laFuga

El monopolio de lo cubano en el cine contemporáneo.

¿De dónde vienen las coproducciones como Regreso a Ítaca?

Por Justo Planas

Tags | **Cine transnacional | Post revolución | Representaciones sociales | Estudio cultural | Cuba**

(La Habana, 1985). Candidato a doctor en Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas en The Graduate Center, CUNY. Recibió su Maestría en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, y su Licenciatura en Periodismo por la Universidad de La Habana. Publicó en 2018 el libro El Cine Latinoamericano del Desencanto (Ediciones ICAIC, La Habana). Su investigación doctoral estudia imaginarios estéticos y sociales de la infancia en Cuba.

La crisis económica de los 90 tuvo un gran impacto financiero y estético sobre el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la mayor creadora de películas cubanas durante varias décadas. El comienzo de una etapa marcada por las coproducciones complejizó el monopolio audiovisual de lo cubano que, hasta el momento, se mantenía bajo el dominio del ICAIC y el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT). Aunque hasta entonces, y de forma más o menos nominal en los 2000, para filmar en Cuba era necesario adscribirse jurídicamente a alguna empresa del Estado (una de estas dos generalmente), este nuevo cine —digamos— transnacional llevó a los artistas a negociar la representación de lo real no solo con la élite política y el público de la isla, de acuerdo con un modelo socialista de creación, sino además con entidades, sistemas legales, y espectadores de otro país.

Quizás el ejemplo más visible de esta nueva realidad se encuentre en los personajes españoles que transitan, con escenas mejor o peor justificadas, por la imagen cinematográfica cubana desde los 90 hasta el presente. La filmografía de Juan Carlos Tabío es paradigmática: *Lista de Espera* (2000) o *Aunque estés lejos* (2003) cuentan con estas apariciones, a diferencia de *Se permuta* (1985) o *Plaff* (1988). Por otra parte, la historia institucional del cine cubano posterior a 1959 se diversifica y hasta cierto punto se aparta de discurso del ICAIC, relativamente estable en temáticas y estética. Coproducida por el ICAIC, una película como *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), puede leerse también dentro de la imagen latinoamericana de Wanda Visión S.A., que en esa década produce filmes como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) en Argentina, *Whisky* (Rebella y Stoll, 2005) en Uruguay o *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) en Perú.

Atendiendo a estos títulos ya icónicos del cine latinoamericano de los 2000, cabe preguntarse cuánto afecta la imagen en movimiento de nuestro continente el hecho de que dependan del capital cultural y económico europeo. Wanda Visión S.A. tiene sede en España, por ejemplo. El guionista argentino Miguel Machalski asegura que, al seleccionar proyectos cinematográficos de África, Latinoamérica o Asia, "las entidades financiadoras del primer mundo suelen manejar criterios de selección rígidos y, digámoslo sin pelos en la lengua, reductores" (2009, pág. 44). En Cuba, esta ha sido una realidad con filo doble. Si, por una parte, quizás podría rastrearse la sexualización del cuerpo caribeño, el interés por la comedia de tintes tropicales o una narrativa de la ruina socialista y la melancolía en ciertas coproducciones; por el otro, el dinero europeo permite liberar cada vez más al audiovisual de la isla de la burocracia local del arte público y la dictadura de sus estrechos gustos. La recurrencia de varias coproducciones cubanas con España entre las nominadas a los premios Goya, sin duda, ha contribuido a la distribución internacional del cine del país, y ha ayudado a cambiar las formas de diálogo con la censura a nivel local. En 2012, el hecho de que una coproducción entre Cuba y España como *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués) ganara el "Goya a la mejor película iberoamericana" de la Academia de Cine en Madrid, paradójicamente, legitimó como *cubano* el cine de Producciones de la 5ta Avenida,

una empresa radicada en La Habana, independiente de instituciones públicas como el ICRT y el ICAIC. El Goya español sirvió para sacudir el monopolio simbólico de estas dos últimas empresas sobre lo que se entiende como cubano o foráneo.

