *Buscándote Habana* (2006), de Alina Rodríguez. En esta sección del ensayo analizaré la representación de una Habana marginal, habitada por migrantes internos que constituyen un nuevo desafío para la estabilidad no solo de la ciudad, sino también del Estado.

Si *Suite Habana* decide narrar sus historias de vida junto a muchas de las calles, esquinas y edificaciones emblemáticas de La Habana conocida, el filme de Rodríguez se va a las zonas más pintorescas de la periferia capitalina. Muchos de los nuevos realizadores de la facultad de medios audiovisuales durante esa época, hastiados del centro de la ciudad y sus ruinas, decidieron “realizar su ejercicio docente en los asentamientos ilegales de San Miguel del Padrón, Regla y Guanabacoa. Era importante documentar lo que allí ocurría y que los medios parecían ignorar” (Arcos, 2022).

Aunque el cortometraje ganó varios premios, entre ellos, mejor documental en el Festival Santiago Álvarez, el premio Sara Gómez en el Festival de cine de La Habana, y la mención especial en la Muestra Joven ICAIC, su filmación estuvo marcada por la censura. En la primera década del nuevo milenio se vivieron intensas campañas propagandísticas en la isla, marcadas por una necesidad de “recuperar valores revolucionarios” que se habían deteriorado masivamente con la llegada del Período Especial y la consecuente crisis de credibilidad del marxismo. En aquellos años Fidel Castro impulsó la Batalla de Ideas, con los reclamos por el regreso del niño Elián, primero, y la excarcelación de los cubanos involucrados en una red de espionaje a los que rebautizaron en la isla como “cinco héroes”, después.

Durante años la propaganda política alternaba entre las concentraciones masivas sistemáticas (llamadas Tribunales Abiertas) y los extensos programas televisivos para ejercicios estériles de reafirmación del sistema político cubano (las Mesas Redondas); un documental sobre un grupo de familias abandonadas y hostigadas por el gobierno no podía ser bienvenido.

Buscándote Habana es un documental de observación, que resultó de un grupo de entrevistas a migrantes de Camagüey y el Oriente del país que viven en condiciones precarias en diferentes sitios de La Habana. Unos se asentaron en repartos insalubres de San Miguel del Padrón, otros en las afueras de Casablanca, en el municipio Regla. También hay residentes de Santa Fe, en Playa, de la Planta de asfalto de Guanabacoa y el antiguo hotel Bristol, en Centro



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Habana. El panorama amplio que mostró la realizadora en menos de 24 minutos interpelaba a los aparatos legislativos del Estado y sus mecanismos coercitivos.

La exploración de estas zonas de la ciudad invita además a reflexionar no solo sobre los diferentes tipos de desigualdad que crecían entre los habitantes de La Habana, sino entre los de la capital y el resto del país. Aunque el cortometraje, a través de estas comunidades indocumentadas, demuestra cómo el espacio urbano refleja las relaciones sociales, políticas y culturales de la sociedad cubana, también insiste en sus capacidades de resistencia. Para ellos, el regreso no es una opción, y aunque son de diferentes provincias y ciudades del centro y el oriente del país, constituyen comunidades en constante lucha contra las adversidades tanto de la naturaleza como del Estado.

Las condiciones en los asentamientos informales de Cuba son perjudiciales para la salud y la seguridad de sus residentes. El nivel de desarrollo en estos asentamientos varía, algunos tienen infraestructura eléctrica y de plomería construida por la comunidad, mientras que otros son una colección de refugios rudimentarios. Los residentes trabajan juntos como comunidad para expandir y desarrollar sus asentamientos. A pesar del nivel de desarrollo relativamente alto en algunos de estos asentamientos, el gobierno cubano se niega a otorgar a los residentes un estatus legal, lo que les impide obtener las necesidades básicas como alimentos, atención médica y empleo. Debido a las malas condiciones en las provincias rurales del oeste del país, estos asentamientos seguirán creciendo si el gobierno cubano no toma medidas. (Black, 2022, p. 10).

Buscándote Habana ha capturado estas dinámicas y ha mostrado cómo los habitantes de esas comunidades crean y negocian su propia identidad a través de la interacción con el espacio urbano. Su lucha contra el desprecio y la burla de los habaneros forma parte de esta negociación. María, mujer natural de Guantánamo, dice que la tratan “como si tuviera lepra”, al tiempo que las opiniones negativas de los vecinos habaneros acerca de los migrantes orientales en el documental insinúan una pugna al interior de la ciudad que reproduce tipos de xenofobia, racismo y clasismo.

