

Notas para *Suite Habana* (desde una sociología de la vida cotidiana)

Mayra Espina

Socióloga. Centro de Investigaciones Psicológicas y Sociológicas (CIPS).

«Fíjate si está buena que son como dos horas sin que nadie diga nada y tú, pegao a la butaca».

(Mujer joven, hablando a un amigo en el P2, 7 am, a la altura de Nuevo Vedado).

No vi *Suite Habana* en un auditorio cualquiera, no como una anónima espectadora, comiendo maní, disfrutando de una tarde de sábado con mi marido, que es mi manera habitual de ir al cine. La vi en compañía de colegas sociólogos, psicólogos, politólogos, educadores populares que, como yo, habían sido invitados especialmente para la ocasión.

Cuando arranca el «Quiéreme mucho» de cierre y las olas golpean y la espuma salpica y casi puedes sentir el olor y el sabor salitroso de ese mar urbano, entramado a la ciudad, formando parte de su derrumbe y de su perpetuo renacer, todos estábamos emocionados y llorábamos, o al menos lagrimeábamos discretamente; y ninguno se levantó hasta el último crédito, como si las bellísimas imágenes y el sonido, recreados y resignificados por Fernando Pérez, nos

recordaran dramáticamente cuán entrañable es esta ciudad y cuán ligada a ella están, irremediablemente, nuestros destinos personales.

¿Por qué esa reacción emotiva en personas entrenadas en el contacto directo con los problemas sociales, que documentan y estudian casos más agudos que los que vemos en la película, que lidian con la cotidianidad difícil, con la desesperanza y la incertidumbre como datos sociológicos?

Antes de ver *Suite Habana* ya todos sabíamos que, como efecto de la acción combinada de la crisis y la reforma, las desigualdades en el país y en la ciudad han experimentado un intenso proceso de ensanchamiento y que las distancias sociales han crecido considerablemente;¹ que la franja de pobreza urbana alcanza una proporción de 20%,² que el coeficiente Gini —que indica el grado de concentración de los ingresos— pasó de un valor de 0,24 en 1986, según Brundenius,³ a 0,38 en el año 2000;⁴ que los *per capita* familiares mensuales, son prácticamente diez veces superiores en familias de ingresos más altos, en relación con el estrato más bajo.⁵

Sabíamos también que un estudio cualitativo reciente, realizado en Ciudad de La Habana, detectó distancias de 28 puntos entre el *per capita* mensual inferior y el superior;⁶ que en la etapa actual se evidencia que las desigualdades por ingresos están colocadas a nivel de la satisfacción de las necesidades básicas; que los ingresos provenientes del trabajo en el sector estatal tradicional difícilmente alcanzan a cubrir estas necesidades, y que las familias despliegan numerosas estrategias de sobrevivencia y para incrementar sus ingresos; estrategias que incluyen acciones de diferente índole, legitimadas por la necesidad, y donde aparecen la migración, la prostitución, la venta de los productos normados, el alquiler de habitaciones, el trabajo en el sector informal, el mercado negro, el empleo múltiple, variando en dependencia de los activos y las posibilidades familiares.⁷

Conocíamos también que los precios en mercados liberados, en moneda nacional, son siete veces superiores que los de precios fijos; que en el mercado formal en divisas llegan a ser veinte veces mayores, y que todos nos vemos obligados a incursionar en esos mercados, pues los productos racionados no logran cubrir las necesidades de alimentación y de otros productos básicos.⁸ Manejamos el dato de que, de acuerdo con estadísticas del Instituto Nacional de la Vivienda, hacia el año 2000, 43% del fondo habitacional del país estaba en estado regular o malo.

Este puñado de datos basta para ilustrar el complejo panorama social del país y de la ciudad, y las fuertes tensiones que lo atraviesan entre tendencias de integración social —lideradas por la posibilidad de acceso masivo a bienes y servicios de alta relevancia, como la educación, la salud, la asistencia social y la cultura— y tendencias de exclusión, asociadas al deterioro de los ingresos personales, el debilitamiento de la capacidad del trabajo para garantizar la satisfacción de las necesidades básicas, y la expansión del peso del mercado como mecanismo desigualitario de distribución.