Consciente de que la comprensión de lo cubano en el audiovisual todavía hoy responde a consideraciones reduccionistas, he decidido tensar la cuerda en este ensayo y ocuparme de cómo el cine contemporáneo filmado en Cuba por directores extranjeros dialoga con la realidad del país y preocupaciones de largo aliento que atañen tanto a los artistas como a los públicos de la isla. En este sentido, voy a concentrarme en la película *Regreso a Ítaca* (2014), del director francés Laurent Cantet, que cuenta con guion del escritor cubano Leonardo Padura. Analizaré cómo Cantet y Padura construyen la otredad de Cuba frente a un nicho cultural cinematográfico como Francia o Europa de manera general, y a la par, cómo esa otredad se elabora a partir de otredades de género, raza y clase que responden a una tradición y preocupaciones locales.

Es importante mencionar que antes y después de la Revolución, existieron filmes de autoría extranjera como *Salut les Cubains* (Agnès Varda, 1963) o *Soy Cuba* (Mikhail Kalatozov, 1964). Sin embargo, en los 2000, el posicionamiento crítico de algunos de estos filmes ante la imagen de Cuba que el gobierno intenta exportar, y, sobre todo, su incorporación dentro del espectro audiovisual de lo cubano ha sido objeto de polémicas mediáticas y censura institucional dentro de la isla. Entre ellas, se encuentran títulos como *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005), *Siete días en La Habana* (Gaspar Noé, Elia Suleiman, Juan Carlos Tabío, Laurent Cantet, Benicio del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, 2012), *Regreso a Ítaca* (Laurent Cantet, 2014), *La partida* (Antonio Hens, 2014), y en menor medida *Chico and Rita* (Fernando Trueba, 2011).

Regreso a Ítaca

El filme *Regreso a Ítaca* llega a la pantalla grande en 2014 durante el Festival Internacional de Cine de Venecia. Así cierra una etapa de colaboración que iniciara cinco años atrás entre el director francés Laurent Cantet y el escritor cubano Leonardo Padura. Comenzaría otra marcada por el escándalo que generara la censura del filme en Cuba y la empatía de artistas e intelectuales cubanos, que concluyeron con la presentación de la película durante el Festival de Cine Francés de La Habana en mayo de 2015. La exhibición de la película en Cuba como francesa, y en diálogo con una muestra de cine galo, respondió al interés del Ministerio de Cultura de la isla por desligar el filme de la tradición del cine revolucionario cubano y latinoamericano de corte social. Meses antes, durante el 36 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el ministerio fuerza su retiro de la lista de títulos fuera de concurso. Debía exhibirse de manera única el 12 de diciembre de 2014, tratamiento que se le da habitualmente a obras polémicas. Una declaración de cineastas del país dirigida a la burocracia cultural de la isla la inscribiría, sin embargo, dentro de la larga práctica de censuras a audiovisuales cubanos. Además, estos realizadores locales (G-20, 2014) subrayan que la película ha sido rodada en Cuba y como servicio del ICAIC. El director Laurent Cantet afirma en su respuesta a la carta: "Para mí esta película no tiene verdadero sentido si el público cubano no puede compartirla con el resto de los espectadores del mundo" (G-20, 2014).

El escenario de distribución audiovisual en Cuba durante los 2000, sin embargo, es mucho más complejo y diverso que en décadas anteriores. La censura del filme por las autoridades, lejos de eclipsar su consumo nacional, lo estimula. Y durante la primera mitad de 2015, *Regreso a Ítaca* llega al público cubano como parte del llamado "paquete semanal", una red de distribución semiclandestina y semioficial de videos que suele funcionar muy bien. El gesto de la burocracia oficial, consciente de la existencia del "paquete" regula entonces el marco de interpretación simbólica: *Regreso a Ítaca* puede circular como un material clandestino, puede incluso exhibirse como un título francés, pero el monopolio oficial de séptimo arte cubano continúa en manos de lo que el Estado reconoce como sus instituciones.

