

# La Habana en el cine de Fernando Pérez

Gretel Herrera Durán, 2016



*Rodeada de mar por todas partes,  
soy isla asida al tallo de los vientos...  
Nadie escucha mi voz, si rezo o grito:  
Puedo volar o hundirme...  
Puedo, a veces, morder mi cola  
en signo de Infinito.  
Soy tierra desgajándome... [1]*

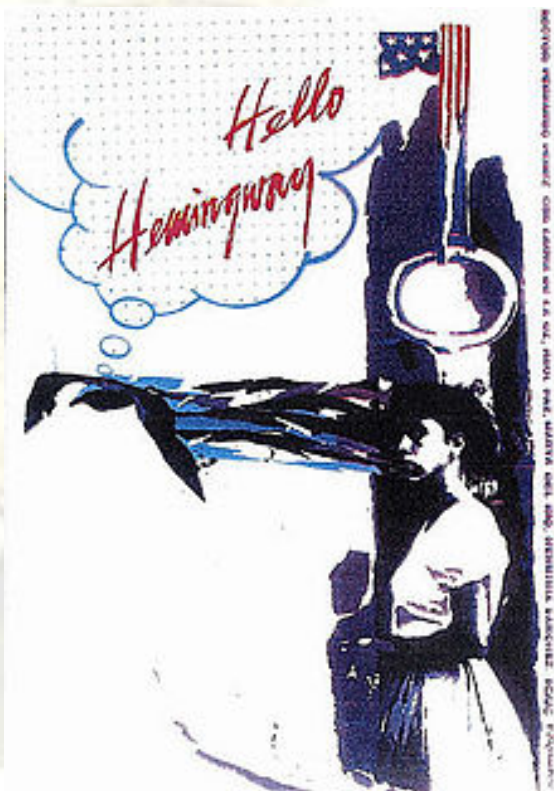
La Habana está de moda, con su encanto decadente y esa cualidad de ciudad museable, de momia arquitectónica, polvorienta y herrumbrosa. La «pintoresca» enajenación social del país que habita y ese talante de ciudad «maravilla», hecha para el escape y para la espera, una larga espera, un eterno permanecer, «isla asida al tallo de los vientos». Entre las más hermosas capitales del Caribe Antillano, La Habana ha sido vista cinematográficamente desde múltiples versiones y visiones, sin embargo, no ha habido mirada más abarcadora, más definitoria de lo que representa y es la identidad esencial de la ciudad, de la isla y de sus habitantes, que la que ha brindado el realizador cubano Fernando Pérez.

Cineasta de amplia trayectoria, comenzó su carrera siendo asistente de directores como Tomás Gutiérrez Alea o Manuel Octavio Gómez. Su filmografía inicia en 1987, abriendo un nuevo camino para el cine cubano. Parte de una larga tradición que ya había dibujado un rostro de la ciudad en piezas antológicas, fue ese especial realismo poético que luego transitó al más simbólico y personal de los surrealismos, el que lo ubica como uno de los creadores más auténticos del cine cubano. Hombre de sólida visión y una profunda preocupación por el entorno en que habita, Fernando ha hecho una meticulosa disección, reflejada a través de una mirada escrutadora y pormenorizada que ha dibujado en planos detalle y rostros de la ciudad. En su filmografía conviven dos Habanas genuinas y propias –del director y de todos los cubanos-: una, concisa, anclada a un contexto histórico y una Habana diseccionada en símbolos y metáforas, que construyen, a través de analogías, de desplazamientos de sentidos y de apropiación de elementos ontológicos de la cultura cubana, un discurso profundamente subversivo –intelectualmente sedicioso y sensual-, de búsqueda y creación.

