

## SUEÑOS DE REALIDAD

# Sueños de realidad

Fernando Pérez: tres décadas de cine

Jorge Ruffinelli



Universidad  
de Alcalá

f nC l

PREMIOS DE ENSAYO SOBRE CINE EN IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE 2004

**Mención Especial**

**Título**

*Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine*

Primera edición, 2005

**Edita**

FUNDACIÓN AUTOR  
Bárbara de Braganza, 7. 28004 Madrid  
publicaciones@sgae.es  
www.fundacionautor.org  
www.factoriautor.com

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ  
Vicerrectorado de Extensión Cultural y Universitaria

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO  
Calle 2 No. 411 e/ 17 y 19, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba  
presidenciafestival@icaic.inf.cu  
www.habanafilmfestival.com

**Editor**

Jesús García de Dueñas

**Coordinación**

Rodolfo L. Gil Brotóns

**Documentación**

María J. Durán Vaquero  
Natalia Garcés Fernández

© Jorge Ruffinelli

© de la presente edición: Fundación Autor / Iberautor Promociones Culturales SRL

**ISBN:** 84-8048-679-1

**Depósito Legal:** M-48283-2005

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, incluido el diseño de portada, ni registrada en, ni transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por cualquier medio, ya sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro sin el permiso previo, por escrito de la editorial. Asimismo, no se podrá reproducir ninguna de sus ilustraciones, sin contar con los permisos oportunos.

## ÍNDICE

Sueños de realidad. Fernando Pérez: tres décadas de cine ....	11
1975-1985: la realidad está <i>afuera</i> y no se puede modificar .....	14
Se funda el ICAIC, se funda <i>un</i> cine .....	17
Biografías ejemplares: el artista popular y el héroe revolucionario .....	32
La realidad como un continuo infinito (Cartier-Bresson)..	54
Cómo se teje el sueño (de amor) revolucionario: <i>Clandestinos</i>	61
La realidad y el sueño libertario. La educación sentimental de una adolescente: <i>Hello, Hemingway</i> .....	77
De Larita a La(u)rita. La realidad interior (en el <i>periodo especial</i> ) se hace viaje y metáfora: <i>Madagascar</i> .....	97
Nutriéndose de su propia cultura (Bola de Nieve, Benny Moré, Elpidio Valdés, Santa Bárbara, Shangó), la alegoría se <i>hace</i> realidad: <i>La vida es silbar</i> .....	121
La realidad de “las pequeñas cosas” en la dulce y melancólica Habana cotidiana: <i>Suite Habana</i> .....	137
I. Del monte a la ciudad, un hachero argentino y los moradores de La Habana: cómo hacer cine de <i> ficción     sin ficción</i> .....	139

2. Las estrategias de la narración .....	144
3. Lo artificial en lo natural .....	153
Cuentos y descuentos: breve visita a la recepción de <i>La vida es silbar</i> y <i>Suite Habana</i> .....	157
Filmografía y bibliografía.....	169
Anexo: Un diálogo con Fernando Pérez “La Habana que uno mira pero no ve, y es la que está ahí, todos los días” .....	177
Índice onomástico .....	199

*Y comencé a soñar despierto, que es la mejor manera de soñar. Sigo soñando con una producción cinematográfica que continuará creciendo y abriendo nuevos espacios y caminos, pero, sobre todo, sueño despierto que los que podamos hacer cine, logremos y sepamos hacer un cine diverso y complejizador de nuestra realidad y nuestra historia; un cine alerta contra probables masividades comercialistas y de otra índole (que los extremos se tocan); un cine de comunicación, no de doctrinas; un cine que se arriesgue, desde su cubanía, en la búsqueda de los más asombrosos e inusitados lenguajes; un cine cubano y universal, en suma.*

Fernando Pérez, en el cine Chaplin, 6 de junio de 2000

*Dirán que soy un soñador, pero no soy el único.*

John Lennon, en la placa junto a su estatua, parque John  
Lennon, La Habana

*Yo también soy un soñador, que ha visto sus sueños convertirse en realidad.*

Fidel Castro, al inaugurar la estatua de John Lennon en  
La Habana, año 2000

## Léxico

### “Realidad”

“En su significado propio y específico, el término designa el modo de ser de las cosas, en cuanto existen fuera de la mente humana o independientemente de ella” (Niccola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*).