Pero, ¿más allá de su potencial discurrir dentro de la tradición nacional, presenta *...Ítaca* en sí una realidad problemática o censurable? Intentaremos responder esta pregunta a continuación. Nos proponemos describir los términos sobre los que se define la identidad del grupo de *Regreso a Ítaca*, los valores que comparten los personajes y la manera en que se piensan su realidad. Intentaremos demostrar que la presencia de Laurent Cantet en cuanto a la organización temática y proyección ideológica del filme fue más bien circunstancial, a partir de la comparación de la película con las dos

versiones del guion de Leonardo Padura y los fragmentos de *La novela de mi vida*, en los que se inspira el audiovisual. La presencia de Leonardo Padura resulta, por otra parte, definitoria para el largometraje en tanto discurso. Buscamos demostrar cómo un filme que se propone como radiografía de una generación de cubanos que hoy ronda los 60 años, está construido sobre sistemáticas exclusiones y proponen una mirada habanocéntrica, falocéntrica, blanca y elitista de las últimas cinco décadas.

La película recoge el encuentro de un grupo de amigos que rondan los 60 años en La Habana presente, donde sus recuerdos desde la juventud hasta la situación actual de sus vidas constituyen momentos ineludibles de la conversación. El primer guion de *Regreso a Ítaca* estaba concebido para integrarse al largometraje *Siete días en La Habana*, pero despertó tal interés en Laurent Cantet que le propuso a Padura convertirlo en un largometraje. En su lugar, Cantet rueda el corto "La fuente" que cierra *Siete días en La Habana* y cuenta con un guion escrito por él mismo y la presencia de actores no profesionales. Esta será su primera experiencia creativa en Cuba y, sobre todo en relación con los otros cortos, el resultado es muy estimable. "La fuente" registra cuerpos y espacios, los gestos y prácticas sociales cubanos que escasamente llegan al cine de ficción. Además confirma el interés de Laurent Cantet por comprender las dinámicas que pueden establecerse en una comunidad, en un grupo, las ideas y creencias compartidas, los hábitos y objetos que son propios de ese grupo. Esta ha sido una de las constantes de su obra que permiten enlazar estéticas tan diversas como la de *Ressources Humaines* (Laurent Cantet, 1999), rodado en la Francia rural, y *Foxfire* (Laurent Cantet, 2012), que se desarrolla en los suburbios de Nueva York.

Sin embargo, el resultado de *Regreso a Ítaca* está bien lejos de ambos filmes mencionados. Los diálogos carecen, por ejemplo, de la sutileza con que las adolescentes de *Foxfire* explican a su compañera que en lugar de apelar a la compasión de su victimario es mejor hacerlo temer. En pocas palabras queda delineada la filosofía del grupo, mientras que *Regreso a Ítaca* peca de dejar muy poco a la intuición del espectador y deviene demasiado verbalizante, demasiado expositiva. El grupo que se describe en *Regreso a Ítaca* se encuentra en una posición de fragilidad, y si se quiere, de exclusión en relación con las instituciones de poder que los chicos de *Entre les murs* (Laurent Cantet, 2008), pero la negociación de su identidad respecto a lo que la cultura hegemónica reclama como nacional se realiza en otros términos y con simplificaciones que nos llevan a preguntarnos si realmente *Regreso a Ítaca* y sus personajes no piensan de forma muy similar a aquellos políticos que han hecho fracasar sus vidas.

En los créditos del filme *Regreso a Ítaca* así como en el libro del mismo título que publicara dos años después, Leonardo Padura insiste en que las dos versiones del guion de la película están inspiradas "en episodios de *La novela de mi vida*" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 21). El capítulo final del libro, titulado "Secuencia 5", incorpora los dos fragmentos de *La novela de mi vida* que guardan alguna suerte de relación con *Regreso a Ítaca*.

Las circunstancias que ligan a los personajes de la novela y el guion pueden guardar semejanzas; sin embargo, el cambio de algunos elementos narrativos genera una notable transformación tanto en la temática como en el enfoque. El primer fragmento compilado de la novela, así como el guion todo, recoge el encuentro de unos amigos de la adolescencia varias décadas después, propiciado por el regreso a Cuba de uno de ellos: Fernando, en la novela, y Amadeo, en el guion. Este primer fragmento de *La novela de mi vida* es, tal como lo ve Fernando, un "retrato de familia" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 182), y así está contado, con abundantes descripciones tanto del aspecto físico de los personajes como de la posición que ocupan unos junto a otros alrededor de la mesa.