En franca contraposición con el Sergio de *Memorias...*, los personajes de este documental no son intelectuales, ni habaneros, ni de la clase burguesa que huyó del país luego de los sucesos de 1959. Sus percepciones de La Habana están en el lado opuesto, incluso, después de la crisis económica y de legitimación política sufrida por el gobierno durante el Periodo Especial. Es el caso de Pascual, un guantanamero del asentamiento de El Cuncuní, en San Miguel del Padrón, cuando dice que muchos han ido de visita a La Habana y manifiestan malestar al regreso a sus ciudades y pueblos natales. En contraste, se pregunta “por qué en La Habana se vive de esta forma. Y por qué nosotros aquí [en Oriente] no podemos tener una vida decorosa... y de adquisición como se vive en La Habana”. Por su parte, María dice que en Guantánamo “hay mucho atraso”, para luego ir a ejemplos concretos como la mala alimentación de acuerdo con los suministros de comida del gobierno local.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Para ellos, La Habana no es “la Tegucigalpa del Caribe” como lo era para Sergio en esos primeros años de la Revolución. Desde este horizonte de expectativas, La Habana es el espacio de realización tanto personal como profesional, y todas sus demandas se dirigen a las restricciones que el Estado le impone para lograrlas. Dice Fidel, uno de los entrevistados, que “los ilegales” son perseguidos como si fueran “contrarios al gobierno”, una categoría que es mencionada con toda la intención de generar una idea de abyección en sus interlocutores. Casi al final del corto, el indocumentado de origen santiaguero comenta que vive en La Habana desde el año 1989, o sea, durante casi veinte años sin una solución de parte de las autoridades competentes.

Es precisamente Fidel el que mejor representa este señalado contraste con el personaje de *Memorias...* interpretado por Sergio Corrieri. Si la identidad de este descansaba en su distancia, sus críticas y el rechazo con el proceso revolucionario, aquel insiste todo el tiempo en reafirmarse como patriota. No solo habla con orgullo de su nombre, sino que además bautizó a su hijo más pequeño con el nombre de Elián, como el niño protagonista de la Batalla de Ideas unos años atrás. El santiaguero echa mano a un panteón de héroes de las guerras de independencia o al propio Fidel Castro, nacidos todos en la zona oriental del país, para dinamitar la discriminación por la vía del nacionalismo promovido por el propio régimen revolucionario. Si con toda tranquilidad Sergio dice a los inspectores de vivienda no trabajar, Fidel solo pide “que lo dejen trabajar” y “que dejen a sus niños vivir”.

Sin embargo, los habitantes de estos asentamientos ni siquiera son “el pueblo” al que se refiere Sergio constantemente para aludir a los supuestos privilegiados del nuevo régimen. El sociólogo Pablo Rodríguez, a quien la realizadora entrevista en el documental, los relaciona con el síndrome de Las Yaguas, lo cual constituye una alusión directa a *De cierta manera*. Dentro de esta conexión, no solo se habla a un grupo poblacional marginalizado, sino a una parte de la ciudad que no entra en ninguna de las definiciones de pueblo ofrecidas por el gobierno. Hay un momento en que el documental resalta una reflexión de Asterio, natural de Guantánamo, ahora vecino en el asentamiento de Casablanca. El joven de piel oscura se refiere al cartel a la entrada de La Habana donde se lee “Bienvenido a la capital de todos los cubanos”, para cuestionar su propia identidad. Si él no es bienvenido a la ciudad, entonces no se le considera cubano.

Esta crisis existencial interroga directamente a una sociedad que aseguró haber llegado para proteger a los humildes en detrimento de los burgueses como Sergio. Sin embargo, el documental muestra el desamparo a través de esas vistas panorámicas por los extrarradios de la ciudad, y a través de las demandas de estas personas vulneradas por su lugar de nacimiento.

La síntesis de ese malestar lo articula una mujer llamada María, que ha tenido que inventarse una vivienda al interior de la piscina en desuso del desmantelado hotel Bristol. La señora, natural de Camagüey, después de mostrar las condiciones precarias en que ha habilitado ese espacio tan anacrónico en que vive, enfatiza a cámara que “esta Revolución no deja a nadie desamparado”. Su afirmación recuerda, por la seriedad en que se articula la ironía, al momento en que Sergio declama la conocida frase “esta revolución ha dicho basta, y ha echado a andar”, gritada por Fidel Castro en la Segunda Declaración de La Habana. Las fotografías, los carteles y los planos generales del documental de Rodríguez reniegan de la efectividad de ese papel



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

proteccionista del Estado, mientras exhiben una Habana posrevolucionaria que termina el ciclo de representación abierto en el filme de Gutiérrez Alea.