### “Sueños”

Hay diversos tipos de sueños en el cine de Fernando Pérez.

Por ejemplo, Laura sueña en *Madagascar* lo que va a vivir cada día. Dado que sus sueños son sistemáticos, corresponden a un sistema simbólico y hasta probablemente fantástico.

Se le agradece al cineasta no haber incluido nunca en sus películas representaciones oníricas.

El significado fundamental de “sueños”, en su cine, equivale a aspiraciones o deseos muy personales e íntimos de sus personajes —y suyos—, de que en el futuro de sus vidas éstos se realicen, es decir, formen parte de la realidad.

La aparición de *Suite Habana* (2003) en el horizonte del cine cubano fue saludada, en general, con entusiasmo y elogio, como un hito en la obra cinematográfica de Fernando Pérez. Pocas veces antes —si alguna— una película cubana llegó a concitar tantas y tan excepcionales expresiones valorativas<sup>1</sup>. *Suite Habana* fue, casi desde el comienzo, considerada una piedra de toque para el cine nacional así como para la carrera del cineasta. Cuando una película accede a este nivel de consideración enaltece la cultura del país y determina un grado de madurez artística en quien la concibió y llevó a cabo.

En este contexto, *Suite Habana* puede considerarse una película oportuna y necesaria para reflexionar sobre la evolución del cine nacional en cuyo contexto surge, y al mismo tiempo sobre qué significa en el desarrollo personal, artístico, del cineasta. En este ensayo me propongo comprender cómo evolucionó el cine de Fernando Pérez en las últimas tres décadas (1975-2003) por-

---

<sup>1</sup> Espigando de las primeras reseñas de esta película: "Una obra de arte de singular sensibilidad y belleza" (Vivian Martínez Tabares); "Una de las películas cubanas más importantes de las últimas décadas" (Daniel Díaz Torres); "Una reflexión artística profunda sobre la vida" (Enrique Ubieta Gómez); "La más auténtica expresión del séptimo arte [...] en los últimos nueve años, dentro de la cinematografía cubana" (Mercedes Santos Moray); "Uno de los testimonios fílmicos más auténticamente humanistas, raigalmente enaltecedores y cinematográficamente anticonvencionales de los últimos diez años de cine cubano" (Joel del Río); "Alcanza cimas memorables" (Azucena Plasencia); "Uno de los filmes más importantes de la historia del cine cubano [...] Arte grande, no lo duden" (Rolando Pérez Betancourt); "Pieza medular [...] dentro de las creaciones cimeras de nuestro cine" (Manuel López Oliva); etcétera.



que el propio contexto histórico, ideológico y estético cubano es muy interesante como correlato de una serie de búsquedas expresivas, que podrían asimismo iluminar procesos similares (y diferentes) de otros cineastas contemporáneos.

Uno de los aspectos más interesantes, en este sentido, será plantear algunas hipótesis en cuanto a la relación del cineasta con la realidad, esta última fundamental a tener en cuenta cuando escribe y realiza una película. Precisamente, *Suite Habana*, desde el momento mismo de su inicial recepción, provocó el debate sobre la condición (excluyente) de *documental* o película de *ficción*.

No se trata de establecerle una categoría a *Suite Habana* sino de observar cómo Pérez manejó ambas categorías de una manera fluida y poco convencional. Más adelante, cuando analice específicamente esta película, me referiré a esos usos y estrategias, así como a sus objetivos. Baste por el momento reflexionar sobre lo singular del desarrollo de un cineasta que transcurre quince años (la mitad de su carrera) haciendo documentales, antes de aventurarse a su primer largometraje de ficción (*Clandestinos*, 1987), y que, a poco de realizar *Suite Habana*, confiesa su clara preferencia por el cine de ficción y su incomodidad ante la práctica del documental.