Bajo estas condiciones, la ciudad, La Habana, acentúa sus caracteres barrocos, su fluir alambicado, donde se entremezclan y dan lugar a realidades nuevas o reemergentes, orden y azar, lógica y aparente sinsentido, trayectorias pautadas desde la institucionalidad establecida y decursos innovadores, que los actores sociales inventan, en su dimensión material y simbólica, y el mundo urbano se fractaliza en innumerables mundos que simultáneamente se articulan y rechazan, dependen unos de otros y se obstaculizan, cambian y perseveran en una dialógica infinita.

Los mismos sujetos son, a la vez, actores de un mundo formalizado y pautado, donde funcionan códigos propuestos y controlados desde un centro de autoridad único, y de otro u otros mundos descentrados,

o con centros alternativos, de redes informales donde la frontera legal-ilegal, socialmente correcto-incorrecto, es mucho más difusa y porosa. Es en este contexto donde aparece *Suite Habana*, y se constituye, por disímiles razones, en un hecho artístico de interés sociológico.

El primer elemento que le da ese interés es haberse convertido en un fenómeno de público, aun cuando las condiciones de su exhibición auguraran todo lo contrario. Lo notorio no es la cantidad total de espectadores que alcanzó (cifra seguramente rebasada por amplio margen, por otras películas cubanas contemporáneas), sino que, a pesar de haber sido exhibida en la sala Charles Chaplin, que desde sus tiempos de cinemateca tiene una aureola de élite, de lugar de cine de minorías, con fama de aburrido para el gran público, y no en los circuitos populares que se anuncian solos (Yara, Payret, Alameda); de no haber recibido una divulgación amplia en la prensa, la radio y la televisión; de no saberse nunca, a ciencia cierta, si al día siguiente la proyectarían de nuevo, porque la cartelera del Chaplin no aclaraba durante qué tiempo se exhibiría —todo como si los encargados de estas decisiones prefirieran que no la viéramos—, en cada proyección hubo lleno completo de un público visiblemente heterogéneo.

En realidad, este detalle de la limitada exhibición es un grave obstáculo para cualquier análisis sobre la receptividad del público. Estamos a ciegas en relación con qué hubiera ocurrido si *Suite Habana* hubiera sido proyectada en los cines de estreno de la ciudad y en todo el país. Yo, al menos, no estoy segura de que hubiera tenido una acogida masiva o de que no la verían muchos más de los que lo hicieron en la sala Chaplin.

Sin ninguna pretensión de legitimidad científica, pues las investigaciones sobre la recepción del arte requieren de un instrumental de alta complicación técnica que no manejo, y motivada por la impresión que la película había dejado en mí, durante los días de la exhibición de *Suite Habana*, y en los inmediatamente posteriores, realicé lo que podríamos llamar una *observación ordenada*, atendida a reglas simples, intentando encontrar las reacciones del público habanero ante esta propuesta inhabitual. Intenté registrar si aparecía espontáneamente como tema de conversación informal en lugares de alta concentración de personas (fundamentalmente la guagua, las paradas de ómnibus, los mercados y colas variadas), identificar el carácter de las valoraciones (positivas o negativas) que se hacían, los elementos más mencionados en los comentarios, las vías por las que la gente se enteraba de la existencia de la película, y las razones por las que decidían ir a verla.

Aquí me refiero solamente a esos comentarios de guagua y de calle, tomados al vuelo, breves,

Es una galería urbana creíble y cercana, sintética e integradora, que describe una franja relevante de la diversidad socioestructural de la ciudad, la que está ubicada de la parte media hacia abajo en la pirámide de la estratificación social.

generalmente insertos en otros diálogos y en conversaciones apuradas, que transcurren al paso, y que yo también oigo al paso, sin tiempo para más, en lugares donde todos somos gente común en tránsito, y donde no introduzco una interrogación intencionada. Para privilegiar la pincelada colorida del fluir urbano diario, he dejado fuera tertulias de oficina o reuniones de amigos, donde la conversación transcurre más despaciosamente y los análisis suelen ser más extendidos.