La Habana distópica del postsocialismo

Cuando José Luis Aparicio Ferrera estrenó *Tundra* (2021) en el Festival de cine de Sundance, en Estados Unidos, habían transcurrido quince años de aquel ejercicio cinematográfico realizado por Alina Rodríguez. Durante este tiempo, no solo La Habana había cambiado radicalmente, sino la política y la sociedad de la isla. Para ese entonces, Cuba estaba gobernada por Miguel Díaz Canel, el primero sin el apellido Castro desde 1959. Fidel, quien cesara de su cargo en 2006 a causa de una enfermedad, moriría una década después a la edad de 90 años. Por su parte, su hermano Raúl le sucedió al frente de los consejos de Estado y de ministros hasta el 2018, cuando solo ostentó el cargo principal en el Partido Comunista. Desde entonces sus apariciones son esporádicas, lo cual intensifica el vacío simbólico de la nueva época posrevolucionaria.

En una entrevista con el periódico digital *Diario de Cuba*, Aparicio calificó su película de la siguiente manera:

Es una representación distópica de La Habana contemporánea, cuenta la realidad cubana de hoy a través de los filtros del cine de género, de la ciencia ficción, el fantástico, el cine negro, el horror. No es una película para entender Cuba, sino para sentir lo que es la Cuba de hoy, este espacio opresivo, siniestro, enrarecido, con una atmósfera cargada y donde es muy difícil concretar los deseos. (Lezcano, 2022).

En esas declaraciones, el realizador reafirma su distancia con los paradigmas analizados con anterioridad en este ensayo, interesados en ofrecer representaciones científicas de la ciudad, ya desde el punto de vista intelectual, político, sociológico o antropológico. Aunque cada una de estas categorías aparece de una u otra manera en este corto de treinta minutos de duración, su director las libera de conexión directa con la ciudad real para desarrollar una reflexión artística de las preocupaciones y tensiones presentes en la sociedad cubana actual.

Thomas Horan inicia su estudio sobre el deseo y la empatía en las sociedades distópicas del siglo XX con una cita de Erika Gottlieb donde se recuerda que “una de las características más conspicuas de [...] la ficción distópica [consiste en] que una vez que permitamos que el estado totalitario llegue al poder, no habrá vuelta atrás” (Horan, 2018, p. 1). A diferencia de la distopía de las ficciones occidentales del pasado siglo, en las del cine cubano contemporáneo no hay referencia al estado totalitario como síntoma, sino como realidad. Tanto en filmes distópicos inscritos en el entorno habanero, por ejemplo, el largometraje de ficción *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2010) y el medimetraje documental *Terranova* (Alejandro Alonso y Alejandro Pérez, 2020), como en donde se recrea una ciudad abstracta, por ejemplo, en *No Country for Old Squares* (Yolanda Durán Fernández y Ermitis Blanco, 2015) y *Gloria eterna*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

(Yimit Ramírez, 2017), se entabla un diálogo directo con la sociedad cubana y su sistema de gobernación.

En el espacio urbano de *Tundra* los habitantes han normalizado la crisis social y política de su entorno, y si bien La Habana es un espacio habitado por monstruos, no hay épica ni esquemas de supervivencia posapocalíptica. Si bien la trama centra su atención en Walfrido Larduet y su búsqueda obsesiva de una mujer vestida de rojo, la ciudad que permanece en el fondo emerge como un elemento definitorio. Larduet (un impecable Mario Guerra) vive en un asentamiento no muy diferente a los filmados por Alina Rodríguez en su documental. Las paredes frágiles, las calles sin asfalto y el hacinamiento del barrio remite a aquellos emigrantes ilegales, pero con la diferencia de que al personaje del corto de ficción no parece importarle su precariedad.

Como si esto fuera poco, en una de las pesquisas propias de su trabajo de inspector de la empresa eléctrica, se traslada a otro asentamiento de construcciones informales rodeado por la pobreza y la desolación. El mundo distópico elaborado por Aparicio se parece más a *Buscándote Habana* que a *Memorias del subdesarrollo*. Después del hallazgo de un fraude eléctrico en una de las viviendas del caserío, Laurdet le impone una multa severa al infractor, quien vive con su esposa, una hija adolescente y un pequeño recién nacido. Aunque José (Jorge Molina) vive en condiciones similares o peores a Laurdet, este último no demuestra un ápice de solidaridad. Es como si su cargo de funcionario público le impusiera una lealtad al Estado por encima de la ciudadanía. El protagonista ni siquiera cede cuando, ya en la calle, la hija del infractor lo intenta sobornar alegando la desesperación de su padre y la crisis nerviosa de su madre. Sin embargo, la niña lo perseguirá durante todo el metraje, segura de que en algún momento el incorruptible agente aceptará el soborno, como es usual en las sociedades precarias. La rutina de Laurdet se completa con sus horas de oficina, representada como un sitio analógico inundado por el traqueteo de las máquinas de escribir y el hacinamiento propio de la sobresaturación de las plantillas laborales de los aparatos burocráticos del Estado.