A diferencia de *Regreso a Ítaca*, los personajes de este fragmento de *La novela...* son escritores. Queda dentro del cuadro un amplio abanico de géneros, gustos y éticas de una generación de artistas, reunidos alrededor de aquella mesa, además de por el hambre (pues la historia se desarrolla a finales de los noventa), por un pasado en común y por el odio. Se trata de una cena tensa, donde las palabras despiertan temores de "oír algo inapropiado" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 182). Padura, el narrador y Fernando convierten aquel encuentro en una versión amarga de *La última cena*, de Da Vinci. Al ver a sus antiguos compañeros literarios, Fernando exprime "su memoria en busca de una señal venida del pasado remoto y que le permitiera marcar a uno de aquellos hombres como el delator que le cambió la vida" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 183). Judas asoma en el rostro de cada apóstol, cada uno cargando a su manera, paradójicamente, su propia cruz.

El guion de *Regreso...* hereda algo de los rencores compartidos de aquel fragmento. Sin embargo, entre los personajes todavía persiste el sentimiento de amistad a pesar de las duras décadas y las camaleónicas transformaciones políticas y económicas que vivió Cuba de los setenta a los dos mil. Si el fragmento literario se propone como retrato de una generación de escritores, la generación de Padura, el guion tiene otras ambiciones que provocan un notable giro en la temática del filme. En palabras de Leonardo Padura, los personajes de su guion tienen "algo más de cincuenta años. Son cubanos, habaneros, y viejos amigos" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 21). En la descripción breve que el autor ofrece al comienzo del guion, también se ocupa de mencionar la profesión de sus personajes: un médico, un ingeniero, un pintor, un periodista, un escritor, todos frustrados de una manera o de otra. Para el director Laurent Cantet queda claro que "los personajes tienen más o menos el mismo perfil y proceden de un mismo estrato social. Son 'intelectuales'" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 150). Y de hecho sin esta distinción, es difícil comprender en su verdadera magnitud la frustración que invade a este grupo de amigos.

Se hace evidente que Padura comparte los códigos de esos profesionales y no es su interés enjuiciarlos, a diferencia de la generación de escritores del fragmento literario, que sí es diseccionada críticamente palmo a palmo y tipo por tipo. Por ejemplo, el Arcadio de *La novela de mi vida* resulta a los ojos de Fernando un poeta volcado hacia sí mismo, de estilo apacible y pautado; mientras que para su amigo Álvaro, Arcadio es un hipócrita "sin valor para mirar de frente a la desgarrante cotidianidad de la vida" (Padura, La novela de mi vida, 2014, pág. 30). En cambio, los amigos de *Regreso a Ítaca* confluyen en la premisa de que realizar un trabajo por debajo de su calificación profesional es deshonroso y sobre esta base, se aspira a que el lector se compadezca de que las manos de Aldo, el ingeniero, estén quemadas de ácido por fabricar baterías en un taller clandestino (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 73). Cada personaje de la historia, tiene a su manera, manos quemadas por el ácido de no ganar lo suficiente para vivir de su nivel de instrucción. Amadeo tuvo que dormir en un almacén cuando emigró a España y trabajar de celador. Tania es una oftalmóloga que depende del regalo de sus pacientes y la remesa de sus hijos en el extranjero para subsistir. Rafael ha renunciado a sus aspiraciones estéticas para pintar al gusto de lo que compran los turistas. Y Eddy rechazó una prometedora carrera de escritor para convertirse en un funcionario.

Por un lado, el paisaje que abarca *Regreso a Ítaca* es extenso. Los personajes no solo intentan explicarse su presente, sino que trenzan sus aspiraciones y conflictos de mediana edad con los que tenían en la Cuba de los 70, que tuvieron su desenlace en los años del Período Especial. En cierta forma, los 2000 es para ellos y para los efectos de la historia una suerte de epílogo; y el interés dramático se desplaza entonces a los datos escondidos en sus respectivos pasados que serán revelados catárticamente durante aquella reunión de viejos amigos.

Por otro lado, si el paisaje es ambicioso, el diámetro del telescopio que lo registra es notablemente estrecho. Para Laurent Cantet, cuya filmografía gira alrededor de la sinergia que se establece en ciertos grupos humanos y la forma en que negocian su identidad con la ideología dominante, esta pudo ser una de las motivaciones principales para filmar *Regreso a Ítaca*. ¿Cómo se conciben a sí mismos esos que él llama "intelectuales" cubanos? ¿Cómo piensan el amor, la amistad, la paternidad? ¿Cómo vivieron y viven la Revolución? Cantet trabaja consciente de que ese grupo de "intelectuales" es otro, que nunca terminará de conocer a plenitud, y saca provecho al "observarlo con ese pequeño desfase que afila la mirada y obliga a no aceptar nada como si fuera una evidencia" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 11).

Por motivos que analizaremos a continuación, la posición de Padura es bien distinta. Intentando definir temáticamente el filme, el escritor encuentra en él

> muchos de los avatares de una generación (mi generación), soñadora, crédula y sacrificada pero también golpeada por la realidad y la historia, y al final frustrada en tantos de los anhelos y las promesas entre los que habían vivido y creído: la "generación escondida" ("sin rostro y sin cojones", la llama uno de mis personajes) (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 138).

Más adelante recalcará que *Regreso a Ítaca* es "quizás la más sintética y vívida de las historias de una generación de cubanos" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 139). Es decir, Padura no solo se incluye dentro del objeto que aborda ("mi generación"), sino que desecha las limitantes que reconoce Cantet a través del calificativo "intelectuales", y se hace portavoz de todos los estratos de la nación.

Imbuido en un relato histórico que reclama como propio, el guion de Padura avanza sobre sistemáticas exclusiones del otro. De ellas, quizás pueden deducirse las contradicciones de los universitarios cubanos que hoy rondan los 60 años, escritores como Padura, una "generación escondida" de intelectuales. Las contradicciones que llaman nuestra atención no son aquellos "avatares" de sus coetáneos que Padura menciona, sino otras, que afloran de manera latente en el guion y el filme, justo porque tanto los actores como el escritor forman parte del grupo que intentan representar. La ventaja de ser un agente externo, le permite a Cantet, como se verá, estar consciente, matizar o contener hasta cierto punto la mirada del que escribe desde dentro.

Volvamos sobre los términos de la primera exclusión. ¿La generación escondida de *Regreso a Ítaca* es esencialmente una generación de profesionales o sus conflictos son extensibles al resto de los cubanos contemporáneos con los protagonistas? La columna vertebral de la narración se enhebra alrededor de un conflicto que difícilmente pueda vivir un cubano que no sea universitario. Fernando ha decidido regresar a su patria porque en el exilio no ha logrado realizarse como escritor. Su pequeño calvario en España consiste en que tuvo que trabajar como guardia nocturno y "pintor de brocha gorda", oficios que obviamente un obrero cubano aceptaría sin demasiados remilgos.

Respecto a esos otros cubanos no profesionales, los personajes de *Regreso a Ítaca* establecen una clara línea entre ellos y nosotros. Por ejemplo, el capítulo 5 del guion despega cuando los amigos descubren que Fernando ha regresado a Cuba para quedarse, se desarrolla a partir de los argumentos con que el grupo se opone a tal decisión, y concluye con la pelea a toda voz de una pareja de vecinos. El vocabulario de la pareja no es más ni menos soez que el de los protagonistas, ni son más ni menos escandalosos; sin embargo, Eddy aprovecha para ensartar la última razón contra vivir en la Isla: "Está hablando la voz del pueblo más culto del mundo" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 72). No es casual, como es de esperarse, que la ironía se organice alrededor del nivel de instrucción de los vecinos, convertidos ahora en el símbolo de todo un pueblo y evidencia de que Cuba es una región hostil al desarrollo de un escritor como Fernando.

Pero el espacio desde el cual se concibe el nosotros no solo se limita a una élite ilustrada venida a menos por circunstancias políticas y económicas, sino que el nosotros desde el cual se enuncia en *Regreso a Ítaca* responde a una geografía bien precisa: La Habana. Ya se ha mencionado cómo el escritor presenta a sus personajes como "habaneros, cubanos"; sin embargo, estos gentilicios se administran con ambigüedad y a ratos, como en la frase citada, parecen intercambiables. Es de esperarse que un guion que nació con el propósito de incorporarse al largometraje *Siete días en La Habana* conserve en su última versión el propósito de dibujar la semblanza de sus personajes en ese contexto. En la correspondencia que Padura sostiene con Cantet, propone, por ejemplo:

> ¿qué piensas si terminamos la película con un encuentro en el Malecón? El Malecón no es solo un lugar físico, es mucho más. Nosotros podemos hablar de ese simbolismo del Malecón de La Habana en las escenas previas (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 145).