A través de mi observación trashumante, comprobé —y este es un segundo elemento de interés sociológico— que en locaciones de los municipios Cerro, Plaza, Marianao, 10 de Octubre y Centro Habana, por las que me desplazo sistemáticamente por razones de trabajo y personales, se hablaba de la película. A pesar de lo reducido de la divulgación y la exhibición, el tema había entrado en el intercambio de mensajes de la ciudad, si no con tanta amplitud como el de la telenovela de turno, era obvio que no había sido ignorado por el flujo intersubjetivo urbano, allí, en sus escenarios naturales, y habían funcionado las redes primarias y espontáneas de conectividad para recomendarla.

De cierto modo, infiero de los comentarios de mis observados, el haber recibido un tratamiento infrecuente y de no ser objeto de un estreno normal, como cualquier otra película nacional, contribuyó a incentivar la curiosidad de muchos y alertó de que debía tratarse de algo especial, distinto en algún sentido, y dio pie al misterio de una prohibición que no había sido explícita, pero que se adivinaba. Alguna herejía debía contener, y ya se sabe cuánto nos gustan las herejías y cómo las necesitamos.

En lo que escuché, primaban los comentarios favorables, no del tipo clásico «está buenísima», comúnmente adjudicado a películas de mucha acción, efectos especiales exuberantes o a comedias hilarantes; pero sí unos interesantes «no sé si salí del cine triste o alegre», «somos nosotros mismos», «qué dura la vida de los viejos», «me asombró que el muchacho fuera del Ballet Nacional, uno cree que los bailarines viven de otra forma, mejor», «lo que más me gustó fue el travesti, siempre pensé que los zapatos eran de su mujer», «de pinga La Habana», «todos están escachaos, pero tienen su lucecita».

Un comentario típico indicaba desconcierto: «me gustó, pero no sé si la entendí bien». Algunas personas referían no poder expresar con claridad por qué les había gustado realmente la película. No tenían antecedentes para analizar el filme y no se ajustaba a sus gustos de siempre. Adicionalmente, verlo les había causado cierta desazón y no les quedaba claro si el objetivo del director era hacer una crítica social o un mensaje sobre la importancia de mantener la ilusión y el deseo de hacer cosas que rompan la rutina, como forma de enfrentar situaciones personales desalentadoras. Las valoraciones negativas —las menos— se concentraban especialmente en el estilo de la narración «no me gustó porque parece una película muda», en el rechazo que les causaba la ausencia de diálogos, de conversaciones entre las personas, y en no saber exactamente qué se quería decir con esas imágenes.

Sin embargo, para la mayoría este fue un detalle sorprendente, pero a favor. Casi todas las personas que escuché —y este es un tercer elemento de interés—, insistían, de alguna manera, en que se habían sorprendido de que no hubiera diálogos, ni casi información verbal, «muy pocas palabras», de que todo hubiera sido narrado a través de imágenes, bellísimas y desgarradoras a un mismo tiempo, y en que no pasaba nada, o al menos «nada fuera de lo corriente, diferente de lo que pasa todos los días», «lo mismo con lo mismo», y les asombraba que, aún así, pudiera mantener la atención, «no diera deseos de salir corriendo del cine».

Sí, es curioso que a un pueblo «palabrero», acostumbrado a un cine de diálogos y acción, le guste una película «averbada», y donde el ritmo de la acción y sus repertorios reproducen la cotidianidad compartida, cuyo lenguaje fundamental es la imagen y el sonido, y las palabras, escatimadas, aparecen escritas al final, como en globos de *comics*, dándonos la última clave, develando los misterios del sueño, de la ilusión de cada cual. «La manisera que no tiene sueños acabó conmigo».

Pero además de no tener palabras, y precisamente por su ausencia, todo el montaje es contenido, medido, ningún acto o sentimiento cotidiano se *passa de la raya*, no se exterioriza el mundo interior de las personas, se muestra solo lo imprescindible, y se deja

intuir a través del correr de un día. Y la consabida (y quizás exagerada en el discurso identitario) extroversión nacional queda colocada ante una narrativa de contención y sobriedad, y quizás este contrapunteo sea lo que más nos conmueva a todos, lo que no se nos dice y tenemos que comprender, la fineza y la profundidad que la película exige de nosotros para intuir, para entrar sin ruido en la vida del otro, sin perturbarla, sin irrespetarla, encontrando cuánto tiene de común con la propia, en un acto de voyeurismo singular, de alto vuelo estético, que el director nos propone. No haciéndonos cómplices de un Gran Hermano, tan de moda, para salir del aburrimiento husmeando en vidas ajenas que se exhiben sin pudor en la pantalla de televisión, sino acompañando, prestando oídos y corazón a lo que transcurre a nuestro lado.