Las fantasías sexuales del protagonista, su rectitud ante la infracción, los asentamientos precarios y la lúgubre oficina donde se trabaja solo adquieren una dimensión de extrañeza con la presencia de esos monstruos que parecen una mezcla de pulpo y parásito de proporciones enormes. Estos aparecen en el interior de las viviendas de Laurdet y de José García, pero también en la oficina y en los espacios públicos. A diferencia de *Juan de los muertos*, donde la extrañeza está encarnada por una epidemia zombi que amenaza la vida de los ciudadanos, los monstruos de *Tundra* parecen seres inofensivos. Sin embargo, “este motivo enturbia el hábitat de *Tundra*, y dota de un matiz surreal el ambiente (post)atómico que abraza al relato” (Pérez, 2021).

Si bien las construcciones del espacio en mundos distópicos representan el auge de la globalización, el consumismo, la inmigración, la modernidad tecnológica y el sobredesarrollo de las sociedades capitalistas tal y como lo estudia Diana Palardy (2018, p. 12), en filmes como *Tundra* se exploran las implicaciones de vivir en un mundo al margen de todos estos indicadores. Sin embargo, Aparicio evita la exposición del delirio propagandístico del régimen cubano. Incluso, en las oficinas hay ausencia de esa iconografía patriótica que ha intervenido por décadas tanto el espacio público como los interiores de La Habana real. En su lugar, la ciudad está intervenida por unos volantes con la conocida imagen del trébol radiactivo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La analogía entre la radioactividad y las formas políticas de la ideología es evidente, en tanto la ideología (que opera bajo una estructura de invisibilidad al igual que los flujos radiactivos) provoca efectos concretos en la realidad. Los monstruos que se multiplican por la ciudad de Walfrido Laurdet pueden ser mutaciones provocadas por los efectos de la radiación, pero en el sustrato emerge una alegoría del declive del sistema político imperante en la isla. La conexión entre monstruosidad y decadencia política se evidencia, además, a través de la imposibilidad para nombrarlas en sus respectivas realidades.

En La Habana real hay consecuencias represivas para los que se atreven a hablar en contra del Estado, mientras un notable grupo de la población aprendió el doloroso ejercicio de callar o referirse al Estado o sus gobernantes en forma de metáforas. En el corto, Laurdet y su compañero de oficina se refieren a los monstruos como “aquellos”. Aunque están en todas partes y sus efectos nocivos son patentes, los sujetos han asimilado el simulacro como forma de vida.

Otra de las características del corto de Aparicio es su definición del personaje a partir de su deseo sexual hacia la mujer de rojo interpretada por Nancy Alpízar. Si bien el personaje se traslada de un lado a otro de la ciudad por cuestiones de trabajo, en otros momentos lo hace impulsado por esa búsqueda obsesiva. En ese punto, *Tundra* construye estrategias para representar la ciudad a la manera de *Memorias del subdesarrollo*, pero si en esta Sergio se presenta como un “mujeriego misógino y escritor empedernido” (Baron, 2014, p. 34), en aquella Walfrido sufre de una carencia afectiva y sexual. De hecho, el crítico Ángel Pérez ha leído *Tundra* como una alegoría sobre la frustración del deseo masculino, en tanto el corto

es el relato de un hombre que enfrenta, en el ocaso de su edad adulta, una contundente crisis de masculinidad, expresada en una aguda insatisfacción e impotencia sexual. Los cuerpos monstruosos que invaden la realidad del protagonista no son más que excrecencias del fracaso de sus fantasías masculinas, la exteriorización de su impotencia erótica. (2021).

Si en este subgénero de ficciones especulativas, “el sexo funciona como un portal a través del cual el ciudadano en el centro del mundo distópico vislumbra la idea tanto de liberación política como de una dignidad humana trascendente” (Horan, 2018, p. 1), en el mundo de *Tundra* solo hay regresión o, cuando menos, inercia. No está aquí el sujeto prototipo de Sergio que, aunque no participa de la construcción de la sociedad, señala sus males. Tampoco sujetos al estilo de *Buscándote Habana* que, siendo ignorados por el Estado, aspiran a una superación y presentan su inconformidad ante las irregularidades del sistema.