La idea será desechada por el director, más interesado en un retrato íntimo del grupo y en "buscar un denominador común y centrarse en lo que puede ser lo suficientemente universal para reunirnos, cualesquiera que sean nuestros orígenes, cualesquiera que sean nuestras vidas" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 12). Aunque el guion se desarrolla exclusivamente en una azotea desde la cual se ve el Malecón, Cantet preferirá desarrollar la segunda parte del filme en el comedor de una casa de la República, conectando al espectador con los elementos más íntimos de cada personaje y ofreciendo protagonismo a lo gastronómico y el acto de comer.

El guion de Leonardo Padura se inserta legítimamente en una tradición literaria que explora la conexión emotiva de personajes intelectuales con La Habana. Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, Lezama Lima… son un ejemplo ilustre. Sin embargo, las obras de estos tres autores se posicionan conscientemente ante la práctica habitual de sujeto capitalino de confundir su región con Cuba toda. Por ejemplo, en *Vidas para leerlas*, Cabrera Infante menciona que Lino Novás Calvo tenía "una escritura verdaderamente cubana —y lo que es más, habanera" (1998, pág. 40); y cuando aborda la figura de Néstor Almendros confiesa que para él "como para mí, La Habana fue una revelación" (1998, pág. 61).

Como ocurre en otras naciones, en Cuba, la vida de un intelectual de provincias suele estar asfaltada con obstáculos distintos y a ratos mucho más complejos de los que enfrenta un hombre de letras capitalino. Los conflictos de los personajes de *Regreso a Ítaca* se encuentran definidos y limitados por esta realidad, y pretender extenderlos a toda "una generación de cubanos", posiciona al autor dentro de esta tendencia habanocéntrica que concede a los capitalinos el derecho de hablar por toda la nación.

Esta omisión resulta hasta cierto punto consciente. Pues, en los fragmentos de *La novela de mi vida* sí aparece un personaje de provincia que intenta hacer carrera de escritor en La Habana. ¿Por qué la presencia de este tipo de personaje, el profesional que ha emigrado a la capital, desaparece en el tránsito de la novela al guion? Su presencia, desde varios ángulos, resulta vital en una obra que intenta recuperar la memoria de toda una generación de profesionales en La Habana, pues según cifras oficiales alrededor del 30 por ciento de la población capitalina proviene de otras regiones de la Isla (Periódico Granma, 2014), entre ellos, varios de los actores que participan en el filme.

En los fragmentos de la novela, si bien la relación de los personajes con el usualmente excluido o discriminado, dígase, el homosexual y el negro, aparece marcada por una consciencia de respeto e inclusión; en el caso del inmigrante, ni el narrador, ni el personaje desde el cual se observan la escena, Fernando, crean el espacio para el que lector se ponga en sus zapatos. Por el contrario, el escritor inmigrante, Conrado, es descrito sistemáticamente como un "guajiro lépero", es decir, como un hombre del campo que ha llegado a la capital "decidido a convertirse en alguien en la vida", con una "capacidad innata para mutar". En el segundo fragmento de la novela, los parlamentos de Conrado vienen a confirmar este retrato de un hombre pragmático y escalador cuando, por ejemplo, se queja:

> "—¿Yo no sé qué delirio tienen ustedes de andar metiéndose en candela? (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 195)".