El documental funcionó como el campo de entrenamiento cinematográfico de Fernando Pérez durante una década y media, y me aventuro a señalar que, en la medida de sus posibilidades, el cineasta siempre intentó *narrar* en un género que le daba pocas oportunidades de innovación. Más aún: cuando Fernando Pérez trabajó durante varios años en el equipo del Noticiero ICAIC, que dirigía Santiago Álvarez, esa experiencia le ayudó a imprimir determinados dispositivos narrativos en el documental, que más tarde intentaría trasladar a la ficción. Así como a negarse a emplear otros cuando descubrió que no coincidían con sus conceptos fílmicos y con el cine que quería hacer.

De todos modos, la diferencia fundamental entre el cine documental que Fernando Pérez pudo realizar a partir de 1975, y la ficción más “experimental” que surge especialmente en la última década del siglo, con *Madagascar* (1994), está en el modo de enfrentar, seducir, apropiarse de la *realidad*. En términos muy concisos, diría ahora que en el documental iniciado a mediados de los setentas, la realidad estaba *afuera*, y estaba *dada*. También era parte de la realidad *cubana* (e internacional), y la tarea del documentalista consistía en recogerla y darle alguna forma. Más aún, a partir de 1959 se hizo paulatinamente más difícil distinguir a Cuba de la Revolución Cubana. Cuba fue “la Revolución”, una simbiosis se hizo presente y naturalizó. Y aunque fuese innecesario hacerlo, resultaba importante tener una clara conciencia de que la Revolución era un *incipit vita nova*. Ni el cine cubano de los cincuentas se siguió viendo o revalorando —pasó al premeditado olvido—, ni sus supuestos estéticos podían considerarse vigentes. La Revolución modificó el horizonte de experiencia así como comenzó a establecer un horizonte de expectativa. Generó un cine adecuado a la circunstancia —el cine revolucionario—, y eso implicó modos muy directos, para cualquier cineasta, de vincularse con la realidad. De leer la realidad. De expresarla.

Esta presencia poderosa de la Revolución ayudó a dar forma y ante todo sentido a un cine en “formación”, que empezaría pronto a caminar por sus propios medios. Ese contexto originario, que ayuda hoy a comprender el cine de los sesentas y setentas, es diferente cuarenta y cinco años más tarde de aquel inicio, y en ese sentido, diríase, *Suite Habana* ayuda a encontrarle una nueva significación social, vivencial, estética a Cuba y a la Revolución (a esa entidad que comenzó a ser *una*), y ante todo a otra entidad que precedió a la Revolución y sobrevivirá a todo futuro: La Habana.

## 1975-1985: la realidad está *afuera* y no se puede modificar

Una breve revisión de la biografía profesional de Fernando Pérez (La Habana, 1944) dice mucho sobre los modos de organización de la industria cubana del cine en las primeras décadas desde la ley de cine que creó el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) en 1959. En 1962 ingresó al ICAIC como asistente de producción. Tenía sólo 18 años. Casi una década después, a los 27 años, llegó a ser asistente de dirección, y en esa calidad trabajó junto a Tomás Gutiérrez Alea en *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), a Manuel Herrera en *Girón* (1972), a Manuel Octavio Gómez en *Ustedes tienen la palabra* (1973), a Sergio Giral en *El otro Francisco* (1974), y a Rogelio Paris en *La batalla de Jique* (1976). En 1975 filmó su primer documental (*Puerto Rico*), un inicio probablemente tardío si se considera que tenía 31 años de edad. Una vez en ese rubro, debieron transcurrir otros doce años (a sus 43) para que realizara su primer largometraje de ficción (*Clandestinos*, 1987).

Sintió la necesidad de formarse y cursó una licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, en la Universidad de La Habana. Dentro de ese costado literario, su logro consistió en haberse distinguido en 1982 al obtener el premio Casa de las Américas por su libro *Corresponsales de guerra*, en el género Testimonio.

