



La invención de La Habana turística en los *travelogues* norteamericanos de la era silente (1898-1919)

Emmanuel Vincenot

Traducción: Ana María Reyes Sánchez

La más antigua descripción detallada de La Habana que haya llegado hasta nosotros se remonta a 1598. Este documento excepcional fue hallado en el siglo *xix* por Joaquín José García, editor que lo divulgó en su *Protocolo de antigüedades*, una publicación periódica en la que revelaba a los lectores de la época algunos de los documentos que él coleccionaba. La descripción de La Habana, que ha llegado a nuestros días mutilada, se limita a algunas páginas redactadas por Hernando de la Parra, empleado del Gobernador Juan Maldonado a fines del siglo *xvi*, pero rebosa de preciosos detalles.¹ Esta evocación de La Habana de los primeros tiempos constituye un testimonio histórico de valor incalculable, y como tal es frecuentemente citado en las obras consagradas a la historia de la capital cubana.

Desdichadamente, el texto de Hernando de la Parra es falso. Esta persona nunca existió, ni fue empleado de Juan Maldonado, ni jamás redactó documento alguno; en realidad, su descripción de La Habana en 1598 fue fabricada enteramente por el propio Joaquín José García, quien la intercaló en medio de documentos auténticos a fin de realizar una espléndida broma. Esta funcionó, por cierto, más allá de todas sus expectativas. Como lo explica Graciella Cruz-Taura, no fue hasta 1927 que el historiador cubano Manuel Pérez Beato² desenmascaró la superchería, pero varios decenios más tarde aún era posible hallar citas serias del texto atribuido a Hernando de la Parra (cf. por ejemplo *La Habana, apuntes históricos* de Emilio Roig de Leuchsenring).³

Esta anécdota me parece reveladora de la forma en que la capital cubana ha sido descrita, evocada, dibujada y recordada a lo largo de los siglos. Más aún que otras



grandes ciudades del mundo, sin lugar a dudas, La Habana ha ejercido a lo largo de su historia una fascinación fértil entre hombres de letras y artistas, y todas las evocaciones que ha podido suscitar parecen llamadas a revelar de una manera u otra la «invención», para retomar el título del ensayo de Emma Álvarez-Tabío Albo, *La invención de La Habana*.⁴ La Habana es, en efecto, una ciudad que cada cual hace suya, con la que cada cual sueña de manera diferente y de la que cada evocación, hasta la más realista, comporta una parte de creación y fantasía. La Habana es un lugar propicio para las ensoñaciones, un espacio que cultiva lazos privilegiados con lo imaginario. En realidad, no existe una sola Habana, definida y objetiva, sino una multitud de ciudades y de visiones que han ido acumulándose con el tiempo y se entreveran a la manera de un caleidoscopio, en un proceso de reinvencción permanente (como lo recuerda Abilio Estévez al hablar de su ciudad natal, «una ciudad es muchas ciudades».)⁵ Los relatos de viajes del siglo *xix* hicieron de ella una ciudad hechicera, vital e inquietante al mismo tiempo; La Habana de los años cincuenta se ha asociado al espectáculo de la decadencia mafiosa, mientras que la de los años sesenta evoca la euforia revolucionaria; en la pluma de Guillermo Cabrera Infante, la capital cubana devino lugar de nostalgia por la infancia perdida; hoy, las representaciones de la ciudad convocan imaginarios múltiples, desde las visiones cinematográficas de la ruina hasta las aproximaciones plásticas futuristas que presentan La Habana como un espacio de la utopía.

En la elaboración de esas representaciones, los novelistas y otros hombres de letras jugaron, por supuesto, un papel primordial, pero la influencia del cine fue igualmente notable. Numerosos han sido los realizadores nacionales y extranjeros, en particular norteamericanos, que han filmado la capital cubana, convirtiéndola en escenografía o incluso en personaje principal de sus obras. Nos referimos, claro está, a los grandes autores como Tomás Gutiérrez Alea –quien perpetuó los jardines de la heladería Coppelia en *Fresa y Chocolate*

(1993)– o Carol Reed, que filmó en 1959, en *Our Man in Havana* (*Nuestro hombre en La Habana*, 1959), los últimos instantes de La Habana prerrevolucionaria. Pero no por ello habremos de olvidar a cineastas menos conocidos, a veces anónimos, que también la inmortalizaron en innumerables documentales turísticos y filmes de viajes (o *travelogues* en inglés), cuya difusión e impacto social fueron sin lugar a dudas muy superiores a los de los filmes de ficción, por más prestigiosos que estos fueran.

Son esas producciones, y en particular las filmadas en los primeros tiempos del cine mudo, las que desearía estudiar ahora, a fin de mostrar de qué manera popularizaron, en su conjunto, una imagen estereotipada de La Habana que de algún modo continúa circulando en el imaginario colectivo de nuestros días. Después de haber delimitado los contornos históricos y estéticos del *travelogue*, me detendré, en un segundo tiempo, en las primeras vistas animadas de La Habana, filmadas durante la Guerra hispano-cubano-norteamericana por operadores estadounidenses, antes de adentrarme en el estudio de dos documentales turísticos producidos en 1910 y 1919, respectivamente, en los cuales La Habana se afirma como objeto «escópico».⁶

Descubriendo el *travelogue*

Antes que se inventara la televisión, la fuente principal de información audiovisual del gran público era el cine, lugar donde los espectadores veían no solo películas de ficción, sino también programas de actualidades y documentales de variados temas. Entre estos últimos, los filmes dedicados a países extranjeros y a parajes exóticos eran muy abundantes y altamente apreciados por el público. A veces, un documental de largo metraje, filmado durante un viaje o una expedición, podía constituir la atracción principal de una velada cinematográfica. Para designar este tipo de filmes que proponían una visita virtual a espacios lejanos, los anglosajones adoptaron la palabra *travelogue*, un término tomado en préstamo al mundo de





London Travelogue Bus era el vehículo mediante el cual los turistas descubrían la realidad londinense.

la escritura. En francés, más bien hablamos de «filme de viaje» o de «documental turístico», según el relato se desenvuelva teniendo como móvil la exploración y la itinerancia; o se concentre en un sitio turístico privilegiado, generalmente para incitar al espectador a vacacionar allí (ambos términos pueden igualmente diferenciar filmes aficionados y filmes profesionales, algo que no hace la palabra *travelogue* en inglés).

Viaje y cine muy pronto formaron un binomio inseparable, y los ancestros de los *travelogues* forman parte de las primeras producciones cinematográficas. Desde 1896, operadores Lumière como Alexandre Promio o Gabriel Veyre son enviados a los cuatro vientos para recoger imágenes en movimiento y proyectarlas por dondequiera que pasaban. Es por cierto en Venecia donde Promio, quien deseaba mostrar de la manera más espectacular posible las maravillas arquitecturales del Gran Canal, inventa el *travelling* al colocar su cámara sobre una góndola. Su gesto hará escuela. El filme de viaje, que entonces se designa simplemente con el término de «vista animada» como el resto del cine primitivo, constituye lo esencial de los programas del cinematógrafo, esa nueva atracción que permite a multitudes entusiastas descubrir cómo se vive en París, Nueva York, Tombuctú o La Habana. En los Estados Unidos, la compañía Edison también formó equipos de operadores que surcaban el país primero y el mundo entero después, en competencia con la empresa Lumière. Otras compañías europeas y norteamericanas, en gran número, imitarán a esos pioneros y a su vez se darán a alimentar las pantallas con imágenes filmadas en casi todas partes del planeta.

En los primeros años del cine, es decir, hasta la aparición de los largometrajes al principio de la Primera Guerra Mundial, el documental rivaliza con la ficción, y no es raro que los dueños de salas compongan programas exclusivamente constituidos por *travelogues*. Reinaba entonces lo que Tom Gunning denomina el «cine de atracción»,⁷ por oposición al cine narrativo que se impondría después (Gunning sitúa un periodo transicional de «narrativización» entre 1907 y 1913). En el cine de atracción, lo que prima es el estímulo visual, lo espectacular, la mostración y la exhibición. Mostrar lo Otro, lo lejano, lo exótico, constituye lógicamente una actividad esencial de ese cine, que igualmente concede gran ventaja a las formas populares de espectáculo como la magia o el circo.

Al principio, las vistas se componen de un solo plano, a menudo fijo, a veces panorámico, raramente en movimiento. Muestran paisajes, urbanos o naturales, lugares conocidos e icónicos, ya mistificados por los relatos de viajes (la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad etc.). Poco a poco, a medida que los medios técnicos y expresivos se van sofisticando, los filmes ganan en duración, empiezan a añadirse planos y a mantenerse algunos minutos. Estos recursos permiten transmitir más información visual, de manera más compleja, pero su función básica sigue siendo la de los primeros tiempos: mostrativa, con fines didácticos y recreativos. Como subraya Jeffrey Ruoff, el *travelogue* primitivo (aunque su observación también es válida para las producciones aparentemente más refinadas de los decenios ulteriores) posee una estructura abierta, de tipo episódico, en la que el esfuerzo narrativo es débil o incluso inexistente.⁸ El desarrollo del relato opera allí por acumulación y yuxtaposición de planos y sucesos, sin verdadera preocupación por la progresión (lo que no significa que no haya orden). En ello, el *travelogue* es muy diferente al cine de ficción hollywoodense, en el cual la tensión narrativa es constantemente renovada por cadenas de causas y efectos y existe una jerarquía entre las intrigas.

El género, sin embargo, logrará sobrevivir al surgimiento de Hollywood en los años 1910-1920 y se dividirá en varios tipos de producciones: en primer lugar, los cortometrajes turísticos, de una duración estándar de menos de diez minutos, programados como complemento de las películas de ficción; luego, los largometrajes realizados durante expediciones llevadas a cabo en regiones exóticas del globo —el éxito de *Nanook of the North* [*Nanook el esquimal*] (Robert Flaherty, 1922)—demostrarán la viabilidad económica de este tipo de producciones, en las que los grandes estudios no vacilarán en invertir; y por último, el desarrollo de las cineconferencias —a medio camino entre el amateurismo y el profesionalismo—, en la que un viajero comentaba un filme que él había hecho durante un periplo suyo en el extranjero. Esas múltiples declinaciones del *travelogue* serán de gran éxito en los Estados Unidos, e incluso experimentarán una



Tarzan, the Ape Man (W. S. Van Dyke, 1932)

nueva edad de oro en los años treinta, con la llegada del cine hablado, el cual permite, entre otras cosas, la adición de un narrador en *off*. Como lo mostró Dana Benelli, el cine de ficción incluso llegará a pedir prestado al *travelogue* algunos de sus códigos, en películas como *Tarzan the Ape Man* (Van Dyke, 1932) o *King Kong* (Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, 1933).⁹

La llegada de la televisión en los años cincuenta provocará cierto declive del documental de viaje, pero en realidad este no desaparecerá jamás, como lo atestigua en nuestros días el éxito persistente de las proyecciones organizadas en Francia por la red «*Connaissance du Monde*» («Conocimiento del Mundo» [N. del T.]). El *travelogue* —su producción y recepción—, lejos de ser una curiosidad o un epifenómeno, ocupa por el contrario un lugar eminente en la historia del cine, pues como género ha contribuido, tanto como el cine de ficción, a moldear representaciones ampliamente difundidas.

Primeras vistas

Entre los destinos apreciados por los realizadores norteamericanos de *travelogues*, La Habana se labró inobjetablemente —desde los primeros tiempos del cine— un lugar de predilección. Las razones de ese interés precoz son a la vez geográficas e históricas. Geográficas, ante todo, al estar Cuba situada a solo unas decenas de kilómetros de las costas de La Florida; por otra parte, a fines del siglo *xix* y principios del *xx*, la capital cubana se comunicaba con Nueva York mediante grandes cruceros que hacían la travesía en solo tres días. En esa época, los intercambios económicos entre los Estados Unidos y Cuba eran importantes, y la Isla ya se había convertido en destino de vacaciones invernales para los habitantes ricos de la costa este (Rosalie Schwartz estima en un millar el número de turistas americanos que residían en La Habana en 1875, cifra que se elevaría a 15 mil en 1927).¹⁰ Para las primeras compañías cinematográficas americanas, inicialmente instaladas en Nueva York y La Florida (que no partirían a Los Ángeles hasta mediados de los años diez, La Habana devino, por su cercanía y su soleado clima, destino obligado. Pero las razones que incitaron a los operadores primitivos a viajar a Cuba fueron más coyunturales: aunque los Estados Unidos codiciaban la mayor isla del Caribe desde hacía varios decenios, la explosión en el puerto de La Habana de uno de sus navíos de guerra, el USS *Maine*, en marzo de 1898, proporcionó un pretexto para la intervención militar contra España. Ese conflicto dio lugar a la filmación de numerosos documentales norteamericanos

y constituyó el acto de nacimiento de la propaganda cinematográfica.¹¹

Entre las decenas de vistas filmadas en Cuba en 1898, la mayor parte estaba directamente vinculada con la guerra y mostraba operaciones militares. De tal manera, los espectadores americanos de la época pudieron descubrir los preparativos del ejército estadounidense en Tampa, el desembarco de tropas en las costas de Cuba, por Daiquirí, así como algunas vistas de La Habana. La más antigua consiste en un plano único de 49 segundos,¹² un *travelling* descriptivo filmado desde un barco que salía de la bahía de La Habana y que mostraba la fortaleza del Morro, a la entrada del canal. Este filme fue realizado por William Paley, un operador de la compañía Edison, alrededor del 17 de abril de 1898.¹³ Es interesante señalar que esta primera película mezcla los puntos de vista militar y turístico a la vez. El objeto de la representación es, en efecto, no solo una fortaleza aún activa en el momento de la Guerra hispano-cubano-norteamericana, sino también, y sobre todo, un monumento célebre, que simboliza La Habana en el mundo entero. Señalemos además que la vista primitiva de William Paley en realidad no hace más que retomar y reafirmar un cliché visual y literario bien establecido, que generaciones de pintores y viajeros ya habían difundido en innumerables producciones culturales.

Así, desde el siglo *xvii*, las representaciones pictóricas de La Habana adquirieron el hábito de mostrar la entrada de la bahía desde el mar, como la descubriría un viajero llegado de Europa. En algunas ocasiones, el artista jamás puso sus pies en la ciudad, lo cual dio lugar a visiones completamente fantasiosas, inventadas a partir de testimonios de visitantes. Ese es el caso, por ejemplo, del grabado atribuido al holandés J. Van Meurs, realizado en 1671.¹⁴





Filme realizado en 1898 por William Paley, operador de la compañía Edison.

Como puede constatar, desde la topografía hasta la arquitectura, pasando por la escena de la batalla naval, nada corresponde a la realidad (solo el detalle de la cadena tendida en medio del canal es exacto). Otras representaciones más realistas serán difundidas en lo sucesivo, y la multiplicación de los relatos de visitantes extranjeros permitirá dar una idea más precisa del aspecto urbano de La Habana; pero una misma idea volverá de manera incansante: la asociación de La Habana y el Morro, una ecuación que con el tiempo acabará funcionando de manera idéntica a la que asocia París y la Torre Eiffel.

Después de la primera vista de William Paley, que inaugurara la representación cinematográfica de La Habana, otros documentales americanos de poca duración mostrarán la capital cubana al salir de la guerra: se trata de *General Lee's procession, Havana* (1899) y *Troops at Evacuation of Havana* (1899), dos vistas filmadas durante la retirada de las tropas norteamericanas el 1º de enero de 1899. Ambos filmes muestran el desfile de los soldados por el Paseo del Prado, ante una multitud de habaneros que han acudido a observar el espectáculo. Aun cuando esas vistas fueron inicialmente producidas para filmar un suceso militar, la lectura del resumen publicitario de la época, redactado por la compañía Edison para seducir a los dueños de las salas de cine, muestra que ellas servían igualmente para vehicular otras informaciones, en particular sobre la realidad cubana y la fisonomía urbana de La Habana. El texto de presentación de *General Lee's procession* no comienza evocando la presencia de los soldados, sino presentando el escenario en el que aquellos desfilan, es decir, el Paseo del Prado:

Una magnífica vista del Prado, desde el balcón del Club de los Estados Unidos. El desfile está encabezado por una tropa de caballería. Entre ellos sobresale el General Lee. Le siguen los soldados, fila tras fila y compañía tras compañía: llenando la ancha avenida de contén a contén y hasta donde el ojo alcanza a ver la marcha de hombres. Es el Séptimo Cuerpo del Ejército. Gran multitud de público repleta los flancos; y a través de los árboles que trazan la línea del paseo en el medio del Prado, se ven carruajes y vehículos que siguen el desfi-

le. ¡El evento que corona la guerra Hispano-Americana! ¡La gran procesión el Día de la Evacuación!¹⁵

En el segundo filme rodado el mismo día, *Troops at Evacuation of Havana*, las informaciones que se refieren a la arquitectura de la ciudad y a los curiosos son puestas en primer plano, al mismo nivel que el desfile de los soldados norteamericanos:

Las tropas están doblando por Prado desde una calle lateral, donde se levanta un arco de triunfo erigido por los cubanos; pero cuya terminación no será permitida por el Gen. Brooke, Gobernador Militar de Cuba, como no autorizó demostraciones de ningún tipo. Los soldados son de las Primeras tropas de Texas. Las calles están repletas de gente. Muchos cubanos típicos se ven vagando en primer término, con algún español aquí y allá, a juzgar por las miradas agrías y el comportamiento solemne. Los edificios son todos estructuras de piedra de poca altura, con ventanas de pesadas rejas, por las que se despliegan pequeñas banderas cubanas. Un excelente cuadro de la vida en La Habana, Día del Nuevo Año, 1899.¹⁶

Aunque el espectador moderno se inclinaría a considerar que este filme aborda de manera periodística un suceso militar, para el distribuidor y el público de la época, *Troops at Evacuation of Havana* se adscribía también al género del *travelogue*. Los espectadores, efectivamente, encontraban en él informaciones visuales sobre el país visitado (en este caso, sobre la arquitectura de su capital) así como sobre sus habitantes (aspecto físico, modo vestimentario, comportamiento colectivo), calificados de «típicos» en la descripción, lo que permitía a la sociedad Edison concluir que este filme era «an excellent picture of life in Havana» («un excelente cuadro de la vida en La Habana» [N. del T.]).

Como vemos, las primeras representaciones cinematográficas de La Habana comenzaron de un modo híbrido, que pudiera calificarse de militar-turístico, teniendo los filmes que acabamos de evocar características tanto del reportaje de guerra como del trave-



General Lee's procession, Havana (1899)

logue. Rápidamente, sin embargo, la filiación genérica de las vistas americanas filmadas en Cuba se hará más clara, y las producciones de los años siguientes entrarán todas, formal y comercialmente, en el concepto del documental de viaje. Es así que los filmes serán presentados al público y así serán recibidos, como lo muestran los programas de las salas de cine publicados en la prensa local. Aunque la inmensa mayoría de las películas se ha perdido, es por demás esa prensa, así como las revistas especializadas que empezaron a aparecer en los años 1910, la que hoy nos permite reencontrar la pista de algunos *travelogues* filmados en La Habana.

Hasta la Primera Guerra Mundial, el formato que predomina es el cortometraje, cuya duración no sobrepasa unos pocos minutos, o sea, la capacidad de una bobina de película. Incluso cuando el filme no pueda verse, su título, y a veces los textos publicitarios que acompañan su distribución, hacen posible la identificación del tema tratado. Tal es el caso, por ejemplo, de *Panorama of Morro Castle, Havana, Cuba*, producido por Edison en 1903, que claramente retomaba el «topos» visual ya explotado durante la Guerra hispano-cubano-norteamericana, signo de su éxito de público. En el transcurso de los años siguientes otros *travelogues* fueron realizados en Cuba, pero no es seguro aún que La Habana aparezca en ellos. Así, en 1907, el cineasta-conferencista Dr. Edward Burton MacDowell filma su expedición al interior del país y su encuentro con el presidente Estrada Palma en el campo cubano. Eso es, en todo caso, lo que anuncian los prospectos publicitarios distribuidos en las ciudades norteamericanas donde MacDowell organiza sus proyecciones.¹⁷ Hacia la misma época, en 1908, un diario de Ohio anuncia la proyección de una serie de *travelogues*, uno de los cuales muestra a Cuba: «Películas del Klondike, con su oro y sus extraños habitantes, y de Cuba y su gente serán exhibidas en la M.E. iglesia esta noche».¹⁸ También resulta imposible saber si se muestran imágenes de La Habana en este filme, aunque es de suponer. La misma reflexión puede hacerse con relación a otros documentales, como *A Trip Through Cuba*, producido en 1911, o *Tropical America*, de William J. Nash, rodado en 1915. Su existencia revela el carácter continuo y durable del interés por Cuba en la documentalística norteamericana de la época.

A veces, sin embargo, la capital cubana es puesta en primera plana desde el título, como sucede con *Mardi Gras in Havana*, una producción Kalem que se estrenó en 1909. Esta obra, desafortunadamente, se ha perdido, pero su género mismo es rico en informaciones. Una vez más, se trata de la recuperación de una temática ya presente en la literatura de viajes del siglo XIX, ya sea en los relatos publicados en forma de libro o en reportajes periodísticos. El cine se contenta de nuevo con mostrar lo que se ha descrito anteriormente: el objetivo no es hacer descubrir un espectáculo nuevo a los espectadores, sino algo conocido y ya legitimado como objeto de representación. Por otra parte, observamos que este documental asocia La Habana a la idea de carnaval, de fiesta, de exuberancia y de cierto libertinaje, una imagen que se le quedará pegada a la ciudad como una etiqueta hasta la Revolución, y que volveremos a encontrar no



Travelogue anónimo producido por la compañía Ford en 1919 (páginas 94-97).

solo en los travelogues de los decenios siguientes, sino igualmente en las guías de viajes y en carteles publicitarios que hacen la promoción del turismo cubano. En *A vacation in Havana*, una producción Edison de 1910, es el turismo en sí lo que parece convertirse en el objeto de la representación, a la par que La Habana.

Dos filmes hallados

Si la inmensa mayoría de los filmes de la época ha desaparecido, no obstante, algunos títulos nos han llegado intactos, lo que nos permite imaginar cómo puede haber sido el resto de la producción. Es el caso de dos cortometrajes: *Scenes in Cuba*, una producción Selig de 1910, y un travelogue anónimo producido por la compañía automovilística Ford en 1919.¹⁹ El primero dura un poco más de 3 minutos, mientras que el segundo, más desarrollado, tiene una duración de 8 minutos, pero por la forma son muy parecidos.²⁰ Para empezar, las copias conservadas han perdido el montaje original: en *Scenes in Cuba* el orden de los planos no corresponde a lo que anuncian los intertítulos, y en el filme de la Ford, por momentos, el material disponible semeja burdos rushes, mientras que otros pasajes parecen, por el contrario, cuidadosamente editados (se encuentran, por ejemplo, fundidos encadenados y aperturas y cierres de iris). El texto fílmico en tanto relato no puede, luego entonces, ser abordado sino con mucha prudencia, siendo sumamente difícil de lograr la reconstitución del montaje original, particularmente en la película de la Ford. No obstante, ciertas constantes se desprenden de la representación que esos travelogues ofrecen de Cuba y de La Habana.

Ante todo, observamos que los cineastas filmaron a la vez el campo y la ciudad, a fin de dar una imagen panorámica de la Isla (este movimiento de cámara, por demás, es utilizado con frecuencia). En ambos casos, La Habana no acapara más que una parte de la representación, aunque no despreciable, sobre todo en el filme de la Ford. En todo momento esta representación de la realidad cubana se hace por medio de clichés visuales ya introducidos en el siglo XIX por las pinturas, grabados, ilustraciones de prensa y fotografías. La

evocación de la vida rural se detiene, desde luego, sobre el cultivo de la caña de azúcar, y se pone de manifiesto en planos de carretas repletas hasta el tope, tiradas lentamente por los bueyes. En el filme de la Ford, paisajes pintorescos, así como vistas de bohíos, forman parte de la representación; mientras que en el de Selig, es más bien el cultivo del tabaco el que se privilegia.

Las vistas de La Habana se revelan, por su parte, igualmente previsibles: en los dos documentales nos encontramos con el inevitable faro del Morro, filmado desde el Malecón, pero también desde sus murallas. La novedad que introducen ambos filmes consiste en que incluyen a los turistas y al turismo en la representación, lo cual es un cambio notable con relación a las películas de 1898, y revela el desarrollo de esa actividad en Cuba: en *Scenes in Cuba*, un grupo de visitantes aparece fugazmente a la vuelta de una panorámica sobre la entrada de la fortaleza del Morro, mientras que en el filme de la Ford, que es más largo y más sofisticado técnicamente, numerosos planos muestran lugares de veraneo o bien son tomados desde habitaciones hoteleras. Es así que vemos el hotel Telégrafo filmado desde el principio del Paseo del Prado, y algunos planos a todas luces tomados desde los pisos del Sevilla-Biltmore.

Entre estos dos travelogues, rodados con casi diez años de diferencia, se siente el incremento en importancia de la mirada turística, que organiza la representación no simplemente en función de los intereses del espectador que jamás ha ido a La Habana, sino igualmente en función del recorrido ritual que se supone hagan los norteamericanos que visitan la ciudad: en el filme de la Ford, el realizador reproduce el camino físico y visual del turista que se va a una excursión, admirando a su paso los puntos de vista que se le ofrecen y buscando asistir a escenas típicas o pintorescas de la vida habanera. Es así que descubrimos vistas de la entrada a la bahía filmadas desde tierra firme, pero también desde un crucero, imágenes de fortalezas coloniales (El Morro, La Cabaña, San Salvador de la Punta), plazas inevitables como la Plaza de Armas o la de San Francisco de Asís, calles comerciales, así como vistas de realizaciones arquitecturales

notorias (en particular los edificios que dan al Parque Central) y planos panorámicos de los techos de la ciudad que describen la expansión urbana. Todas esas imágenes cumplen la función mostrativa del travelogue y son montadas de manera acumulativa, sin lógica narrativa, como es propio de este género.

El único hilo que estructura el relato es el del deambular turístico, fundamentalmente contemplativo, «escópico». Este deambular dibuja por demás una Habana que pudiera calificarse de «útil», es decir, capaz de satisfacer las esperanzas del turista. Se trata, grosso modo, de la Habana Vieja (delimitada en el filme por imágenes de San Salvador de la Punta, del Parque Central, de la Estación Central y de los muelles), aunque otros barrios más alejados pueden ser evocados en algunos planos. Nada se muestra, en cambio, de La Habana industrial ni de las instalaciones portuarias del sur de la bahía. Es interesante observar que esta Habana turística de 1919 sigue cumpliendo la misma función cien años después, y que una gran parte de los turistas contemporáneos que visitan la ciudad se contentan con recorrer los escasos kilómetros cuadrados ya representados en el travelogue de la Ford.

La visión de La Habana que propone este documental primitivo difiere en algunos aspectos, no obstante, de la que domina hoy. Notamos, para empezar, la ausencia de los iconos que terminarían deviniendo ineludibles algún tiempo después, como el Hotel Nacional, la Rampa, el cabaret Tropicana y el bar Sloppy Joe's, por solo citar algunos. En realidad, todos esos lugares privilegiados del turismo cubano no existían aún en la época en que se rodó el filme, y no harían su aparición sino en el curso de los decenios siguientes (el Hotel Nacional sería erigido en 1930 y Tropicana en 1939). Naturalmente, los documentales ulteriores integrarán uno a uno esos lugares en su representación de la capital, en un proceso de sedimentación tópica. Por otra parte, es impresionante constatar la ausencia, en este corto filme, de referencias a la música y a la danza. Esto puede explicarse, desde luego, por el hecho de que se trata de una producción muda, y que no era fácil transmitir a los espectadores la exuberancia de los

ritmos cubanos; pero otro factor a tener en cuenta es sin dudas el hecho de que en los años diez, la producción musical cubana todavía no era muy conocida en los Estados Unidos. Es esencialmente a partir de los años veinte, con el surgimiento del son y su difusión en el mercado musical internacional, que la imagen de Cuba, y de La Habana en particular, se haría indisoluble de sus ritmos populares.²¹ Por demás, los primeros travelogues sonoros, como *Magical Havana* (c. 1930), pronto se harían eco de esos ritmos.

Las imágenes de 1919 nos muestran, por el contrario, una ciudad limpia, pulcra e incluso moderna para su tiempo. Notamos además una evolución con respecto a *Scenes in Cuba*, rodado en 1910. Mientras que en este documental corto ciertos planos aún nos transmiten una imagen arcaica de la vida habanera (es el caso particular de un plano en el que un vendedor de leche distribuye su mercancía a caballo por una calle donde percibimos justo una silueta de automóvil en el fondo del cuadro), en el documental de la Ford, aunque los caballos y carretas aún son visibles, los medios de transporte modernos son omnipresentes: los de los turistas, por supuesto (como los barcos a vapor), pero igualmente los de los cubanos, que se desplazan en autos y en tranvía eléctrico. Se desprende de ello una impresión de velocidad y de movimiento incesante (acentuada por los encuadres cerrados del camarógrafo y el ritmo rápido del montaje), marcadores del progreso que se conciben a inicios del siglo XX. Hay que ver en ello la influencia norteamericana, que contribuyó a cambiar la fisonomía de La Habana después de las guerras de independencia.

El travelogue anónimo producido por la Ford instala, luego entonces, una tensión entre dos Habanas y dos temporalidades diferentes: la ciudad del pasado, por un lado, dominada por sus monumentos y su arquitectura europea, donde el caballo remite al letargo colonial, asociado implícitamente a España, antigua potencia tutelar; y por otro lado, la ciudad moderna, dinámica, definida por marcadores del progreso como el automóvil, el tranvía, la electricidad o el alumbrado público, y que es asociada a los Estados Unidos,



el poderoso vecino que imprime su sello por doquier en Cuba. La cámara registra y pone en escena los efectos de la influencia norteamericana presentados como benéficos, discurso político optimista que será sistemáticamente verbalizado en los documentales sonoros de los años treinta, cuarenta y cincuenta. Ese filme, como antes el de la compañía Selig, nos habla tanto de La Habana y de Cuba como de los Estados Unidos de América y de su huella. Ambas producciones aparecen como expresión del neocolonialismo americano, un fenómeno nuevo en aquel entonces, pero ya poderoso, del cual el turismo fue una de sus manifestaciones concretas.

Vemos, pues, cómo los travelogues silentes estudiados contribuyen a sentar las bases del imaginario turístico que será más tarde asociado a La Habana, al mismo tiempo que se sitúan en un contexto geopolítico determinado por el poderío militar de los Estados Unidos. Veinte años después del conflicto, aun cuando los travelogues sobre La Habana parecen no querer representar la ciudad más que para satisfacer la pulsión escópica de visitantes pacíficos, la mirada militar-turística desplegada en las vistas de 1898 está siempre presente en realidad. Como durante el conflicto hispano-americano, mostrar La Habana en 1910 o 1919 permite al que la filma dar fe de que es dueño de la ciudad. Se sabía desde Clausewitz que la guerra es la continuación de la diplomacia por otros medios: al ver estos documentales, pudiéramos preguntarnos si el turismo no será la continuación de la guerra por otros medios.



Emmanuel Vincenot (Francia, 1969)
 Profesor titular de Historia del Cine Latinoamericano en la Universidad Paris-Est Marne-la-Vallée. Miembro del Centro de Investigación LISAA/EMHIS. Doctor en Estudios Hispánicos por la Universidad de Borgoña (Francia). Autor de unos cuarenta artículos sobre cine español y latinoamericano. Su último libro publicado se titula *Histoire de La Havane* (Ed. Fayard, París, 2016).

1 Véase: Joaquín José García, *Protocolo de antigüedades, literatura, agricultura, industria, comercio*, Tomo I, Impr. de M. Soler, La Habana, 1845, pp. 219-221/ 296-298.

2 Graciela Cruz-Taura (coord.), *Espejo de paciencia y Silvestre de Balboa en la historia de Cuba*, Ed. Iberoamericana/Vervuert, Madrid, 2009, pp. 65-66.

3 Emilio Roig de Leuchsenring, *La Habana, apuntes históricos*, Tomo I, Ed. Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, pp. 84-86.

4 Emma Álvarez-Tabío Albo, *La invención de La Habana*, Casiopea, Barcelona, 2000.

5 Abilio Estévez, *El inventario secreto de La Habana*, Tusquets, Barcelona, 2004, p. 173.

6 «Objet scopique», del griego *skopeo* (ver, mirar, observar; «objeto para ver») [N. del T.].

7 Véase: Tom Gunning, «Le cinéma d'attraction: le film des premiers temps, son spectateur, et l'avant-garde», 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2006, <<http://1895.revues.org/1242>>.

8 Véase: Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 11.

9 Véase: Dana Benelli, «Hollywood and the Attractions of the Travelogue», Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, pp. 177-194.

10 Véase: Rosalie Schwartz, *Pleasure Island: Tourism and Temptation in Cuba*, Bison Books/University of Nebraska Press, Lincoln, 1999 (1997), p. 5.

11 Véase: Emmanuel Vincenot, «1898, le cinéma au service de la guerre», Jean-Pierre Bertin-Maghit (coord.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Nouveau Monde, Paris, 2008, pp. 13-26.

12 Metraje: 50 pies. <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1046>>.

13 Véase: <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1046>>.

14 John Ogilby, *America: Being the Latest, and More Accurate Description of the New World*, Londres, 1671, p. 332.

15 En inglés en el original [N. del T.]: A magnificent view of the Prado, from the balcony of the United States Club. The procession is headed by a troop of horsemen. Prominent among them is General Lee. Then come the soldiers, file after file and company after company, filling the broad avenue from curb to curb and as far as the eye can

reach with marching men. It is the Seventh Army Corps. Great crowds of people fill the sidewalks; and through the trees that line the promenade in the middle of the Prado, are seen carriages and vehicles following the parade. The crowning event of the Spanish-American war! The great procession on Evacuation Day. <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.1624>> (el subrayado es mío).

16 En inglés en el original [N. del T.]: The troops are turning into the Prado from a side street, where stands a triumphal arch erected by the Cubans; but which Gen. Brooke, the Military Governor of Cuba, would not permit to be finished, as he allowed no demonstrations of any kind. The soldiers are the First Texas troops. The streets are crowded with people. Many typical Cubans are seen lounging in the foreground, with here and there a Spaniard, if one may judge by sour looks and solemn demeanor. The buildings are all low stone structures, with heavy barred windows, from which are displayed small Cuban flags. An excellent picture of life in Havana, New Year Day, 1899. <<http://hdl.loc.gov/loc.mbrsmi/sawmp.2227>> (el subrayado es mío).

17 Véase: Rick Altman, «From Lecturer's Prop to Industrial Product: The Early History of Travel Films», Jeffrey Ruoff (coord.), *Virtual Voyages. Cinema and Travel*, Duke University Press, Durham, 2006, p. 69.

18 En inglés en el original [N. del T.]: «Moving pictures of the Klondike and its gold and strange inhabitants, Cuba and its people will be exhibited at the M.E. church tonight». *The Elyria Chronicle*, Elyria (Ohio), 04/09/1908, p. 1.

19 Tuve acceso al primer título gracias al *British Film Institute* y pude visionar el segundo gracias a la *Cinemateca de Cuba*. Mucho agradezco a estas dos instituciones por su preciosa ayuda.

20 No me ha sido posible determinar el metraje de estos dos documentales.

21 Véase: Ned Sublette, *Cuba and It's Music, From the First Drums to the Mambo*, Chicago Review Press, Chicago, 2004, p. 363.