La imagen del "guajiro lépero" se encuentra históricamente asentada en el pensamiento habanocentrista de varias generaciones, y el hecho de ser profesional lo vuelve doblemente vulnerable a la estigmatización social y la persecución del Estado. Un número notable de películas contemporáneas se ocupa del cubano migrante en La Habana y otras zonas urbanas de la Isla para revelar la amplia gama de violencias simbólicas y materiales que sufre tanto del Estado como de los ciudadanos. La persecución oficial de estos sujetos y la desprotección legal en que se encuentran se traducen en diferentes formas de precariedad. Sus hijos no tienen acceso a la educación, que en Cuba es un derecho público y gratuito, por el hecho de que no cuentan con una residencia aprobada por la ley ni identificación que lo atestigüe, tal como puede verse en la película *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014). Muchos de ellos viven en condiciones insalubres, sin electricidad, agua o salud, puesto que estos servicios también se encuentran en poder del mismo Estado que no los reconoce y los obliga a la clandestinidad, como explican varios testimonios en el documental *Buscándote Habana* (Alina Rodríguez Abreu, 2007). La elisión de la figura del migrante en *Regreso a Ítaca* restringe considerablemente el alcance de lo que, nuevamente, pretende ser en declaraciones de Padura: "quizás la más sintética y vívida de las historias de una generación de cubanos" (Regreso a Ítaca, 2016, pág. 34).

A esta óptica habanocéntrica e intelectual desde la cual se busca diseccionar las últimas décadas de la historia cubana en *Regreso a Ítaca*, deben sumarse las marcas raciales y sexuales de su discurso. En estos dos puntos, Leonardo Padura describe su generación con una dosis notable de consciente e involuntaria honradez. Por ejemplo, era de esperarse que en el paso de la novela al guion se incluya un personaje femenino, pues las mujeres técnicos y profesionales en Cuba superan en número a los hombres. No puede exigírsele al autor que se distancie críticamente de las concepciones machistas que acompañan a un sector de esta generación, que sea la madre del anfitrión quien cocine, y que el único personaje femenino del grupo se ausente en algún momento para ayudarla. Tampoco, en un filme que aspira a documentar los puntos de vista de un grupo de amigos sobre sí mismos, su entorno y su país, caben enjuiciamientos explícitos sobre la sistemática cosificación de la mujer de los diálogos. Tania, por ejemplo, afirma convencida:

> "—Claro que (Perdomo el Tieso) era maricón. Nunca se puso pa' mí. Ni siquiera me miraba" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 65).

Sin embargo, vale preguntarse hasta qué punto estos personajes y sus creadores son conscientes de que el fracaso existencial que tiñe este retrato de su generación tiene entre sus causas el machismo. La frustración de Aldo es un ejemplo claro. Así describe su separación de Xiomara:

> "—... en la casa no había un peso, estábamos discutiendo, como casi todos los días, y me dijo que se iba. Cuando le pregunté por qué, se puso a gritarme que yo era un comemierda fracasado, que estaba ciego y no veía que casi nos estábamos muriendo de hambre" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 87).

El denominador común de estos personajes parece asomar aquí como la causa real del fin del matrimonio de Aldo y Xiomara: la crisis económica, la insuficiencia del salario de los profesionales cubanos para conseguir insumos básicos. Sin embargo, parte de las razones del fracaso se desprenden del arquetipo de hombre proveedor con que varias generaciones de cubanos han tenido que emular que, por otra parte, exige de la mujer un mayor protagonismo en el espacio doméstico. ¿Es esta la razón por la cual la mayoría de los personajes del filme no parece tener una relación estable? ¿Porque son incapaces de seguir un modelo heredado de generaciones anteriores, y a la vez no han logrado encontrar otra forma de vivir en pareja? Cuando le preguntan a Amadeo si tiene alguna relación en España responde:

> "— (...) Cada vez que te topas con una, a la segunda vez ya te está preguntando si el piso donde vives es propio o alquilado y que cuándo vas a casarte con ella" (Padura & Cantet, Regreso a Ítaca, 2016, pág. 62).

Aunque el negro, como la mujer, aparecen convertidos en un Otro por la mirada que domina tanto la novela como el guion, el tratamiento de la otredad racial si se hace de forma hasta cierto punto consciente, y es esta consciencia la que está plagada de trampas que le impiden al negro dialogar con el resto de los personajes en condiciones de igualdad.

Los amigos de *Regreso a Ítaca* reciben con cierta sorpresa el hecho de que Tania se haya refugiado en la religión afrocubana, algo que quizás ven ajeno a los códigos del grupo e incompatible con su nivel intelectual. Por su parte, en línea con las prácticas lingüísticas de muchos cubanos hoy, los amigos usan el apelativo de "negro" para referirse a Aldo, lo cual superpone su identidad racial a cualquier otra característica. La condescendencia con que son tratados Miguel Ángel en la novela y Aldo en el filme, resultan contraproducentes a los efectos del drama. Basta con ver los vanos esfuerzos del actor Pedro Julio Díaz Ferran por trabajar los parlamentos que le tocan a su personaje de modo que generen cierta oposición, cierto conflicto con las opiniones de sus amigos. Miguel Ángel, en el segundo fragmento de *La novela de mi vida*, es la voz que cierra el complejo debate literario de sus amigos con palabras aleccionadoras que se alejan del pulso de tú a tú que se sostiene hasta el momento.