Los largos periodos señalados de aprendizaje en la carrera cinematográfica no eran inusuales en ese momento dada la organización de la producción del cine en Cuba, especialmente en las primeras décadas desde la formación del ICAIC. La estructura productiva lo demandaba así, aunque parezca extraño hoy, cuando un joven egresado de una escuela de cine es capaz de levantar la producción de su primer largometraje en poco tiempo. Como veremos más adelante, esta “demora” en saltar a la palestra de la realización cinematográfica no era inusual, sino el resul-

tado de un modo de producción generado por la necesidad de partir de una *tabula rasa* para formar, completo y suficiente, un equipo humano de cine.

El cine cubano de preocupación social tiene un origen cierto, pre-revolucionario, citado muchas veces como piedra de toque y se titula *El mégano* (1955). Importa detenerse brevemente en este cortometraje no sólo porque instaure algunos parámetros del “futuro” documental como género, sino porque también explica la razón por la cual quienes estaban cercanamente comprometidos en su realización (Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea en la dirección; Alfredo Guevara y José Massip, además de los ya nombrados, en el guión) cumplirían luego funciones esenciales en la creación de una industria del cine e influirían en ella a lo largo de las décadas.

Cuatro años anterior al triunfo de la Revolución Cubana, *El mégano* fue un film fundador del documental de preocupación social, que años más tarde Cuba promovería como la base de su razón de ser. Para contar las vidas explotadas y desdichadas de los trabajadores de la extracción de carbón vegetal, en una zona llamada Ciénaga de Zapata, García Espinosa y sus colaboradores emprendieron un trabajo de cineastas aficionados y clandestinos, usando lo que habían aprendido en el Instituto de Cinematografía de Roma e influidos por el poderoso neorrealismo italiano.

Aunque el influjo neorrealista es indudable, hay que señalar también que el film se inicia con una escena casi *surrealista*, con hombres hundidos hasta el cuello en una ciénaga. Sin embargo, el “surrealismo” pertenece a la vida misma y no a una voluntad estética de representación: esos hombres están rescatando el carbón de las profundidades caliginosas del pantano. Aunque en sus 24 minutos hay muy poco diálogo, junto al trabajo igualitario de hombres y mujeres, se incluyen los juegos infantiles y una canción cantada por una niña, en medio de la tristeza que emer-

ge de la desprotección social y la pobreza. Los contrastes sociales (unas chicas se pasean por los canales en atuendo turístico, mientras la familia del trabajador las observa y hasta saluda) parecen sobrar, dada la descripción realista de las condiciones de vida, pero están ahí como una sobredeterminación del discurso fílmico, como anunciando la voluntad participativa y revolucionaria que esos cineastas exhibirán después de 1959.

El documental es también interesante en tanto que, a la vez de registrar la realidad del entorno, con sus propios participantes como intérpretes, con un registro que va del naturalismo al neo-realismo, incluye una narrativa y una puesta en escena. Por ejemplo, hacia el final, el cortometraje busca sintetizar el comienzo de un conflicto laboral: cuando los trabajadores van a cobrar su trabajo, son miserablemente explotados por el intermediario, cuyo solo silencio (llama a cada uno por su nombre, nada más), indica claramente lo ineluctable de la situación. El filme construye morosamente la gestación de la rebeldía en uno de los hombres, elaborando en esa secuencia un plano final de su mano arrugando el dinero y los bonos de "crédito" que le han dado. Esta "ficcionalización", aunque rigurosamente basada en lo real, exhibía un ánimo de libertad creadora como pocos años más tarde se vería en el cine de la Revolución. Y la construcción de un relato y un discurso (implícito) político ubicaba claramente a la película en el contexto de la dictadura batistiana. Dictadura que "acusó" el golpe, ya que apenas *El mégano* se exhibió en la Universidad de la Habana, su director fue detenido e interrogado por la policía del dictador Batista. Lo singular y paradójico es que *El mégano* y las circunstancias que lo rodearon eran la expresión fiel de aquello que posteriormente el cine cubano se ocuparía de "reconstruir" históricamente. Entre otros ejemplos, dos de Fernando Pérez: *Clandestinos* (1987) y *Hello, Hemingway* (1990), cuyas "épocas" fueron los años de agitación y lucha clandestina al filo del 1 de enero de 1959.