

gioso mientras vemos en primer lugar un partido de béisbol, y a continuación a unas parejas (y concretamente a Julio) bailando en el salón Benny Moré, produciéndose un expresivo conflicto entre imagen y sonido.

Hay una secuencia similar en *Memorias del subdesarrollo*, en la que una serie de sonidos atonales se oye sobre unas imágenes de baile. En *Memorias del subdesarrollo* formaba parte de un intento deliberado de minar el tópico colonial que contempla Cuba solamente en términos de baile y de música de baile. *Suite Habana* vuelve a poner en escena este momento descolonizador para cuestionar una conexión similar entre Cuba y la música de baile que se ha convertido en un lugar común y que incluso es fomentado por el Estado socialista tardío cubano hambriento de dinero extranjero, en el que la nostalgia por el pasado (en especial por un pasado presocialista) vende en el mercado global: de ello surge el álbum *The Buena Vista Social Club* de Ry Cooder, y la película de Wim Wenders del mismo título (2002). *Suite Habana* ofrece una respuesta a *Buena Vista* sustituyendo la música de baile por una especie de composición mixta que consiste en los diferentes ruidos urbanos de la ciudad, en la que el trabajo de cada individuo contribuye a una canción «colectiva», por ejemplo, *Havana Suite*.

A pesar de su estrategia descolonizadora, el argumento de las actividades cotidianas tales como hacer café, ir al trabajo y salir por la noche, sugiere que lo político está claramente ausente de *Suite Habana*, ausente en el mismo sentido en que está abiertamente presente en *Memorias del subdesarrollo* (en la que la invasión de Bahía de Cochinos y la crisis de los misiles proporcionan un fondo para la incapacidad de los pretendidos intelectuales para sumarse a la revolución). En *Suite Habana* (igual que en las películas de ficción del mismo director, *La vida es silbar*, 1998, y *Madagascar*, 1994) la revolución está presente sólo en fugaces trazas. La vemos en tomas de reuniones políticas, en granulado, desenfocado, en la televisión que mira solamente el miembro más viejo del «reparto», en un avistamiento de la fotografía que hizo Korda al Che Guevara con la boina clavada en una esquina y en un anuncio de neón con la palabra Revolución.

Todavía más, *Suite Habana* parece no ser política también en la medida en que sucumbe a la puesta en escena del cine «perfecto» (aunque ello es típico del cine cubano de los últimos años 70 y posteriores, en los que se abandonó el cine imperfecto a favor de unos modelos de montaje más clásicos). Sin embargo, mientras la película avanza

vamos adquiriendo la sensación de que *Suite Habana* y su concentración de pequeñas cosas de la vida cotidiana, por ejemplo, ir en bicicleta al trabajo, cocinar un arroz con frijoles (una comida muy cubana), es algo precisamente político; y especialmente en términos de examen de la experiencia individual en la Cuba tardosocialista. Esta idea de lo político en lo cotidiano se subraya en la alternancia de la película entre las concentraciones televisadas y las gentes preparando la comida, es decir, separando las judías buenas de las malas. La (ahora desleída) revolución se convierte en parte de la construcción de la vida cotidiana en un sentido de certeaniano.

Tras ese periodo especial, de 1990 a 1996, en el que, con la pérdida del apoyo soviético a Cuba la economía sufrió una enorme caída tanto en comercio exterior como en poder adquisitivo (Chanan, 447), Cuba tiene en la actualidad una economía dependiente de dinero extranjero. Los intentos de estimular el crecimiento económico invitando a los inversores extranjeros, especialmente en el sector del turismo y la música, y legalizando la propiedad privada a pequeña escala, han llevado al país a un extraño periodo. Tampoco se han sacrificado los principios socialistas de la revolución ni su riqueza igualitaria, pero al mismo tiempo los cambios económicos han producido lo que los comentaristas llaman «un contradictorio animal»: una sociedad tardosocialista (Chanan 479). Vemos trazas de ese nuevo mundo en la película, en el suburbio de Miramar, cuando el doctor Juan Carlos trabaja como payaso aficionado en la fiesta de cumpleaños de un niño privilegiado. Los protagonistas de *Suite Habana* participan menos (si es que participan algo) en esta economía dolarizada. La mayoría vive en casas ruinosas y se desplaza en bicicleta. Sin embargo, al mismo tiempo, en un país que ha pasado por un periodo especial y por aproximadamente 40 años de embargo comercial impuesto por Estados Unidos, estas «pequeñas cosas» que vemos con detalle en la película se convierten en conquistas (Chanan 48). De ese modo, más que funcionar como críticas directas de la escasez material en Cuba, los planos de las concentraciones políticas en la televisión y las imágenes de Che Guevara se convierten en «memorias de la revolución», cuyos triunfos y fracasos son muy evidentes. Lo que también se hace muy presente en esa mirada cercana a las gentes es «una (aparente) falta de deseo público de que se colapse el orden establecido» (Chanan 48). En un momento de la película vemos un eslogan escrito en un muro: «El rincón de la paciencia». La mirada de la película hacia la bandera nacional tanto en las

concentraciones políticas como en la actuación del payaso relacionan potencialmente esa paciencia con la continuada atracción hacia las ideas de la revolución, la soberanía nacional y la justicia social.

Los comentaristas han sugerido que lo que hace diferente a *Suite Habana* de otras películas sobre Cuba es que no dirige su mirada hacia las grandes imágenes, por ejemplo, los lugares comunes de la cultura y la identidad cubanas (el ron, el tabaco, las risas, la música, las palmeras, Fidel), sino hacia momentos de introspección y hacia aspectos infrecuentes de las más pequeñas cosas, como los intensos primerísimos planos de objetos cotidianos al estilo del reloj avisador de una cafetera. Es curioso, por consiguiente, dado ese deseo de mirar hacia lo íntimo y lo mínimo, que, como documental, *Suite Habana* no hace uso de las prestaciones de las cámaras digitales que hacen de éstas las herramientas ideales del «cine realista», con sus grabaciones potencialmente de larga duración sin interrupción, la facilidad de manejo de las pequeñas cámaras digitales, y la necesidad de muy poco equipo técnico (en comparación con los rodajes en celuloide). Antes que adoptar una estética de Free Cinema facilitada por la tecnología digital para toda la película (por ejemplo, el uso de cámara oculta, o la falta de preparación de la escena a favor de una grabación «espontánea»), Pérez construye elaboradamente los planos de esas personas reales y de sus vidas, poniéndolos a actuar en sus diversas actividades (excepto en la secuencia de la despedida en el aeropuerto). Percibimos esa construcción por medio de los complejos montajes, como el del plano del seguimiento de Ernesto cuando sale de casa de camino al ballet, y más tarde cuando regresa. Pero notamos todavía más la cámara a causa de los intensos primerísimos planos sobre objetos domésticos, por ejemplo sobre la cebolla que está siendo cortada, o sobre la olla a presión en la que se cocinan unas judías.

La imagen más cruda y directa del vídeo digital, en comparación con la que da el celuloide, otorga a estos objetos domésticos una extraña cualidad híperreal, que sugiere que Pérez utiliza el rodaje digital para, potencialmente, hacer una afirmación sobre la Cuba postsocialista. Como ya hemos comentado en relación a *La virgen de los sicarios*, el cine digital carece de la ontología de la imagen fotográfica. La imagen digital tiene a la vez una apariencia muy diferente, y le falta el fotorrealismo que experimentamos con el celuloide. En el caso de *Suite Habana*, como en el *La virgen de los sicarios*, la toma digital de imágenes funciona como cuestionamiento del propio estatuto de la

imagen como algo real. Allí donde, en *La virgen de los sicarios*, la hiperrealidad de la imagen digital sugería un mundo más allá del realismo burgués, en *Suite Habana* la cualidad de la imagen digital transmite la especial fragilidad, aunque resistencia, del orden social en Cuba en la era postsocialista⁴.

A través de la calidad visual de la imagen digital es como podemos hacer congruente el rodaje puesto en escena y clásico del documental de Fernando Pérez con la herencia de la imperfecta estética de Cuba. La carga de imperfección (es decir, la oportunidad que se da al público de adquirir perspectiva sobre la realidad que se le está mostrando) se transmite sobre todo, paradójicamente, por medio de la profundidad de campo y la definición imposiblemente *perfectas* de la imagen digital. Mientras que, como espectadores cinematográficos colonizados por Hollywood, permanecemos educados en considerar la calidad visual del celuloide pancromático como realismo, la hiperrealidad de la imagen digital abre un mundo de posibilidades a Fernando Pérez e incluso a Barbet Schroeder, y a todos lo que desean oponerse al realismo burgués de Hollywood, y ofrecer en su lugar una realidad más crítica y política.

⁴ Tras la pérdida de apoyo económico por parte del bloque soviético en 1989, Cuba tuvo que cortar drásticamente la que había sido una industria cinematográfica relativamente saneada y productiva en la que producían auteurs como Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás. La producción se las ha arreglado para sobrevivir (como en el resto de Latinoamérica) por medio de las coproducciones con empresas televisivas europeas (Canal Plus, Televisión Española, etcétera). Sus directores (como Fernando Pérez, director de *Suite Habana*) sólo ruedan en la actualidad esporádicamente, y han tenido que diversificarse, trabajando en el extranjero y enseñando. Éste es el contexto en el que muchos cineastas cubanos están utilizando el formato digital. El veterano cineasta cubano Humberto Solás (Lucía) es el defensor del formato digital con su Festival de Cine Pobre/Festival of No Budget Cinema, inaugurado en abril de 2003 en Cuba. El cine sin presupuesto, afirma Solás, es un medio de asegurar la diversidad y la legitimidad de otras identidades culturales y nacionales ante la homogeneización con la que amenaza la globalización. Solás ha producido también *Miel para Ochún* (2001), una especie de melodrama realista que incluye a personas reales en los papeles de una historia de ficción. Otros notables ejemplos de producción digital en Cuba, aparte de *Suite Habana*, incluyen el satírico *Vídeo de familia*, de Humberto Padrón (2001).