Para poder encontrar la ciudad de La Habana en el cine de Fernando Pérez, se podrían solamente citar sus elementos recurrentes. A lo largo de sus casi treinta años de actividad creativa, ha dejado en cada pieza elementos donde se reconoce su visión y que forman parte de su universo creativo, siempre acompañados de la presencia de grandes actores cubanos como Laura de la Uz, Isabel Santos, Coralia Veloz, Rolando Brito, Michaelis Cue, entre otros muchos que han dado algo más que vida a sus personajes. La música como sensación, como elemento potenciador de la escena, con esos sintetizadores setenteros de Edesio Alejandro, quien ha musicalizado todos sus filmes, el magnífico cancionero cubano, desde Benny More, Bola Nieve, María Teresa Vera hasta las más modernas orquestas cubanas de salsa o piezas clásicas como el *Va pensiero* del Nabuco de Verdi, la fuerza de muchas escenas está dada en el uso de una banda sonora precisa y estudiada hasta en sus letras. De la ciudad, los trenes, una de las fascinaciones de Fernando, trenes que

despiertan a los perseguidos en la noche, que parten, que pasan, que se observan desde las ventanas; los aguaceros tropicales, grandes masas de agua purificadoras que sirven de exorcismo y limpieza espiritual; y el mar, siempre el mar. Los ciclistas, los aviones en los tiempos más álgidos del éxodo, las oficinas de migración, las despedidas, las chimeneas, el humo, los bostezos y su eco sonoro y contagioso; La Habana con su puerto de espléndida belleza y las ciudades aledañas, Centro Habana, Regla, Guanabacoa, La Habana Vieja, gestos, locaciones y acciones que emanan la humanidad de la ciudad.

Por otro lado, existe en su cine una vocación profundamente sociológica que intenta concebir un arquetipo de cubano que nunca llega a ser respuesta definitiva. Un ser definido por su ciudad y por las circunstancias de una isla que es crisol de culturas. La multiplicidad de elementos identitarios y de factores externos –relacionados generalmente con el devenir histórico de la Isla- han ido transitando el cine de Pérez que ha observado en cada momento –y con cada película- cómo se transforma la identidad nacional al calor de la propia vida. En su cine de vocación histórica tienden a ser bastante marcadas las luchas de clases, la aristocracia y su pomposa decadencia suelen estar caricaturizadas entre la desidia egoísta y esa ridícula voluntad de diferenciar, esto siempre acompañado de una visión sumamente empática con las clases desfavorecidas, de donde parten sus protagonistas. La crítica directa o disfrazada por el símbolo a los poderes políticos, al poder de la Iglesia, así como la búsqueda última de los sueños son derroteros de muchos de sus argumentos. Otros habitan una decadencia opresiva en que paradójicamente late siempre el imparable impulso de la vida.



En sus dos primeros filmes, Fernando Pérez inicia con un realismo histórico. *Clandestinos* (1987), ópera prima del director, comienza estableciéndose sobre una Habana muy específica, histórica, al igual que su segundo filme, *Hello Hemingway* (1990). Ambos se ubican en contexto de luchas sociales y hablan del amor y los sueños en tiempos de gran dificultad. Con *Clandestinos*, comienza su recorrido en una etapa de la historiografía cubana que, según ha expresado en varias entrevistas, lo marcó desde muy joven. La lucha clandestina de la juventud contra el régimen dictatorial de Fulgencio Batista ofrece el marco para una historia de amor bastante clásica y en la que da inicio a ese magnífico catálogo de personajes femeninos, casi siempre protagonistas, mujeres templadas al fuego y con una profunda sensibilidad. Nereida conoce a Ernesto en la cárcel, ambos están

involucrados en las luchas clandestinas contra el dictador. Entre manifestaciones, lanzamiento de pasquines y el peligro de ser apresados y torturados, surge el amor entre ellos, que dará potencia y calidad a este drama romántico, donde se reconoce La Habana de los años 50 –convertida en arquetipo por el propio cine cubano– con sus almendrones, los temas del cancionero popular, sus casas de hileras, sus palacetes neorepublicanos, los trenes y el mar.

En *Hello Hemingway*, el conflicto de clases que da lugar a la historia se encuentra tamizado por un matiz poético, establecido en el paralelismo entre Larita y el protagonista de la novela *El viejo y el mar*, de Ernest Hemingway. Aparecen por primera vez, abriendo la narración, los potentes aguaceros tropicales. Larita es una joven de extracción humilde que va a un colegio público. Su sueño es ser escritora, como Ernest Hemingway, de quien es vecina en el pueblo San Francisco de Paula. La figura del escritor es para ella casi un ser mitológico, una quimera como su propio sueño de ser escritora. Para este filme, Fernando roza los inicios del siglo veinte cubano, 1936, y las diferencias sociales de la época para construir el conflicto de esta joven que sueña por encima de sus posibilidades. Al igual que el viejo lobo de mar, el anhelo de Larita es más fuerte que ella misma y termina siendo devorado por innumerables dentusos [2], o al menos eso parece. Pieza también de estructura clásica, *Hello Hemingway* es, sin embargo, destacable por su autenticidad y el magnífico trabajo coral de una debutante, Laura de la Uz.

Vuelve a polemizar en tono idílico sobre las injusticias sociales de la Cuba neorepublicana, aunque en este caso la controversia se desplaza hacia el propio ser. Larita está empujada por sus conflictos: los de una familia pobre, los de una joven con aspiraciones intelectuales en un contexto antagónico y los de su propia generación. Su posición frente a la política podría convertirse en parábola de un cierto tipo de cubano, de ser humano, que no quiere renunciar a sus sueños personales por los de la colectividad. Y sea en el siglo veintiuno, o en el veinte, las circunstancias del ser condicionan su posición frente al mundo, posición que será una pesada carga de rechazo o comprensión. Ya sea en esa Habana de los años 30, como en la 2016, el cine de Pérez siempre ha buscado los seres que habitan la ciudad y que se alejan de radicales estereotipos impulsados por una emotividad antillana largamente célebre e irracional. En su cine palpita la vitalidad de una isla múltiple que se resiste a reducirse en bandos.

Su tercer filme demuestra esa vocación sociológica de Fernando Pérez, expresada a través de una intensa voluntad tropológica. Si la conocida Perestroika, la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas marcaron un antes y un después en la historia de Cuba, es también la década del 90 un profundo cambio en la filmografía de Pérez. Su primera película del decenio es el medimetraje más visceral y atinado sobre La Habana de los años 90, quizás porque no refleja la miseria y la hambruna de aquella Habana sitiada por el mar, sino la esencia de la desesperación. Genial y lúcida, *Madagascar* (1995) es hilarante y deprimente a la vez, sus imágenes tiene una potencia desbordante y un surrealismo mordaz. Con *Madagascar*, abandona un realismo que solo retomará en

toda su dimensión quince años después, con el filme sobre el apóstol cubano, José Martí.

Es en esos terrenos quiméricos y fabulosos donde se construye La Habana más auténtica que se ha representado para el cine y en la filmografía de Fernando, pues su perfil no constituye un compartimento estanco –como sí sucede con múltiples visiones permeadas de política, colonialismos y humedades-, sino que flota en la multiplicidad de esos elementos identitarios antes mencionados, de las pasiones y en la esperanzadora decadencia de sus personajes. Alguien dijo alguna vez que nos pasamos la vida intentando conservar una dignidad que no tenemos, y es la falta de una coraza, de una seudodignidad, el verdadero valor que se encuentra en estos personajes que sufren, ya sea a modo de símbolo, siempre por exceso de pasión, de frustración, de apatía, de descreencia, y en ese cuestionamiento eterno, filosóficamente caribeño, buscan una felicidad que, como todas, es efímera y motor para nuevos comienzos.

*Madagascar* fue realizada en un año de profundo cambio social para Cuba. 1994, un año oscuro y desgarrador para los habitantes de la Isla, y Fernando lo convirtió en poesía para su cine. El filme narra la historia de Laurita, una joven isla en una isla, que está entrando en la adolescencia y se encuentra profundamente perdida. Su madre, profesora de la Universidad, su abuela y un extraño amigo pintor y comedor asiduo de coles son los personajes que la acompañan en una búsqueda trastornada y trasnochada. Laurita era como la propia isla de Cuba, había entrado en una etapa difícil, cuya historia previa hacía predecible, y como era obvio, el derrumbe fue inminente.



*Madagascar* es un filme de tinieblas, filmado con una iluminación barroca, con una estilización casi teatral y llena de un pesimismo no terminal, pero sí terminante. Repleto de miradas pérdidas, de búsquedas infructuosas, de gentes antenas y de parches autoimpuestos a la luz de una situación ineludible. “Si estoy aquí es porque no sé como librarme de esta tortura, es lo único en mi vida que me hace sentir incómoda”, expresa la madre de Laura, sin entender la profunda paradoja que encierra la frase. Es en este filme donde se perfila, por primera vez, ese conflicto

madre-hijos que adquiriría su definitiva dimensión simbólica en su próximo filme y que es, sin dudas, el germen de un profundo cuestionamiento ideológico.

*La vida es silbar* (1998) es “la” película de Fernando Pérez. En ella se condensa la intrincada simbología que el director había estado coleccionando durante años y regresa de forma delirante a su *leit motiv* más palmario, el amor. Es un reflexión sobre la vida, sobre la vida en La Habana, sobre el ser cubano y sobre el ser humano. «La vida es lo que pasa, mientras uno está ocupado haciendo otras cosas» reza desde el primer fotograma, para arrancar con un tema de Bola de Nieve y mostrarnos a Cuba Valdés o específicamente a su brazalete de santería. Estamos en una especie de orfanato –hay que apuntar que la mayor Casa de Beneficencia y Maternidad de la Cuba republicana daba a los niños el apellido Valdés- y el niño llamado Elpidio Valdés –nombre del personaje animado más famoso de Cuba, un joven mambí [3] arquetipo de cubano- juega y baila junto a otros pequeños. Una nueva niña ha llegado y le ponen de nombre Bebe, pero esta trae en su cuello un crucifijo que llega en un plano detalle a contraponerse al brazalete de su nueva madre. Además de las contradicciones espirituales, Bebe tiene otro gran problema y es que en vez de hablar, silba, acto que cobra sentido cuando, al final, esta joven con el don de la profecía y que actúa como narradora omnisciente de todo el filme, decreta la felicidad para todos los habaneros en el año 2020, pues al final esa es la felicidad y la vida, silbar.



Filme de intrincada significación y potente simbología, *La vida es silbar* puede ser tan múltiple en interpretaciones, que descifrarla de forma unívoca sería un reduccionismo rampante. Cada habanero, cada cubano podría tener su propio

silbido. Bebe es expulsada del orfanato y su presencia omnipotente sobre la maqueta de la Habana y con el globo terráqueo de fondo selecciona a tres personajes para hacerlos felices. Estos tres protagónicos, Mariana, Elpidio y Julia son seres profundamente conflictuados, que se debaten entre el deseo, la frustración y el amor, teniendo como telón de fondo a una Habana colorida y pintoresca, que había dejado atrás los días más oscuros para resurgir en colores, edificios semiderruidos, almendrones reutilizados, ciclistas, un nuevo tipo humano: el turista, y para este caso, una presencia bastante notable de la religiosidad afrocaribeña, cuyo aumento fue y aun continúa siendo notable entre los habaneros.

Podríamos cerrar esta sencilla exploración con su primera pieza documental, *Suite Habana* (2003), una verdadera composición cinematográfica articulada en secuencias breves y estudiadas que constituyen casi la autopsia de los restos de una Habana que acababa de pasar y seguía transitando los inciertos caminos de la desesperanza más supina. Tratado al modo de los grandes documentales, como *Berlín Sinfonía de una Ciudad* de Waltter Ruttmann o la trilogía *Qatsi*, de Godfrey Reggio, Fernando recurre nuevamente a esos elementos ciudadanos ya familiares en su cine, demostrando esa singular capacidad de conmover sin palabras, de provocar sentimientos profundos e hilvanar historias veraces solo con imágenes.

Luego de *Suite Habana*, retoma caminos menos lúgubres con *Madrigal* (2005) un filme novedoso en su carrera, donde se permite el deleite de una narrativa totalmente lúdica, sin ataduras intertextuales o históricas. En *Madrigal*, La Habana es una tangente, un elemento sin importancia dentro de una historia que pretendía ser abstracta. Luego aborda otro proyecto sumamente importante y a la vez peligroso que fue *El ojo del canario* (2010), filme basado en la vida de José Martí y Pérez, proyecto que por demás le era propio, pues no hay director de cine que comulgue mejor en hechos, en palabras y en signos con el pensamiento del apóstol cubano. No obstante, fue un proyecto cuidadoso y la imposibilidad de abarcar la dimensión simbólica de héroe lo llevaron a retratar a un Martí joven, acertado históricamente, pero también con muchas marcas personales, pues su objetivo era «humanizar a Martí, demostrar que fue grande justamente porque fue común, porque fue como cualquier hijo de vecino, como cualquiera de nosotros y ahí esta su grandeza. Y es una película dedicada a los jóvenes cubanos de hoy»[4].