La película recuerda una aspillera, un tejido denso, que es la ciudad (el personaje principal), y las vidas individuales transcurriendo entre los hilos, enhebradas, atrapadas por ellos, subordinadas al guión que el tapiz impone y, a la vez, enredando sus propios hilos, agregando un repertorio diferente, innovando, improvisando sobre el guión original; algunos incluso negándolo y saliéndose de él; otros, exhaustos, manteniéndose al mínimo, en el fondo, como figuras borrosas que se van desprendiendo lentamente.

Me parece encontrar aquí la clave para esta lectura sociológica: individualidades enlazadas en el discurso de la ciudad, la heterogeneidad que forma el conjunto, la parte que integra la red. La ciudad como red, como malla de interacción. Ciudad rota y vidas rotas que se rehacen continuamente.

A mi juicio, la selección de la galería de personas-personajes es el principal sostén de la autenticidad de la historia y del enganche con el público. Miramos, por el ojo de la cerradura, a la vida, o a pedacitos de vida, de un médico, un ingeniero, una maestra retirada, un bailarín; de obreros, trabajadores de los servicios y por cuenta propia; mujeres, hombres, niños, jóvenes, adultos. Es una galería urbana creíble y cercana, sintética e integradora, que describe una franja relevante de la diversidad socioestructural de la ciudad, la que está ubicada de la parte media hacia abajo en la pirámide de la estratificación social.

La credibilidad sociológica de esta galería radica también en que no nos muestra, en la mayoría de los casos, sucesos extremos e inusuales. No estamos ante casos excepcionales. Su interés no se sostiene en la excepción, sino, por el contrario, en la alta probabilidad estadística y vivencial de toparnos con destinos semejantes. Ello, sin perder la condición de singularidad, respetando el hecho de que cada vida es única. La película asume con extrema claridad ese rejuego de la historia colectiva, los estándares que dan las medidas

de la ciudad, y las historias personales únicas, irreductibles a la totalidad, lo que está también especialmente marcado por el sonido: el conjunto sinfónico de ruidos cotidianos, rutinarios, hogareños y callejeros, amables e íntimos, y enloquecedores; juntos y distinguibles cada uno.

Por añadidura, en medio de tanta imagen y sonido sobre la ciudad, producidos de cara al mercado, hechos a la medida de lo que este quiere recibir: ya sean las mulatas bamboleantes a ritmo de tambor, los metales timberos trepidantes, el trópico feliz, caliente, sensual y gozador, o el deterioro de la ciudad, que también vende porque algunos pueden leerlo en clave del fracaso de un proyecto político, y en medio, también, de un exceso visual triunfalista o simplificador, producido para los noticieros, como si todo fuera perfecto, e ininterrumpidamente ascendente, el discurso de imágenes que nos ofrece esta película, que muestran la diversidad y las contradicciones, parece mucho más coherente con lo que todos, ciertamente, vivimos.

Como el propio Fernando Pérez ha dicho, *Suite Habana* puede ser considerada tanto un documental como una obra de ficción. Es un documental en la medida en que expone vidas reales, en tiempo y espacio reales, narradas por quienes las viven; no hay nada ficticio.

Es también un material de ficción puesto que esas vidas están escenificadas conscientemente ante la cámara para que otros las observen, y en el proceso de narrar y dar veracidad a lo narrado se escoge aquello que puede representar un día *normal*, no todos los días; y al escoger se omiten eventos que podrían interrumpir la normalidad y se acentúa, con la luz, con el sonido, con la mirada, con la gestualidad, aquello que puede resaltar el decursar cotidiano, para que un día nos dé, a los espectadores, el día a día, la noción del devenir, de la repetitividad que forma un tiempo continuo.