La disfuncionalidad de Laurdet es el resultado de un horizonte donde el mal está normalizado y a los sujetos no les queda alternativa para seguir funcionando. Los adultos deben trabajar y pagar sus cuentas, y los niños jugar en los parques de la ciudad mientras aceptan la presencia de estos monstruos de textura viscosa. Recibir un pequeño soborno o quejarse por lo bajo porque estos extraños le van quitando sus espacios vitales son algunas formas de rebelión ante una sociedad enferma.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

En este ensayo he analizado la representación de La Habana en tres filmes de diferentes momentos de la historia contemporánea de Cuba. Primero, la recomposición de la ciudad tras la llegada de la revolución en 1959 y la consiguiente desarticulación de los viejos símbolos burgueses. A través del filme *Memorias del subdesarrollo* y su personaje central, revisé cómo se establecen nuevas relaciones de poder en la ciudad que vive una refundación. En *Buscándote Habana* analicé la representación de una Habana abandonada por las instituciones del Estado, mientras sus habitantes demandan firmemente su necesidad de inclusión y el deseo de participar en la construcción de la sociedad. Finalmente, en *Tundra* reflexioné en la forma en que una representación distópica de La Habana propone un entendimiento del presente y el futuro de un país que sufre un estancamiento político y un vacío de poder.

Referencias bibliográficas

- Aparicio Ferrera, J. L. (Dir.). (2021). *Tundra*.
- Arcos, G. (2 de mayo de 2022). Flash back o de cómo el hábito no hace una Revolución. Recuperado de <https://jovencuba.com/flash-back-revolucion/>
- Baron, G. (2014). Memorias del subdesarrollo. In A. M. Stock, *World Film Locations: Havana* (p. 34). Chicago: Intellect Books.
- Black, Z. (2022). Correcting the Income Opportunity Gap in Public Schools. *Journal of Youth Scholarship*, 9-14.
- Domínguez, D. (2011). Ciudadanía, cuerpos y subjetividades marginales en Memorias del subdesarrollo y El Rey de la Habana. *Revista de Estudios Hispánicos*, 45(3), 571-592.
- Estrada, A. J. (2008). *Havana: Autobiography of a City*. Nueva York: Macmillan.
- Fowler Calzada, V. (2021). Neither Farms nor Coffee Plantations: Urban Spaces and Cultural Contours in the Script and on the Screen. En S. Lord y M. C. Cumaná, *The Cinema of Sara Gómez. Reframing the Revolution* (pp. 87-122.). Bloomington: Indiana University Press.
- García Yero, O. (2017). *Sara Gómez. Un cine diferente*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Gómez, S. (Dir.). (1974). *De cierta manera*.
- Gualy, N. (2012). *Reconnecting Cuba's Waterfront: An Urban Strategy for Post-Revolution Havana* (Tesis doctoral). Recuperado de <https://digital.lib.washington.edu/researchworks/handle/1773/21897>
- Gutiérrez Alea, T. (Dir.). (1968). *Memorias del subdesarrollo*.
- Horan, T. (2018). *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Charleston: Palgrave.
- Kent, J. C. (2019). *Aesthetics and the revolutionary city*. London: Springer International Publishing.
- Lefevre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lezcano, W. (25 de agosto de 2022). "Tundra no es una película para entender Cuba, sino para sentirla", dice el cineasta José Luis Aparicio. *Diario de Cuba*. Recuperado de https://diariodecuba.com/cultura/1661436710_41788.html



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Palardy, D. Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Pérez, Á. (17 de octubre de 2021). “Tundra”, arriesgado cortometraje del cubano José Luis Aparicio, tendrá su estreno mundial en Río de Janeiro. *Rialta*. Recuperado de <https://rialta.org/tundra-arriesgado-cortometraje-del-cubano-jose-luis-aparicio-tendra-su-estreno-mundial-en-rio-de-janeiro/>
- Rodríguez, A. (Dir.). (2007). *Buscándote Habana*.
- Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. Madrid: Turner.
- Stock, A. M. (2014). Havana. City of the Imagination. En Autor (Ed), *World Film Locations: Havana* (pp. 6-7). Chicago: Intellect Book.

Notas

¹ Al igual que esta, todas las traducciones de la bibliografía consignada en inglés en este ensayo fueron realizadas por Reynaldo Lastre.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional