

*La Habana a todo color.  
Representaciones de la ciudad  
en la telenovela  
cubana contemporánea*

JANNY AMAYA TRUJILLO<sup>1</sup>

*Y si me preguntas qué quiero yo:  
La Habana a todo color...  
Vanito. La Habana a todo color.*

Desde hace ya varias décadas, se ha evidenciado un creciente interés por la dimensión simbólica de las ciudades contemporáneas. A contrapelo del tradicional énfasis de arquitectos, urbanistas, geógrafos y demógrafos por las cuestiones físicas, estadísticas, y los “datos duros”, la ciudad ha dejado de ser comprendida como un dato preexistente, para convertirse también en un espacio simbólico en constante recreación. En variado espectro de disciplinas que convergen en el análisis de las dimensiones simbólicas, subjetivas y culturales de las ciudades contemporáneas, una de las áreas más fértiles ha sido la de comunicación y ciudad.

Es precisamente en esta línea de investigación que se inscribe este trabajo, explorando una de las dimensiones posibles de esta compleja relación entre comunicación y ciudad: la de su recreación y representación simbólica en los medios masivos de comunicación. Específicamente, este artículo se propone describir

<sup>1</sup> Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara y Maestra en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Ha trabajado fundamentalmente en la línea de estudios históricos en comunicación y en estudios sobre ficción televisiva. [jannyamaya@gmail.com](mailto:jannyamaya@gmail.com).

la representación de la ciudad de La Habana en la telenovela cubana contemporánea. A mi juicio, existe una tendencia –si no reciente, al menos creciente– a la representación de espacios y tramas urbanos en la telenovela cubana, que han tomado a la ciudad de La Habana como territorio de enclave y representación fundamental. En ellas, el interés por el uso de las imágenes de la ciudad como recurso estético ha coexistido con la intención de representar los conflictos, la heterogeneidad y la complejización social no sólo de la vida urbana, sino de la sociedad cubana en general. Para ilustrar esta tendencia, me apoyaré en la descripción analítica de tres casos de estudio, cuya selección obedece, fundamentalmente, a criterios de intencionalidad. Se trata de las telenovelas *Si me pudieras querer* (1999), *A pesar de todo* (2000) y *Oh, La Habana* (2007). A partir de este corpus, pretendo mostrar la diversidad de los usos y representaciones de la ciudad en la telenovela cubana contemporánea.

El artículo está estructurado en dos apartados fundamentales. El primero de ellos tiene un énfasis teórico, y está dirigido hacia la identificación de algunas de las líneas fundamentales en las que se ha desarrollado la vertiente de estudios en comunicación y ciudad. También me propongo recuperar en él algunos presupuestos teóricos fundamentales para el análisis de las representaciones ficcionales de la ciudad en los casos de estudio seleccionados. El segundo apartado pretende ofrecer un marco general para entender las peculiaridades de la producción y funcionamiento social del género telenovela en Cuba, así como una descripción básica de las tendencias fundamentales de este género durante las últimas décadas, profundizando específicamente en el análisis de las representaciones de la ciudad.

#### CONFLUENCIAS: DEL ESPACIO Y EL TERRITORIO HACIA LA CULTURA Y LA COMUNICACIÓN... Y TAMBIÉN VICEVERSA

Puede afirmarse que, así como ha sido evidente un giro hacia las dimensiones culturales y subjetivas dentro de los estudios geográficos y urbanos, los estudios en comunicación han prestado creciente atención a la dimensión espacial y territorial como enclave fundamental para la comprensión y análisis de los procesos, prácticas e instituciones comunicativas. Algunas de las claves fundamentales para repensar las relaciones entre espacio, territorio y cultura han descansado en el rechazo de una concepción empirista e instrumental del espacio –como contenedor vacío o mero escenario de la vida social, económica y cultural–,

y en el tránsito hacia la concepción del territorio como espacio apropiado y valorizado por los sujetos sociales (Giménez, 1996). Se enfatiza entonces en la concepción del territorio, no como dato preexistente, sino como producto de las relaciones sociales y culturales, que puede considerarse en diversas escalas y dimensiones analíticas.

En el campo específico de los estudios sobre comunicación y ciudad, Rizo (2005) ha identificado tres grandes grupos de temas o macro objetos de estudio. En primer lugar, aquellos que buscan analizar las relaciones entre la comunicación y la esfera pública, centrándose en los vínculos entre espacios urbanos, cultura política y procesos de comunicación para la construcción de la democracia. La segunda gran vertiente identificada por Rizo estaría conformada por aquellos trabajos que vinculan “el espacio urbano y la producción o construcción de sentidos sobre el mundo, y específicamente, sobre la ciudad habitada” (Rizo, 2005: 204). En esta área se han desarrollado temáticas prioritariamente vinculadas con los usos del espacio urbano, la apropiación de territorios, la comunicación para el desarrollo urbano y los aspectos de estética en la apropiación del espacio, entre otros. Por último, se ubican aquellos trabajos interesados en la relación entre las narrativas urbanas y la vida cotidiana, en los que el objetivo fundamental es “analizar la multiplicidad de discursos sociales que coexisten –en armonía o conflicto– en el espacio urbano, y sus condiciones de visibilidad diferencial en el espacio público” (Rizo, 2005: 204).

Siguiendo estas premisas, se ha estructurado una vertiente de estudios específicamente enfocados en el papel de los medios de comunicación en las representaciones e imaginarios urbanos. Los medios deben ser considerados, más allá de determinismos lineales

[...] como los principales agentes constructores del sentido urbano, los que seleccionan y combinan las referencias emblemáticas. Son también los que hacen participar a algunos ciudadanos en el debate sobre lo que la ciudad es o puede ser, y proponen a los demás esas opiniones y demandas como síntesis imaginarias del sentido de la ciudad y de lo que significa ser ciudadano (García, 1996: 13).

Desde esta perspectiva se trata de reconocer el papel de los medios, como fuentes fundamentales para la constitución de representaciones e imaginarios urbanos y de identidades sociales y culturales. Más allá de reduccionismos o sobrevaloraciones, ellos constituyen lugares de construcción y legitimación de representaciones sociales, lo

que no implica su comprensión como instancias monopolizadoras de las definiciones de la realidad (Reguillo, 1995).

#### DE LA CIUDAD VIVIDA A LA CIUDAD REPRESENTADA. ITINERARIOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

Según analiza Giménez (1996), una de las dimensiones fundamentales para el análisis de las relaciones entre territorio y cultura ha estado centrada en el estudio del territorio apropiado como objeto de representación y apego afectivo, y como símbolo de pertenencia. Refiere entonces, no ya a una realidad territorial externa culturalmente marcada, sino a una realidad territorial interna e invisible, que resulta de la filtración subjetiva de la primera, con la cual coexiste. En tanto espacio valorizado y apropiado, el territorio y la ciudad son también objeto de representaciones y construcciones simbólicas, y éstas no son únicamente el resultado de una interiorización del espacio, sino que tienen (o pueden tener) diferentes implicaciones objetivas y subjetivas sobre los modos en que los sujetos individuales y colectivos construyen, delimitan, se apropian e interpretan su territorio o su ciudad.

Como afirman Giménez y Héau (2007: 25), el territorio existe dos veces: en la realidad objetiva y en la representación. “Todo grupo humano tiene una representación simbólica de su territorio, la cual prescinde de la totalidad y de la analiticidad de los elementos que lo constituyen, pero los resume en pocos y vigorosos rasgos, suficientes para orientar sus decisiones”.

Estas consideraciones apuntan hacia una concepción general de las representaciones del territorio como los esquemas socioculturales, los modelos creados y compartidos socialmente que permiten a los sujetos sociales la creación de un patrón mental, sentimental y racional (Rodríguez, 2009) con respecto a su territorio. Estas representaciones no constituyen –advierten Giménez y Héau– simples reflejos de la realidad, sino que constituyen organizaciones significantes, y no son irrelevantes puesto que ellas operan como guía en las prácticas territoriales; son representaciones constructivas que confieren un valor simbólico añadido, es decir, un significado social a la geografía física de un lugar dado, y revisten por lo general un carácter socio-céntrico, es decir, sirven a las necesidades, valores e intereses de los individuos y grupos (Giménez y Héau, 2007: 25-26).

Sin embargo, más que atender aquí a las representaciones sociales sobre el territorio, interesa destacar la importancia de los medios de comunicación como fuentes en la construcción y modelación de representaciones sociales sobre el territorio y la ciudad; y de los imaginarios urbanos a partir de la producción y circulación de representaciones mediáticas y ficcionales de la ciudad.

Atendiendo a la naturaleza constitutiva de los medios de comunicación en las sociedades contemporáneas, se plantea entonces el estudio de las representaciones sociales en la cultura mediática, es decir, “cómo una entidad del espacio público proyecta una visión de un objeto social, cómo se objetivan saberes especializados, divulgados y aplicados en sus productos y cómo se anclan con saberes preexistentes generados en otras instancias de socialización y que forman parte del sentido común de determinadas categorías sociales” (Rodríguez, 2009: 30). En general, se trata de aceptar que existe un entramado complejo de relaciones recíprocas entre las representaciones de la ciudad propuestas en los medios de comunicación, y las representaciones sociales e imaginarios urbanos.

Aunque el análisis de las representaciones mediáticas de la ciudad ha privilegiado, sobre todo, la referenciación, (re)construcción y recreación de lo urbano en espacios de corte informativo o de opinión, un supuesto implícito en este trabajo es el hecho de que ellas también pueden encontrarse en los productos de la ficción, y específicamente en el género telenovela. Frente al emparentamiento de la noción de ficción con funciones meramente evasivas, se trataría, en cambio, desde otra perspectiva, de considerar la ficción no como evasión, sino como prolongación, alargamiento y proyección de la realidad social.

En mayor medida de lo que se reconoce, la ficción es real, en términos de aquel realismo emocional y simbólico que no restituye una imagen especuladora y fiel de la realidad factible, sino que abre el horizonte de las experiencias a esferas de elaboración, identificación y proyección fantástica que ya forman parte de la vida cotidiana y que, por eso mismo, son trozos significativos y activadores de efectos de la realidad (Buonnano, 1999: 60).

Siguiendo estas perspectivas –y retomando algunas de las consideraciones ya enunciadas en torno a las representaciones mediáticas y las representaciones sociales del territorio–, las representaciones ficcionales de la ciudad podrían ser definidas como los modelos o patro-

nes simbólicos contruidos y contenidos en los productos de la ficción radiotelevisiva que tienen como referente fundamental los espacios, los acontecimientos, los actores y las dinámicas urbanas. Estas representaciones no constituyen una extrapolación o reflejo directo de la realidad física y social a escala urbana, sino que se articulan como organizaciones significantes, cuyo carácter ficcional no obsta para que proporcionen esquemas y guías (potenciales) en el reconocimiento, la valoración y la práctica social en las ciudades. Ellas son siempre representaciones parciales –en tanto también resumen, y prescinden de la totalidad y de la analiticidad de los elementos que conforman lo urbano– (Giménez y Héau, 2007: 25). No son representaciones inocuas, sino constructivas, que pueden visibilizar u ocultar, conferir o restar valores simbólicos añadidos a la geografía y arquitectura física de la urbe, y proponer determinadas lecturas, apropiaciones o interpretaciones en torno a la ciudad, sus habitantes, dinámicas y conflictos.

En el caso de la telenovela, como género específico dentro del espectro de la ficción televisiva, estas representaciones deben ser consideradas en estrecha vinculación con su doble funcionamiento como género fuerte –proveedor de reglas estructurales precisas, estables, y redundantes– y como “género-producto” –que responde a una lógica de producción, una estrategia narrativa y un formato específico que definen un contexto de enunciación y un campo de efectos– (Escudero, 1997).

Para el análisis de las representaciones ficcionales de la ciudad en este trabajo, asumiré como guía metodológica la síntesis de una serie de ejes y conceptos de análisis recuperados de las propuestas de algunos autores como Bonnemaïson (en Giménez y Héau, 2007), Foucault (1984), y de los investigadores latinoamericanos Giménez y Héau (2007), y Rizo (2005). A continuación se desglosará brevemente cada una de estas dimensiones de análisis.

- Paisajes urbanos representados: el paisaje es comprendido a partir de su concepción como un punto de vista de conjunto sobre una porción del territorio. Constituye entonces una instancia “privilegiada de la percepción vivencial del territorio en la que los actores sociales invierten en forma entremezclada su afectividad, su imaginario y su bagaje sociocultural interiorizado” (Giménez y Héau, 2007: 21), y se devela también como un recurso y encuadre fundamental para su representación. Desde la perspectiva de la geografía cultural, el paisaje tiene

como función principal la “condensación metonímica del territorio no visible en su totalidad” (Giménez y Heau, 2007: 21). Según Bonnemaïson (en Giménez y Héau, 2007: 21), pueden reconocerse distintos tipos de paisaje: a) Paisaje-marco de vida (entorno de la vida cotidiana); b) Paisaje-patrimonio (vinculado a la memoria colectiva); c) Paisaje-recurso (valorado en términos mercantiles); d) Paisaje-identidad (en términos afectivo-identitarios).

- Uso de geosímbolos: el análisis del uso de los geosímbolos permite profundizar el papel de lo simbólico en el espacio, y supone que los símbolos adquieren mayor fuerza y relieve cuando se encarnan o fijan en lugares y parajes concretos (Giménez y Héau, 2007: 17).
- Espacios urbanos de visibilidad en la telenovela: en este sentido, centrándose sobre todo, a los espacios o ámbitos urbanos a los que se confiere (o no) visibilidad en las telenovelas. Especialmente, me enfocaré en la tensión u oposición centro-periferia en las representaciones ficcionales de la ciudad, teniendo en cuenta el supuesto de que “el centro es la ciudad representada mediáticamente, imaginada. Es la esencia de la ciudad, lo mostrable, lo que de forma casi automática atribuimos a la representación que nos hacemos de cualquier ciudad” (Rizo, 2005: 211). Así, el escenario de anclaje de las distintas tramas puede dar cuenta de una representación más o menos inclusiva de la diversidad urbana.
- Heterotopías: según Foucault (1984), se trata de aquellos lugares reales, efectivos, que están diseñados en la constitución misma de la sociedad, que son especie de contraemplazamientos, de utopías efectivamente realizadas, en las cuales los emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos. Según Foucault, existen diferentes tipologías de heterotopía de crisis, de desviación, eternizantes, de ilusión, —entre otras—, que pueden tener funciones distintas, y según la sincronía de la cultura en la que se encuentran pueden tener un funcionamiento u otro. A los efectos de este trabajo, la constitución de heterotopías será considerada, sobre todo, en cuanto al sentido y las funciones que ellas adquieren dentro de las representaciones

ficcionales de la ciudad, y estarán en estrecha relación con los paisajes, geosímbolos y espacios urbanos de visibilidad.

Aunque el universo de telenovelas que sitúan sus tramas en La Habana, y que construyen, en mayor o menor medida, representaciones ficcionales de la ciudad es amplio (alrededor de quince telenovelas entre 1999 y 2012), se seleccionaron para este trabajo tres casos de estudio: *Si me pudieras querer* (1999), *A pesar de todo* (2000) y *Oh, La Habana* (2007). En ningún modo debe pensarse que esta selección agota la diversidad de representaciones ficcionales de la ciudad construidas en un número tan amplio de telenovelas, tan diversas e irregulares entre sí. Por el contrario, los casos seleccionados deben ser considerados como representantes, ilustradores de algunos de los distintos modos en que la telenovela ha construido y recreado simbólicamente la ciudad de La Habana.

El análisis se estructuró en varias fases. En un primer momento, se realizó un visionaje de los primeros quince y de los últimos cinco capítulos de cada una de estas telenovelas (es decir, las fases de inicio o planteamiento, y de resolución de las tramas),<sup>2</sup> y se identificaron en ellos escenas específicas en las que la ciudad era representada. Cabe aclarar que en esta selección no se tuvo en cuenta únicamente o principalmente escenas exteriores, en las que la ciudad se construye explícitamente, sino también escenas interiores desde las cuales emergía una cierta representación del espacio urbano. En total, fueron seleccionadas 39 escenas (15 de *Si me pudieras querer*, 10 de *A pesar de todo* y 14 de *Oh, La Habana*).

A partir de las categorías teóricas mencionadas, se realizó un análisis de contenido cualitativo. Se elaboraron fichas de estudio para cada una de las escenas seleccionadas, en las que se registraron los recursos expresivos y performativos –audiovisuales y verbales– que modelaban

---

<sup>2</sup> La revisión de estos dos momentos o fases específicas puede explicarse por varias razones. En promedio, una telenovela cubana tiene entre ochenta y cien capítulos, de alrededor de 45 minutos de duración cada uno. Era imposible –por razones de tiempo– realizar el visionado total de los tres casos seleccionados. Sin embargo, yo tenía un conocimiento previo de la totalidad de ellas, en parte, debido a mi condición de receptora habitual, y en parte por razones de un proyecto de investigación más amplio en el que me encuentro aún trabajando. Por lo tanto, la selección específica de ellos no implicaba el desconocimiento de la totalidad de la narrativa. No obstante, vale aclarar también que autores como Dorcé (2005) han abundado previamente en la argumentación de la pertinencia de este tipo de criterios de selección.

cada una de las categorías mencionadas previamente. Luego, se realizó un balance general de los resultados preliminares obtenidos para cada una de las telenovelas, y se procuró articular su relación con las temáticas y objetos más generales desarrollados en las tramas.

Además, en aras de situar este análisis de los mensajes en las condiciones sociohistóricas en las que fueron producidos y apropiados, se usó, como técnica complementaria, a la revisión de textos secundarios referidos a las telenovelas, como artículos periodísticos y estudios de audiencia.

#### TELENOVELA CUBANA, ¿PASIÓN Y PREJUICIO? ALGUNOS APUNTES BÁSICOS PARA COMPRENDER EL DEVENIR DE ESTE GÉNERO EN CUBA

La telenovela constituye el producto cultural más distintivo de la televisión en América Latina (Mazziotti, 1996: 169). Según analiza Sánchez (2000), el nombre de telenovela lleva implícito el problema del género: por una parte, el término novela la inscribe en la tradición de las narraciones, de la que provienen algunas características del género. En cambio, otra denominación, la de teleteatro, instala este tipo de ficciones dentro de la tradición dramática, de la que hereda gran parte de su composición genérica. No obstante, la pertenencia de la telenovela a “lo dramático no logra neutralizar sus conexiones con lo narrativo. El sincretismo es el rasgo fundamental del género telenovelesco y una de sus manifestaciones esenciales es precisamente el sincretismo narración/representación” (Sánchez, 2000: 21).

El esquema narrativo en la telenovela es relativamente fijo y se estructura a partir de una trama central plagada de obstáculos, intrigas y giros sorprendidos, alrededor de la que se desenvuelven historias secundarias paralelas. Aunque el tema principal generalmente es el amor de una pareja heterosexual, se reconocen también otras variantes narrativas que han perdurado reiterativamente, con algunas innovaciones, desde los inicios del género hasta hoy, como el *plot* de amor, de regreso, de triángulo, de venganza, de Cenicienta y de sacrificio, por ejemplo Mazziotti, 1996. Existen, además, tipologías definidas de personajes arquetípicos y fácilmente identificables, principalmente femeninos, como la heroína, la falsa heroína, la agresora o malvada, entre otros (Sánchez, 2000: 27).

Más allá de sus invariantes, la heterogeneidad en cuanto a patrones, modalidades de producción y circulación, temáticas o pautas de

representación, evidencian un proceso de nacionalización del género en el continente. En este sentido, se ha indicado que:

[...] cada país ha hecho de la telenovela un particular lugar de cruces entre la televisión y otros campos culturales como la literatura, el cine, y el teatro. La telenovela se convirtió así en un conflictivo, pero fecundo terreno de redefiniciones político-culturales (Martín, 2002: 19).

En el caso cubano, el fenómeno de la ficción audiovisual se remonta al hito fundacional de la radionovela *El derecho de nacer* en el año 1948. La novela del santiaguero Félix B. Cagnet marcaría el patrón de un género que se extendería al continente latinoamericano, y se transfiguraría posteriormente en un canon básico para la producción de telenovelas en América Latina. El primer espacio dedicado a la novela en la televisión cubana –*La Novela en Televisión* espacio de Canal 6 CMO TV– saldría al aire en octubre de 1952 y se mantendría hasta marzo de 1953 (Cué, 2009). Con este paso de la radio a la telenovela el consumo del género se mantendría en niveles elevados (Alonso, 1999: 75). Además, las líneas fundamentales del género serían irradiadas a otros países como México, Colombia y Argentina, a partir de la venta de guiones y la implicación de personal cubano en la producción de telenovelas en esos países (Martín y Muñoz, 1992; Mazziotti, 1996).

Sin embargo, pese a compartir una matriz cultural y genérica común, la producción de ficción televisiva cubana tomaría derroteros diferentes de los adoptados en el resto del continente. Si bien en otros países latinoamericanos la producción de telenovelas devendría uno de los rubros fundamentales en la conformación de las industrias televisivas nacionales, en el contexto cubano, el triunfo de la Revolución en el año 1959, marcaría una transformación radical a nivel macro-social, que intervendría decisivamente en las orientaciones sociales, políticas y económicas del medio.

Después del triunfo de la Revolución, el sistema de comunicación mediática, y dentro de ella la televisión, sufrió cambios significativos: todos los medios se convirtieron en públicos y fueron centralizados por el estado.

Este hecho produjo, hasta nuestros días, una situación excepcional: a partir de ese momento, todos los mensajes y todos los medios provienen del mismo emisor –el

Estado— y responden a la misma ideología, a los mismos objetivos políticos, culturales, educativos, informativos e ideológicos (González, 2000: 62).

En el contexto de la Cuba revolucionaria comenzó a generarse una actitud velada de reticencia ante los códigos melodramáticos predominantes en la telenovela. Si bien no se trataría de una disposición oficial que normara o impusiera el rechazo oficial hacia el género —no existen, o no se reconocen documentos o directivas oficiales al respecto—, imperaría una suerte de acuerdo tácito, que presumía su desvalorización y necesaria readecuación. Sin embargo, ello no supuso un abandono del género telenovela, sino más bien su supervivencia accidentada, pese a la transformación institucional del sistema radio-televisivo —ahora estatalizado, y despojado de toda lógica comercial—, y a la radicalización de un proceso revolucionario que hizo de la cultura uno de sus frentes estratégicos. Gradualmente se fue estableciendo tanto para la radio como para la telenovela un superobjetivo: “conseguir, a través de un espectáculo válido, y de eficacia probada, que el público se dé cuenta de los cambios que operan en la nación” (Cuartas en Bianchi, 1998: 20).

De acuerdo con las concepciones predominantes, tanto en materia de política cultural, como de los nuevos objetivos y funciones sociales de los medios, se reconoce entonces el establecimiento de nuevas tendencias y modos de hacer en la telenovela cubana. Según describe el escritor y guionista Eliseo Altunaga (1997: 15), se produjo intuitivamente un desgajamiento entre tres vertientes fundamentales dentro de la televisión: la de los tradicionales, la de los clásicos, y la de los innovadores. La primera de estas tendencias ocupaba el espacio *Horizontes*, concebido por Aleida Amaya y Antonio Vázquez Gallo, que devendría uno de los espacios de mayor duración en la pantalla cubana. Una de sus guionistas fundamentales sería Mayté Vera, que se caracterizaba, según Altunaga (1997: 15), por la propuesta de obras que seguían esquemas tradicionales aunque con tramas “extraídas de la nueva realidad: dirigentes, obreros y campesinos representaban los nuevos personajes, frente al conflicto de la producción y de la vida”. La segunda vertiente, desarrollada por directores y guionistas como Roberto Garriga y María Bachs, y nucleada en el espacio de *Grandes Novelas*, se centró en las adaptaciones de las obras de las grandes novelas románticas o realistas, sobre todo francesas, rusas e inglesas. Y por último, se refiere a la existencia de “un conjunto de jóvenes,

agrupados en lo que se llamó *el ghetto*. [...] ante la fuerte oposición burocrática fueron derivando hacia estructuras seriadas de más de 27 minutos, programas experimentales o el traslado hacia otras instituciones culturales” (Altunaga, 1997: 15).

El espacio *Horizontes* –que se mantendría al aire durante aproximadamente veinte años, desde inicios de la década de 1960 y hasta la de 1980, alternando esporádicamente con el espacio *Grandes Novelas*, dedicado a las adaptaciones literarias– sería indicativo de los nuevos modos de concebir el género. Conocidas popularmente como novelas de sindicato, en clara alusión a los temas obreros y campesinos que pretendían representar, el espacio *Horizontes* se caracterizó no sólo por ilustrar la lucha de líderes obreros, sino también por la descripción de nuevos escenarios y conflictos sociales.

Sin embargo, la exhibición de la telenovela brasileña *La esclava Isaura*, a mediados de la década de los años ochenta, vino a desatar las pasiones contenidas de varios millones de cubanos, en un nuevo fenómeno de masas que obligaría a desandar el largo camino trazado por las telenovelas del espacio *Horizontes*. El fenómeno masivo desatado por los avatares de Isaura, Álvaro y Leoncio –protagónicos en la mencionada telenovela brasileña– pondrían en evidencia el desgaste estético de la fórmula de los “Horizontes” nacionales. La respuesta de la televisión cubana sería la producción de *Sol de Batey*, que con guión de Dora Alonso y bajo la dirección de Roberto Garriga, retomaría nuevamente la fórmula tradicional del melodrama televisivo. Sin embargo, es a partir de la década de los años noventa que los reajustes en cuanto a los contenidos, temáticas, enfoques y conflictos en la telenovela cubana se muestran de modo más evidente. Vale destacar que –aunque los estudios muestran el alto consumo de este producto en la población cubana a lo largo de varias décadas– sería durante la década de los años noventa, en que la telenovela de producción nacional ocuparía el primer lugar en los índices de teleaudiencia.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Según los datos sistematizados por Alonso (1999: 88) –provenientes de los *ratings* e investigaciones de audiencia del Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Cubano de la Radio y la Televisión– la trayectoria histórica del consumo de telenovelas en Cuba se ha comportado de la siguiente manera: década de 1960: no existen datos; década de 1970: elevada teleaudiencia y aceptación, con predominio del público femenino; década de 1980: incremento considerable del público masculino, pasa a ocupar espacios estelares de teleaudiencia; década de 1990: consolidación definitiva del género; primer lugar de teleaudiencia, tanto femenina como masculina.

Si bien una parte importante de la producción nacional durante esta década estuvo enfocada en telenovelas históricas o de época –como es el caso de *Magdalena* (1992), *Pasión y Prejuicio* (1992), *Las Honradas* (1994), *El año que viene* (1994), *Tierra Brava* (1997), o *El eco de las piedras* (1998)– desde la exhibición, en 1999 de *Si me pudieras querer*, considerada por algunos como una telenovela de ruptura (Palmeiro, 2001), puede reconocerse una tendencia creciente a la producción de telenovelas enfocadas en el aquí y el ahora de la realidad cotidiana de la nación.

A partir de este anclaje espacio-temporal en los conflictos y avatares de la sociedad cubana actual, la telenovela cubana se ha desarrollado, durante la última década, bajo una perspectiva eminentemente prosocial, mostrándose como dispositivo simbólico en la referenciación y resignificación constante de la nación, y mostrando una creciente vocación por el realismo y la naturalización en sus tramas. Además, en ella se observa una tendencia a la inclusión del *merchandising* social (Vassallo de Lopes, 2004), a partir de la incorporación de temas como el VIH-SIDA y la homosexualidad (*La cara oculta de la luna*, 2006; *Polvo en el viento*, 2008), los conflictos de la tercera edad (*Lo que me queda por vivir*, 2005), el embarazo en edades tempranas (*Doble juego*, 2002), la drogadicción (*Aquí estamos*, 2010), los conflictos sociales en torno a la vivienda (*Diana*, 2009), por sólo citar algunos ejemplos.

Algunas de éstas que constituyen tendencias emergentes en la telenovela cubana, erigen pautas ya establecidas y consolidadas dentro de las telenovelas brasileñas. Estas últimas han constituido, desde hace ya más de dos décadas, la contraparte extranjera constante a las telenovelas de producción nacional dentro de la oferta televisiva cubana, y han gozado históricamente de elevados niveles de audiencia y aceptación entre el público cubano, por lo que puede considerarse la probabilidad de que ellas hayan intervenido decisivamente tanto en las expectativas de las audiencias como en los criterios de guionistas, productores, conformando así un patrón modélico deseable para las telenovelas “hechas en Cuba” (Alonso, 1999).

#### LA HABANA DE LA PANTALLA. REPRESENTACIONES FICCIONALES DE LA CIUDAD EN TRES TELENOVELAS CUBANAS

Unida a la vocación realista o naturalista en la referenciación de la realidad, una de las pautas recurrentes de la telenovela cubana durante las últimas décadas –aunque quizá menos observada– ha sido la ten-

dencia al desarrollo de tramas centradas prioritariamente en espacios urbanos, y específicamente en la ciudad de La Habana. Prueba de ello es el número de títulos producidos y exhibidos con estas características durante los últimos años, dentro de los que podrían citarse *Si me pudieras querer* (1999), *La otra cara* (2000), *A pesar de todo* (2000), *Violetas de agua* (2001), *Doble juego* (2002), *Salir de noche* (2003), *El balcón de los helechos* (2004), *Lo que me queda por vivir* (2005), *La cara oculta de la luna* (2006), *Oh, La Habana* (2007), *Polvo en el viento* (2008), *Diana* (2009), *Aquí estamos* (2010), *Añorado encuentro* (2010) y *Bajo el mismo sol* (2011). Si se tiene en cuenta que el promedio de la producción nacional de telenovelas en Cuba es de entre uno y dos títulos anuales, esta preeminencia de los espacios urbanos de la capital resulta mucho más evidente.

En ellas, el uso estético de los geosímbolos de la ciudad debe ser considerado en estrecha relación con el carácter geosimbólico que asume la propia ciudad como conjunto, pues La Habana no es sólo la capital político-administrativa de todos los cubanos, sino que, en sí misma, constituye un símbolo urbanístico y cultural de la cubanidad. Su condición de geosímbolo aparece continua e históricamente reforzada en productos culturales diversos como la música y la literatura, que la construyen no sólo como ciudad capital efectiva, sino también simbólica en el imaginario nacional. Gracias a su propio estatuto geosimbólico, La Habana parece funcionar como recurso metonímico en representaciones que pretenden sintetizar las problemáticas sociales de la Cuba contemporánea. Ella parece constituir una suerte de crisol y recurso sintético de la cubanidad, un laboratorio social que ofrece la posibilidad de observar a escala urbana los conflictos y aspiraciones nacionales.

### *Si me pudieras querer* o “la telenovela del solar”

La Habana que se infiere en *Si me pudieras querer* fue exhibida por primera vez en la televisión cubana durante el año 1999. Bajo la dirección de Rafael Vidal, y sobre el guión original de la radionovela *Patio interior*, de Ernesto Daranas Serrano; tuvo una duración de ochenta capítulos de aproximadamente 47 minutos cada uno. Los protagonistas de la telenovela fueron las actrices Laritza Vega (Gretel), Jackeline Arenal (Marcia) y el actor Jorge Martínez (Alejandro).

La trama transcurre fundamentalmente en un solar –casa de vecindad– de La Habana Vieja, escenario de conflictos sentimentales de

los personajes que en él habitan. Marcia, Alejandro y Gretel son los vértices de un triángulo amoroso, complicado además por la antigua y sólida amistad que mantienen entre sí los dos personajes femeninos. Marcia es una médico de la familia, en cuyo sector de trabajo se encuentra el solar en que habita Alejandro, un pintor recién llegado. Entre ellos surge un noviazgo, y Marcia –mujer divorciada que ha sufrido bastante en materia de amores– cree haber encontrado en Alejandro el hombre de su vida, hasta que, tras el regreso de Gretel –su mejor amiga, emigrada a España, y cuya familia también habita en el solar– descubre que existió entre ella y Alejandro una breve, aunque intensa historia de amor que pondrá en crisis su relación. A partir de este conflicto central se desarrolla la trama de la novela, desgajada en numerosas subtramas y personajes secundarios, casi todos habitantes del solar.

*Si me pudieras querer* ha sido considerada en algunas investigaciones como telenovela de ruptura. Vale aclarar que se trata de la primera telenovela que abordó la realidad cubana después del inicio de la crisis económica y social cubana de la década de 1990, desencadenada a partir del derrumbe de los sistemas socialistas en Europa del Este. El país emergería de la crisis con importantes transformaciones en el orden político, institucional y económico, y significativas secuelas sociales, como el aumento de las desigualdades y la reestratificación social, el acceso diferenciado al consumo, la emergencia de nuevos actores y valores sociales, así como la proliferación de fenómenos de desorganización social como la indisciplina social, la delincuencia, la prostitución, la corrupción, el narcotráfico, la emigración ilegal, entre otros (Espina, 2005). Es en esta telenovela que:

[...] comienzan a ser incluidos, generalmente como tramas secundarias, temas nunca antes vistos en la televisión. La telenovela aborda la actualidad, y mira de frente a la delincuencia juvenil, drogadictos, homosexuales, víctimas de la violencia y el SIDA, como lo hizo antes con los abortos o los niños abandonados (Palmeiro, 2001: 58).

En cuanto a la representación ficcional de la ciudad que propone esta telenovela, a primera vista llama la atención la intención de recrear el paisaje urbano (exterior e interior) como marco de la vida cotidiana. Incluso, puede considerarse elocuente que, en su primer capítulo –uno de los que muestra una mayor utilización de los exteriores de la ciudad– se recurra a la utilización de imágenes que recrean

el movimiento cotidiano en la popular calle Obispo, no mostrándola maquillada o embellecida, sino resaltando precisamente sus contrastes: el ajetreo y la prisa, los rostros de los cubanos “de a pie”, la basura en las esquinas, el perro callejero, sucio y adormilado en el umbral de la puerta. O, por otro lado, las grandes filas para abordar el atestado transporte público, grabadas con una estética realista, sin afeites. Paradójicamente, esta recreación de la vitalidad de las calles –de la ciudad que vive más allá de las paredes del solar– no es una constante, sino un recurso ocasional que resulta contrastante con el estatismo, el acartonamiento y la esteticidad que predomina en las escenas e imágenes de las plazas públicas. En términos generales, la representación del paisaje urbano en esta telenovela muestra la imbricación de diversos usos y sentidos: el paisaje como marco de la vida cotidiana, reflejado no sólo en las imágenes de las calles sino en la elección del propio solar como enclave fundamental de la trama, que deviene incluso marco identitario capitalino y cubano; y el paisaje –patrimonio utilizado como recurso estético.

Por otro lado, es necesario profundizar en la de la selección del solar como escenario fundamental y las implicaciones de este marco para la representación de la ciudad. En Cuba, la denominación de *solar* es aplicada popular y extensivamente a las casas de vecindad. Se trata, en su mayoría, de antiguos edificios coloniales que contienen muchas viviendas reducidas, ubicadas casi siempre en antiguos espacios y habitaciones de estos grandes edificios. Generalmente, los solares habaneros comparten un patio interior y áreas comunes de convivencia como pueden ser, por ejemplo, los lavaderos e incluso en algunos casos, los servicios sanitarios. Son conjuntos habitacionales muy comunes, sobre todo en las zonas más antiguas de la ciudad. Más que un lugar o una tipología de lugar, el solar constituye en sí mismo un geosímbolo habanero, ya anclado en la representación que tienen de la ciudad sus propios habitantes y también los foráneos. Por una parte, son un símbolo distintivo y condensado de la cultura popular cubana y habanera: el escenario de la rumba, de los tambores, del chancleteo, del baile, de la santería, el ron y el tabaco. El solar es un geosímbolo dentro del geosímbolo que en sí misma constituye la ciudad.

Por otra parte, el solar es también un recurso: la condensación metonímica de la heterogeneidad y la disparidad de la sociedad habanera y cubana. En él coexisten, en la trama de la telenovela, personajes-tipos que pretenden dar cuenta del colorido y la diversidad de la Cuba

actual, y de algunos de sus actores y valores emergentes después de la crisis: la emigrada al extranjero que regresa a reencontrar sus raíces (Gretel); el dirigente revolucionario ortodoxo, incapaz de adaptarse completamente a los cambios (Manuel, padre de Gretel); el joven estu-  
dioso, pero insatisfecho con las oportunidades que vislumbra para su futuro (Camilo); el joven delincuente, proxeneta y traficante (Alain); la cuentapropista<sup>4</sup> dueña de su pequeño negocio (Marisol); la joven que es prostituta, o que está en vías de serlo (Jaquelín); el alcohólico (Ignacio); la mulata pintoresca (Bombón).

El solar deviene así un paisaje geosimbólico con un alto sentido referencial e identitario. Aunque el espacio urbano de visibilidad en la telenovela es el centro histórico de la ciudad –no aparece ninguna subtrama donde se reflejen espacios o conflictos situados en la periferia–, la ciudad extendida, e incluso el país, pueden, en cierto modo, inferirse a partir del solar como metáfora y síntesis de la diversidad. La ciudad, más que verse, se infiere del espacio interior, desde el patio del solar hasta las viviendas de sus personajes. La heterogeneidad y el colorido de los personajes y las distintas subtramas confluyen así en (y hacia) una suerte de microcosmos interconectado: todo confluye hacia el patio interior.

Desde otra perspectiva, el solar constituye también una heterotopía real, y reconstruida en la ficción: un contraemplazamiento. Por un lado, este lugar puede representar –aunque aparentemente– el cuestionamiento, la inversión e incluso la negación de muchos de los sueños, valores y aspiraciones socialistas. La igualdad y la justicia social, la homogeneización, y la aspiración de construir el hombre y la sociedad nuevos aparecen continuamente emplazadas, cuestionadas e incluso invertidas en el crisol de la diversidad y de la disfuncionalidad que representan algunos de los personajes solariegos. Aunque no puede considerarse que en este caso el solar muestre una heterotopía de desviación, sí constituye, en cambio, un espacio que pretende mostrar la desviación de la utopía revolucionaria. Tiene, además, en este caso, la capacidad heterotópica de yuxtaponer simbólicamente en un solo lugar múltiples espacios y emplazamientos que son en sí mismos incompatibles (Foucault, 1984): el consultorio del médico de la familia

---

<sup>4</sup> Término empleado para denominar a los trabajadores independientes del estado, que trabajan “por cuenta propia”.

(Marcia), con la guarida del ex convicto y traficante (Anselmo); el estudio del pintor (Alejandro), con el salón de belleza (Marisol).

No obstante, como se refiere en párrafos anteriores, el recurso al solar como parte de la representación ficcional de la ciudad no asume, en esta telenovela, la función de una heterotopía de crisis o de desviación. Por el contrario, las funciones de este espacio urbano se asemejan más, en este caso, a la de una heterotopía de ilusión. En primer lugar, porque además de la idea de diversidad e interconexión que supone el solar, en la telenovela aparece exaltada, sobre todo, la idea de unidad e integración espacial y social, el estatuto de familiaridad, de unidad y de solidaridad que une a todos sus habitantes, más allá de sus diferentes posiciones sociales, intereses, y posturas ante la vida. Así, a la larga, se produce en la telenovela una neutralización de los significados, las trayectorias y los personajes desviantes o desviados en función de una normalidad impuesta.

De esta estrategia neutralizadora puede dar cuenta la propia opinión de los televidentes cubanos. La edulcoración de la realidad y la falta de verosimilitud en el comportamiento, discurso y desenlace dramático de muchos personajes fueron precisamente algunos de los aspectos más criticados por la audiencia en esta telenovela.<sup>5</sup> Dentro de los aspectos que afectaban su verosimilitud, los televidentes destacaron, por ejemplo, el nivel de vida del solar, el exceso de lujo mostrado tanto en el tamaño de las viviendas, las condiciones de éstas, su decoración, como en las prácticas habituales de los personajes de la telenovela, en contraposición a las posibilidades reales dentro del país en esos años. Otras críticas se enfocaron en la ausencia de representación de problemas, necesidades y carencias vitales de la población cubana y capitalina de entonces, como la falta de agua corriente, los prolongados apagones o cortes de electricidad programados, entre otros. También, llamó la atención de los receptores la relación extremadamente fraternal entre los habitantes del solar de la telenovela,

---

<sup>5</sup> En este aspecto, me apoyo en el informe de la investigación realizada por Nelia Casado, especialista del Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Cubano de Radio y Televisión (CIS- ICRT, 1999), titulado "Aproximación a la repercusión en el público cubano de la telenovela (*Si me pudieras querer*)" (1999). Se trata de un estudio cualitativo, en el que se implementaron cinco talleres o grupos de discusión de alrededor de 10 receptores cada uno. El estudio fue motivado por la relación extremadamente contradictoria que mantuvo la audiencia con esta telenovela, que llegó a alcanzar los más altos niveles de teleaudiencia y gusto (de 82% y 94% sus valores máximos respectivos), pero que, a la vez, resultó fuertemente criticada por los televidentes.

cuando en realidad son estos espacios en los que predomina el conflicto, el antagonismo y la discordia, máxime en las extremas condiciones que atravesaba entonces el país. Además de estos aspectos, la normalización y disolución de los conflictos estuvo amparada, en los discursos y comportamientos moralizantes de algunas figuras (Marcia, Manuel); la falta de credibilidad de personajes desviados y luego regenerados (Jaquelin); o en la excesiva polarización de personajes negativos, marginales, ya socialmente irre recuperables (Anselmo, Alain).

De este modo, aunque pareciera que la intención inicial de los realizadores y guionistas era mostrar en *Si me pudieras querer* una imagen de La Habana como la de una ciudad que emergía de la crisis con nuevos rostros y sentidos plurales, una ciudad que se autorreconocía en su propio desgarramiento social, y se autorreinventaba pese a la situación en la que se encontraba, ésta terminó siendo una representación inclusiva, pero edulcorada de la ciudad, en la que el énfasis no está tanto en el conflicto o la diferencia, como en la unidad, la reconciliación, la solidaridad y la pertenencia, disolviendo o degradando de esta manera los matices de la pluralidad y la contradicción internas, que constituyen algunos de sus rasgos actuales.

#### A pesar de todo, *o la ciudad escenario*

Esta telenovela, escrita por Mayté Vera y dirigida por Eduardo Moya, fue exhibida en la televisión cubana durante el año 2000, en ochenta capítulos de aproximadamente 45 minutos de duración cada uno. Su trama se centra en los conflictos personales y profesionales de tres amigas, en edad adulta: Maura (Zelma Morales), Ana Iris (Miriam Mier) y Cristina (María Teresa Pina).

La telenovela trata de mostrar las barreras que impiden la plena realización profesional y sentimental de estas mujeres, que –a pesar de todo– enfrentan estos desafíos y se plantean reacomodar o reemprender su vida en la edad en que ya muchas mujeres se acostumbran al hastío. De este núcleo central se derivan varias subtramas fundamentalmente relacionadas con los coprotagonistas masculinos –esposos, parejas o pretendientes de las protagonistas–, sus hijos, y sus relaciones y conflictos. A diferencia de la telenovela anterior, en ésta los conflictos, aunque pueden ser genéricos, y se vinculan fundamentalmente con fenómenos como el machismo, los prejuicios, y las barreras de género en general, tienen proyecciones públicas menos evi-

denes, y el gui3n no establece conexiones tan fuertes de *merchandising* social como en *Si me pudieras querer*. La intenci3n de mostrar conexiones con la realidad cubana de esos a1os es menos evidente, y aunque se centra en tem1aticas sociales complejas como las que se mencionaban anteriormente, la trama les confiere un matiz m1s individual y privado.

Por esa misma raz3n –y por supuesto, tambi3n por convenciones de g3nero– los espacios interiores son mucho m1s predominantes. Sin embargo, la caracterizaci3n de algunos personajes como arquitectos de obras en restauraci3n por el programa de la Oficina del Historiador de la Ciudad (Maura, Alfonso, entre otros), as3 como el personaje del fot3grafo enamorado de su ciudad (Luis Alberto), son un pretexto continuamente explotado para insertar im1genes de esta zona de la ciudad, o para situar en ellas diferentes situaciones dram1ticas.

As3, la telenovela apela a una representaci3n del paisaje urbano que privilegia, sobre todo, su sentido est3tico. Las im1genes exteriores de la ciudad –circunscritas al 1mbito del centro urbano hist3rico, remozado y embellecido– son utilizadas como mero escenario, est1tico tel3n de fondo de una ciudad que pareciera detenida en el tiempo y el espacio. Se evidencia en este caso un 3nfasis en la representaci3n de la ciudad a partir de su paisaje patrimonial, comprendido espec3ficamente como patrimonio arquitect3nico. Esta recreaci3n recurrente de las zonas tur3sticas de la ciudad puede apuntar tambi3n hacia una explotaci3n de la ciudad como paisaje-recurso, es decir, enfatizando en aquellos enclaves urbanos que pueden tener un valor econ3mico-mercantil, derivados en este caso de sus cualidades est3ticas y patrimoniales.

*A pesar de todo* explota algunos que pueden ser considerados como los geos3mbolos de una Habana intemporal. La plaza y la Bas3lica menor de San Francisco de As3s, por ejemplo, remiten, en este caso, a una representaci3n de la ciudad en la que, m1s que el dinamismo, la actividad y la vitalidad, se resalta en cambio como espacio espiritual, et3reo, que desdibuja sus fronteras espacio-temporales. Este desdibujamiento y desanclaje aparecen reforzados por la utilizaci3n ocasional de im1genes con tonos desvanecidos o degradados, que confieren a estos espacios un aura de misticismo, e intangibilidad. Adem1s, se recurre a la representaci3n de geos3mbolos que remiten a mitos o fantasmas urbanos como el del Caballero de Par3s –y su estatua de bronce, ubicada precisamente en las afueras del templo de San Francisco de As3s–, figura m3tica de un quijotesco megal3mano

habanero, que deambulaba por las calles de la ciudad desde la década de 1950, asombrando a los habitantes con su apariencia extravagante, su amabilidad, su cultura y su conocimiento.

El espacio urbano visible en la telenovela es exclusivamente el centro histórico de la ciudad. No obstante, vale destacar que en este caso, a diferencia de la telenovela analizada anteriormente, esta selección no obedece a la intención de recurrir al “centro” como recurso metonímico o sintético para la representación de la ciudad, sino que se utiliza en cambio, en un sentido meramente estético y estático. El centro es el espacio para la puesta en escena, escenario que sólo cobra vida desde y a partir de la acción dramática de los personajes, y que no tiene otro sentido que el de reforzar o contener la atmósfera sentimental de éstos. Es el tablado sobre el que se ejecuta la trama, no el espacio vivo que la configura. Así, por ejemplo, en las escenas de galanteo y amor entre los personajes de Maura y Luis Alberto –situaciones en las que se muestra más frecuentemente las imágenes de ciudad en la telenovela–, el centro y los espacios públicos de la ciudad son sólo el marco, no el contexto.

Si bien en la representación ficcional de *Si me pudieras querer* el centro podía ser tomado como ese “punto de convergencia, espacio de concentración capaz de “designar metafóricamente un contenido que quiere ser tan esencial como su posición: un centro que hace centro porque tiene contenidos esenciales” (Ostrowetsky, 1996), en cambio, *A pesar de todo* muestra la imagen de un centro artificial, que resulta infraexpresivo e infrapolítico, porque en él, el espacio ya no está cargado de simbolizar lo que contiene (Ostrowetsky, 1996).

El centro constituye, en este caso, una suerte de heterotopía eternizante: un espacio en el que el tiempo pretende acumularse, suspenderse en el infinito, que rompe, de algún modo, con el tiempo tradicional y el tiempo de la vida cotidiana. El centro histórico encierra aquí no sólo la voluntad de encerrar todos los tiempos, todas las épocas, sino también la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté fuera del tiempo (Foucault, 1984). Este lugar constituye a la vez en la telenovela, una heterotopía compensatoria que pretende crear otro espacio, “tan real, tan perfecto, tan bien ordenado, como el nuestro (el de la vida y la ciudad reales) es de desordenado, mal administrado y embrollado” (Foucault, 1984, s/p). La imagen del centro de la ciudad resalta su concepción como espacio idílico –y espacio para el idilio–, paisaje fotografiabile, donde predominan la belleza, los va-

lores arquitectónicos, la armonía, oculta en cambio el rostro opuesto, contradictorio y decadente de la ciudad que vive.

Oh, La Habana, ¿la ciudad protagonista?

*Oh, La Habana*, telenovela dirigida por Charlie Medina con guión de Abraham Rodríguez y Eurídice Charradán fue televisada en Cuba en el año 2007, con más de cien capítulos de alrededor de 45 minutos. Figuraron en su elenco actrices como Larisa Vega, María Teresa Pina, Dianelys Brito, Laura de la Uz; y actores como Roberto Perdomo, Omar Alí, Mario Limonta, Enrique Almirante, Raúl Lora y Alejandro Socorro, entre otros.

En la trama, varias historias, en las que la búsqueda de la felicidad constituye el eje común, se entrelazan en el marco socioeconómico de La Habana contemporánea. Mercedes (Larisa Vega), una mujer madura, debe enfrentar la crisis y decadencia de su matrimonio con Edgardo (Omar Alí) y reprimir su naciente fascinación por Cosme (Roberto Perdomo). Además, debe lidiar con sus responsabilidades como jefa de obra de un hotel en construcción. Los conflictos de otras dos mujeres, también adultas, Lucrecia (María Teresa Pina) e Irasema (Dianelys Brito) –la primera, obrera en la obra de construcción que dirige Mercedes; la segunda, costurera–, ambas madres solteras, serán otro de los ejes centrales de esta trama que se teje alrededor de las vivencias y conflictos de alrededor de sesenta personajes.

Desde su propio título, la telenovela se declara en compromiso abierto con la referencia y la recreación de la ciudad. En palabras de su propio director, *Oh, La Habana* pretendió ofrecer, ante todo, una mirada amable a la ciudad:

[...] amable, porque está hecho con mucho amor por esta ciudad, y por la gente que vive en ella. Es una mirada franca, que no quiere quedarse en la superficie. Será una visión comprometida con una realidad compleja. Pero no será escatológica. Partimos del convencimiento de que tenemos mucha belleza alrededor, muchas cosas nobles de las que podemos y queremos hablar. Queremos contar las historias de gente sencilla, con sus virtudes y defectos, gente identificada con su ciudad (Nórido, 2007, s/p).

Así, la telenovela pretende mostrar el espectro de matices contradictorios de una ciudad viva que deviene –por la vía de sus diversos y numerosos personajes– en auténtica protagonista. En ella, el paisaje

urbano es representado, fundamentalmente, como el marco de la vida cotidiana: la calle, el centro cultural, la escuela, el centro de trabajo, el tránsito, el ajetreo de una ciudad que vive y que respira. La pluralidad de los ámbitos urbanos de los que se apropia la trama y la representatividad de éstos, muestran también una visión del paisaje como marco identitario para capitalinos y cubanos en general, que busca dar cuenta de la diversidad encarnada en sus propios personajes. Mercedes, la dirigente acomodada; Lucrecia, la obrera oriental emigrada; Edgardo, el esposo machista y dirigente corrupto; Facundo Martiatu, el folclórico defensor de la cultura popular; Rosa Maura, la cubana simple y llana; Samuel, el rockero; Lizardo, el deportista humilde; Muriel, la adolescente problemática y confundida; Freddy y Lino, la ambición y la marginalidad; una amplia gama de personajes que recrean, en correspondencia, una diversidad de espacios urbanos de anclaje, y de espacios vitales y sociales adecuadamente distinguidos y caracterizados en una escenografía verosímil, que también se distancia considerablemente de la utilización de recursos maniqueos.

La propia presentación de la telenovela se enfatiza en el reflejo actualizado y vigente de algunos geosímbolos habaneros indiscutibles, cuyas imágenes se entremezclan en un collage de matices culturales, identitarios e incluso políticos: la Giraldilla y los cañones del Morro—símbolos históricos de la ciudad colonial—, los restos de la Antigua muralla, símbolos de una ciudad que se expandió más allá de sus límites, el Capitolio Nacional y las construcciones típicas de la Centro Habana republicana, se yuxtaponen con otros símbolos de La Habana revolucionaria como el monumento a José Martí de la Tribuna Anti-imperialista. Los rostros de los diversos personajes, como transparencias superpuestas sobre los muros y edificios de una ciudad que amanece, y despierta, el ritmo acelerado de sucesión de las imágenes refuerzan esta visión de la metrópoli como organismo vivo, histórico y actual a un tiempo, desperezado, ágil y contradictorio.

Esta telenovela presenta la imagen de una ciudad plural y descentrada, no resumida ya al centro urbano, sino extendida hasta la periferia. De una parte, La Habana del centro aparece recurrentemente recreada, explotando sobre todo el personaje de Facundo Martiatu, figura pública y promotor cultural de esta zona tradicional de la ciudad, y de otros personajes menores que gravitan en torno suyo. Pero, por otro lado, la imagen de la ciudad periférica: “el reparto”, escenario donde transcurre la cotidianidad de personajes como Lucrecia y sus

hijos (Muriel, Lizardo) se sitúa como ese otro ámbito adyacente, cuyos orígenes no gozan de un estatuto cultural e histórico similar al de La Habana del centro, pero que se integra, no sin conflictos, a los límites ciudadanos. La ciudad no se constituye aquí a partir de metáforas espaciales –como en el caso del solar– sino a través de la gama variada de personajes que lo componen, y que remiten constantemente a sus espacios vitales cotidianos, cuya conjunción ofrece un cuadro de la ciudad como conjunto.

El abanico de temas sociales abordados en esta telenovela es bastante amplio: la corrupción, el machismo, el acoso sexual de un jefe a su subordinada, la violencia doméstica, el delito y la marginalidad son algunos de ellos. Llama la atención la tendencia a delimitar personajes-estereotipo que busca casi abiertamente representar o encarnar diferentes tipologías sociales, y cada uno de ellos personifica un estrato, un sector, un tipo ideal, o su opuesto: Yelenis, la estudiante modelo *versus* Muriel, la adolescente alocada; Mercedes, la profesional ilustrada *versus* Rosa Maura, la muchacha simple; Cosme, el hombre apasionado y consciente *versus* Edgardo, el indolente y apático; Lizardo, el muchacho humilde de grandes valores morales *versus* Lino, el delincuente. Esta búsqueda de la representatividad social, si bien supone una cierta rigidez en la trama, es la base principal de esta perspectiva realista en el abordaje de la realidad social urbana y nacional.

De este modo, *Oh, La Habana* construye una representación de la ciudad viva y diversa sobre la base de un mosaico heterogéneo de personajes en los que se pretende sintetizar la esencia de una ciudad humana, contradictoria y perfectible, en un intento de mostrar el mundo y la riqueza espiritual de la ciudad y sus habitantes, una Habana que se reconoce en sus propios contrastes, cuya decadencia se contrapone a la afirmación de algunos de los valores identitarios y nacionales más profundos y arraigados.