Sobre esta base, podríamos proponernos el ejercicio de aceptar que realmente esta generación de profesionales es una "generación escondida", "sin rostro y sin cojones", como la describe Padura e incorporar otras causas junto a las que los personajes mencionan para explicar su fracaso. Podríamos preguntarnos si, además de la opresión política y económica bajo la que ha vivido esa que —se pensó— sería una camada de hombres nuevos al estilo del Che, las razones por las que no lograron generar una revolución dentro de la Revolución en cualesquiera de sus posibles versiones, por las que no pudieron conjugar un proyecto político o económico o cultural atractivo, si los motivos de sus fracasos como incubadora de la generación siguiente, en fin, si su frustración no tiene por base también las profundas escisiones que viven en su interior, que les impide lograr un diálogo común. Si aceptamos los términos en los que se explican y se piensan los personajes de *Regreso a Ítaca* como la voz de un grupo más amplio, se puede comprender por qué la construcción de un otro femenino, un otro rural, un otro racial e incluso del otro joven los ha dejado tan solos.

El caso de *Regreso a Ítaca* permite comprobar en diferentes niveles cómo la gestión de lo cubano y el consumo de lo real responden a políticas de legitimación de carácter estrecho y restrictivo. Las instituciones culturales permiten la distribución de la película en los espacios oficiales en calidad de francesa, y a su vez, toleran su venta clandestina. Estas visualizaciones espurias no significan una confrontación, sino que, al contrario, confirman el *statu quo* del llamado cine nacional, pues, como hemos planteado, la película —lejos de diferir— ratifica la ideología dominante en cuanto a jerarquías de raza, género y origen. Leonardo Padura (por medio del director Cantet) se erige voz

autorizada para hablar sobre los avatares de su generación, según sus propias palabras. Sin embargo, la representación de lo cubano legitima la experiencia de un espacio, un género y una raza por sobre las otras. Más aún, hace de la diferencia (del ser no hombre, no intelectual, no habanero) una suerte de antagonista tácita de su generación cuyo poder se vuelve a ratos superior al del propio Poder. Opera entonces, también, dentro de la historia una experiencia legítima del dolor, que es cubana y merece circular como tal, y una experiencia desautorizada, silenciosa, clandestina de la realidad nacional. Dentro de la Isla o fuera de ella, Amadeo es un Ulises que nunca llegó a su verdadera Ítaca, que no sabe verla ni quiere comprenderla como tampoco pueden sus amigos, porque solo tiene como propia una región muy estrecha de su ethos. *Regreso a Ítaca* es, por lo tanto, el naufragio de una idea inclusiva de nación.

Referencias bibliográficas

Cabrera Infante, G. (1998) *Vidas para leerlas*. Madrid: Santanilla.

G-20. (2014, diciembre 13). Declaración de cineastas cubanos frente a la censura del filme 'Regreso a Itaca' durante el 36 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. Recuperado el junio 8, 2020, de *Kaos en la Red*: https://kaosenlared.net/declaraci-n-de-cineastas-cubanos-frente-a-la-censura-del-filme-regreso-a-itaca-durante-el-36-festiva

Machalski, M. (2009) *El guión cinematográfico. Un viaje azaroso*. San Antonio de Los Baños: Ediciones EICTV.

Padura, L. (2014) *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets.

Padura, L., & Cantet, L. (2016) *Regreso a Ítaca*. Barcelona: Tusquets.

Periódico Granma. (2014, septiembre 29). Actualizados datos de migración interna en Cuba. Granma, pág. 1.

Como citar: Planas, J. (2020). El monopolio de lo cubano en el cine contemporáneo., *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2025-08-06] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-monopolio-de-lo-cubano-en-el-cine-contemporaneo/1008