El recorrido habanero de Fernando Pérez cumplía casi 30 años cuando se embarca en su último y más personal proyecto, *La pared de las palabras* (2012), un filme desgarrador, inspirado en «seres reales». Estocada final a la ciudad, el recorrido de su obra por la isla se dirigía inexorablemente a la inmolación, de sí mismo y de su isla. Si en siete filmes había captado la esencia más profunda de La Habana y actuado como especie de cronista, de observador de una realidad que iba delatando sin el propósito de perturbar, pero con un verismo y una maestría sublime y descarnada, con esta, su octava película, Fernando remueve los cimientos del espectador al límite de la catarsis. *La pared de las palabras* narra la historia de Elena, una madre cuyo hijo ha desarrollado un trastorno degenerativo del sistema nervioso central y necesita cuidados especiales en un institución mental. Debatiéndose entre la vida cotidiana de la Cuba de hoy y los requerimientos de Luis,



Elena ha dejado de lado todo lo que un día fue su vida para dedicarse de forma patológica al cuidado de su hijo. Este conflicto madre-hijo, la potente fuerza de ese mar último, cuyo movimiento está hecho de anzuelos, y esa escena, fragmento casi de arte-video, donde la madre de Elena se despide y ante nuestros ojos se despliegan las derruidas ruinas de una ciudad agonizante, son elementos que se prestan a múltiples lecturas, tanto personal, que toca al director, como a los restos de un país y la relación con sus habitantes.

En su despedida, Carmen, la madre de Elena, le escribe unas palabras que resumen por sí solas la historia de esta madre mártir, pero también podrían leerse -con solo cambiar nombres- la historia reciente de una nación y el sentimiento de toda una generación. «Sé que esta vez tampoco me entenderás, como nunca me has entendido desde

que Luis dejó de ser Luis para ser lo que es hoy día, al principio cuando mi nieto se enfermó compartimos el dolor, sobre todo el dolor y un poco la esperanza de que todo fuera una pesadilla de la cual despertaríamos algún día. Ese dolor que aunque tú no lo creas todavía va conmigo, he tratado de convertirlo no en resignación, sino en aceptación para poder vivir, tú no, tú has convertido tu dolor en sacrificio, en dependencia obsesiva, en relación enferma, Luis ha ocupado el lugar de todos, hasta de ti misma. Cuando hace años me fui de Cuba ante tu incomprensión, no fue por abandono, fue por amor. Sí, porque quise romper un círculo sin fin, interminable, cerrado en sí mismo hasta ahora. Si te estoy pidiendo que te mires por dentro no es para culparte, pero no me culpes a mí, pues he tenido que aprender a vivir con el sentimiento de haber perdido a mi hija y eso me duele».

«Soy profundamente cubano», expresaba Fernando en una entrevista a José Antonio Mazzotti [5] y, sin dudas, su cine lo asevera. Representante de toda una generación, sus palabras siempre están llenas de sabiduría y amor por su ciudad, cuyo nombre invoca el título de su última producción, *Últimos días en La Habana* (2016), a estrenarse en el próximo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.

[1] Dulce María Loynaz. Poemas. Disponible en: <http://amediavoz.com/loynaz.htm#CRIATURA%20DE%20ISLA>

[2] Apelativo utilizado por el viejo pescador de El viejo y el mar para nombrar a un tipo de tiburón.

[3] Mambí, sa: adj. Dicho de una persona: Participante en la insurrección independentista contra España producida en Santo Domingo y Cuba en el siglo XIX, o partidario de ella.

[4] Entrevista con Fernando Pérez. Disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-con-fernando-perez/>

[5] Fernando Pérez entrevista con José Antonio Mazzotti. disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ggtHpVWTzCA&t=449s>