#### A MODO DE EPÍLOGO

En general, puede considerarse que si bien la representación ficcional de La Habana ha sido un recurso recurrente en la telenovela cubana, fundamentalmente a lo largo de la última década, este género ha ofrecido imágenes dispares de la ciudad. Un rasgo común en la construcción de estas representaciones ha sido la utilización de los paisajes y geosímbolos urbanos como recurso estético, de anclaje espacio-temporal

de sus tramas. La representación de la ciudad ha recurrido también a la recreación de los fuertes contenidos identitarios vinculados con algunos de los geosímbolos de la ciudad, privilegiando fundamentalmente aquellos asociados al Centro histórico y las zonas de mayor antigüedad y relación con la cultura popular y la historia nacional. En dos de las tres telenovelas analizadas el espacio urbano aparece sintetizado en el centro, como síntesis metonímica de la ciudad, constituyendo ésta la zona urbana de mayor visibilidad en la telenovela.

La intención de reflejar la diversidad social y los conflictos emergentes en la sociedad cubana y capitalina ha sido recurrente. Sin embargo, en este intento de reflejar los matices contradictorios de La Habana actual ha prevalecido una tendencia a la estereotipación y la normalización, en una visión predominantemente optimista y positiva de la ciudad, en contraste, por ejemplo, con otras representaciones, también mediáticas y ficcionales de La Habana, como las que ofrece el cine –cuyos principales exponentes recientes pueden ser filmes como *Suite Habana*, de Fernando Pérez, o *Habana Blues*, de Benito Zambrano–, en los que la imagen de la ciudad se muestra mucho más crítica, incisiva y contradictoria.

En este sentido, parece, una vez más, confirmarse la tesis de García Canclini, quien ha destacado las funciones reproductoras de los medios de comunicación, y especialmente de la televisión en la construcción y reproducción de representaciones hegemónicas y funcionales sobre la ciudad. La prensa, la radio y la televisión contribuyen –afirma García Canclini– “a reproducir, más que a cambiar el orden social. Sus discursos tienen una función de mimesis, de complicidad con las estructuras socioeconómicas y con los lugares comunes de la cultura política. [...] Las ciudades son imaginadas por los medios como lugares donde los cambios acaban siendo absorbidos por la normalidad” (1996: 20).

## REFERENCIAS

- Alonso, M. (1999). *Enfoque teórico-metodológico para el estudio de la recepción de telenovelas*. Tesis de Doctorado, Universidad de La Habana.
- Altunaga, E. (1997). La telenovela, ¿show sentimental o discurso de la periferia? *Revista La Gaceta de Cuba*, marzo-abril de 1997, 14-16.
- Bianchi, C. (1998). Joaquín Cuartas: escribo para ese ciudadano de a pie. *Revista La Gaceta de Cuba*, marzo-abril de 1997, 20-22.

- Buonnano, M. (1999). *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Casado, N. (1999). *Aproximación a la repercusión en el público de la telenovela cubana Si me pudieras querer*. Centro de Investigaciones Sociales del Instituto Cubano de Radio y Televisión (CIS-ICRT). La Habana, Cuba.
- Cué, M. (2009). *Los códigos predominantes en nuestras primeras telenovelas*. En Portal Cubarte. Recuperado de: [http://www.cubarte.cult.cu/paginas/actualidad/columna.detalle.php?id=8327&id\\_columna=TV%20y%20CULTURA](http://www.cubarte.cult.cu/paginas/actualidad/columna.detalle.php?id=8327&id_columna=TV%20y%20CULTURA).
- Dorcé, A. (2005). *The Politics of Melodrama: The Historical Development of the Mexican Telenovela, and the Representation of Politics in the Telenovela Nada Personal, in the Context of Transition to Democracy in Mexico*. Tesis de doctorado en Filosofía, Londres: Goldsmiths College, Universidad de Londres.
- Escudero, L. (1997). Introducción, genealogía y perspectivas. En Escudero L., y Verón E., (Comps.). *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, pp. 9- 13. Barcelona, España: Gedisa.
- Espina, M. (2005). Cambios estructurales desde los noventa y nuevos temas de estudio en la sociedad cubana. En J. Tulchin, L. Bobea, Espina M., y Hernández R., (Coords.). *Cambios en la sociedad cubana desde los noventa*, pp. 109-136. Washington: Woodrow Wilson Center Report on the Americas.
- Foucault, M. (1984). De los espacios otros. *Architecture, mouvement, continuité*, 5, octubre de 1984. Versión digital.
- García, N. (1996). Ciudades y ciudadanos imaginados por los medios. *Revista Perfiles Latinoamericanos*, 9, 9-24.
- Giménez, G. (1996). Territorio y cultura. *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, II (004), 9-30.
- Giménez, G. y Héau, C. (2007). El desierto como territorio, paisaje y referente de identidad. *Revista Culturales*, III (5). Recuperado de: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/694/69430502.pdf>.
- González, M. (2009). Canon y telenovela. En *Vivo Revista Cubana de Radio y Televisión*. Recuperado de: <http://www.envivo.icrt.cu/dossier/89-ica-non-y-telenovela>.
- González, V. (2000). Medios de difusión y patrones culturales en Cuba. *Revista Temas*, (20-21), 56-65.

- Lara, M. (1998): *De la telenovela para afuera. Una aproximación al funcionamiento social del género en Cuba*. Tesis de Licenciatura en Comunicación Social, La Habana, Cuba: Universidad de La Habana.
- Lara, M. y Muñoz, S. (Coords.). (1992). *Televisión y Melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- \_\_\_\_\_ (1996). De la ciudad mediática a la ciudad virtual. Cambios radicales en marcha. *Revista Telos*, (44). Versión digital.
- \_\_\_\_\_ (2002). *La globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional Globalismo y Pluralismo. Montreal, Canadá, 22-27 de abril de 2002.
- Martín-Barbero, J. y Muñoz, S. (Coords.). (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Mazziotti, N. (1996). *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Nórido, Y. (2007). ¡Oh!, La Habana: una mirada amable a la ciudad. *Periódico Trabajadores*, 16 de abril de 2007. Recuperado de: <http://edicionesanteriores.trabajadores.cu/2007/abril/16/cultura/yn-telenovela.htm>.
- Orozco, G. (1998). De las mediaciones a los medios. Contribuciones de la obra de Jesús Martín Barbero al estudio de los medios y sus procesos de recepción. En Laverde T. y Reguillo R., (Eds.). *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*, (pp. 91-101). Bogotá: Siglo del Hombre editores/Universidad Central.
- Ostrowetsky, S. (1996.). *Los centros urbanos*. Material digital. Colección de Estudios Culturales, Universidad de La Habana, Cuba: Recuperado de: <http://www.memoria.com.mx/109/109mem05.htm>.
- Palmeiro, L. (2001). *Para conocer al vecino. O las bondades de la telenovela*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Universidad de La Habana.
- Reguillo, R. (1994). La ciudad de los milagros: Movimientos sociales y políticas culturales. *Revista Diálogos de la Comunicación*, (38), 80- 94.
- \_\_\_\_\_ (1995). Pensar la ciudad desde la comunicación. En J. Galindo y C. Luna (Coords.). *Campo académico de la comunicación: hacia una reconstrucción reflexiva*, pp. 109- 132. Guadalajara: ITESO/ CONACULTA.
- \_\_\_\_\_ (1997). Ciudad y Comunicación. Densidades, ejes y niveles. *Revista Diálogos de la Comunicación*, (47).
- Rizo, M. (2005). La ciudad como objeto de estudio de la comunicología. Hipótesis, preguntas y rutas para la construcción de un estado

- del arte sobre la línea de investigación ciudad y comunicación. *Revista Andamios*, (2), 197-225.
- Rodríguez, T. (2009). Sobre el potencial teórico de las representaciones sociales en el campo de la comunicación. *Revista Comunicación y Sociedad, nueva época*, (11), 11-36. Recuperado de: [http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/comsoc09\\_11/1.pdf](http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/comsoc09_11/1.pdf)
- Sánchez, R. (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Montevideo, Uruguay: Santillana.
- Vassallo de Lopes, M. (2004). Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña. *Revista Comunicación y Sociedad* (2), 71-97. ❁