Creo que todos estos elementos emparentan a *Suite Habana* con una indagación sociológica: una selección muestral impecable para la porción de realidad que se desea exponer al juicio público, fundamentada en una tipología cualitativa intencional, escogida por su significado de síntesis de hechos masivos y de diversidad socioestructural; una construcción de evidencias empíricas que respeta la real existencia de las cosas, pero que asume la reflexividad entre observador y observado, y las alteraciones que la capacidad de otorgar significados a esa realidad que ambos tienen, introducen en la narración; un énfasis en lo relacional, en lo interactivo de la cotidianidad, que permite, simultáneamente, reparar en la totalidad integradora y en las trayectorias individualizadas, en la unidad de lo diverso y en la heterogeneidad de la totalidad.

Pero todo ello se produce a través de una perspectiva estética, de una sensibilidad poética que, a diferencia de la reseñada de un informe de investigación, tiene la posibilidad de conmovernos, mostrándonos lo que vemos y vivimos todos los días de una forma distinta, que reta nuestra indiferencia y puja por levantar la cáscara con que nos cubrimos, como mecanismo instintivo de conservación.

No comparto el tono de algunos comentarios periodísticos que quieren descubrir un mensaje esperanzador y optimista en la película y aprecian una intención moralizante que resalta los valores de individuos que, en circunstancias desventajosas, tienen la capacidad de mantener una ilusión, un detalle liberador que los eleva por encima de sus condiciones y los engrandece, que los hace héroes, como si el centro o el trasfondo esencial de la propuesta fuera descubrir un decurso épico en la cotidianidad difícil.

Quizás esa sea una lectura adecuada, cada uno puede hacer la suya. La cotidianidad de los desfavorecidos, o de los relativamente menos favorecidos, siempre tiene algo de resistencia, de imposición a la adversidad, de enfrentamiento a obstáculos que parecen infranqueables, y eso puede conferirles una dignidad especial y permite atribuirles un carácter épico, pero ello no significa que la resistencia sea, necesariamente, un proyecto moral consciente, cuando a veces es la única opción.

Para mí, la película no hace concesiones, es una película dura, sin estridencias ni alaridos, pero que coloca la cámara en algunas llagas y no nos deja una salida de emergencia para que finalmente podamos tranquilizar nuestras conciencias consolándonos con un «bueno, tienen sus formas de ser felices». La vida no tiene salidas de emergencia; se las tenemos que inventar nosotros.

Por eso llorábamos en el cine, ante el teatro que muestra trayectorias cercanas, vidas emparentadas con las nuestras, golpeadas por las olas como el borde de la ciudad, abriendo salidas.

Quiéreme mucho...

Notas

1. Mayra P. Espina, «Transición y dinámica socioestructural en Cuba», ponencia al XX Congreso de LASA, Houston, 1999.
2. Ángela Ferriol, «Explorando nuevas estrategias para reducir la pobreza en el actual contexto internacional. Experiencias de Cuba», Ponencia presentada al Seminario Internacional Estrategias de reducción de la pobreza, CLACSO-CROP, La Habana, 2002.
3. Claes Brundenius, *Crecimiento con equidad. Cuba (1959-84)*, Cuadernos de Pensamiento Propio, Managua, 1984.
4. Cálculos de Ángela Ferriol, ob. cit.
5. Luisa Íñiguez *et al.*, «La exploración de las desigualdades espacio-familias en la Ciudad de La Habana». Informe de investigación, CESBH, Universidad de La Habana, 2001. [Inédito].
6. Mayra Espina, «Transición y dinámica de los procesos socioestructurales», en Manuel Monereo, M. Riera y Juan Valdés Paz, *Cuba: construyendo el futuro*, El Viejo Topo, Madrid, 2003.
7. Departamento de Estudios sobre Familia, «Familia y cambios socioeconómicos a las puertas del nuevo milenio», Fondos del CIPS, 2001.
8. Aurelio Alonso, «La pobreza en tres escalas. Reflexiones sobre el Caribe hispano», ponencia presentada al Seminario Internacional Estrategias para la eliminación de la pobreza, citado.

© TEMAS, 2004.