

Pensar en irse o en volver, en las alturas de La Habana. Análisis de las películas *Regreso a Ítaca* (2014) y *El techo* (2016)

*Thinking about leaving or returning, in the heights of Havana. Analysis of the films
Regreso a Ítaca (2014) and El techo (2016)*

*Pensar em partir ou em voltar, nas alturas da Havana. Análise dos filmes
Regreso a Ítaca (2014) e El techo (2016)*

Anabella Castro Avelleyra

ORCID: 0000-0001-5010-4332

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

anabella.castro.a@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v37i1.3247

Recepción: 13/02/2023

Revisión: 10/04/2023

Aceptación: 10/04/2023

RESUMEN. Un personaje sueña con irse y el otro piensa en volver. Los separa la edad, la experiencia vital y su capacidad para habitar el pasado o el futuro. Los une la migración, el destino insular y una azotea. Este artículo se propone realizar un análisis de las películas *Regreso a Ítaca* (Laurent Cantet, 2014) y *El techo* (Patricia Ramos, 2016) que contemple cómo determinados aspectos narrativos, estéticos y de puesta en escena contribuyen a la configuración de imaginarios en torno a los procesos migratorios e identitarios. Con este fin, se recuperarán algunas reflexiones teóricas en torno a cuestiones como los imaginarios sociales, el cine y lo transnacional, y se estudiará la construcción de personajes y la configuración de cronotopos en el texto fílmico.

Palabras clave: cine; Cuba; migración; identidad; transnacional.

ABSTRACT. One character dreams of leaving and the other one thinks about returning. They are separated by age, life experience and their ability to inhabit the past or the future. They are united by migration, the insular destiny and a rooftop. This article intends to carry out an analysis of the films *Regreso a Ítaca* (Laurent Cantet, 2014) and *El techo* (Patricia Ramos, 2016) that contemplates how certain narrative, aesthetic and mise-en-scène aspects contribute to the configuration of imaginaries around migration and identity processes. To this aim, some theoretical reflections on issues such as social imaginaries, cinema and the transnational will be recovered, and the construction of characters and the configuration of chronotopes in the film text will be studied.

Keywords: cinema; Cuba; migration; identity; transnational.

RESUMO. Um personagem sonha em partir e o outro pensa em voltar. Eles são separados pela idade, a experiência de vida e sua capacidade para habitar o passado ou o futuro. Eles estão unidos pela migração, o destino insular e um terraço. Este artigo pretende realizar uma análise dos filmes *Regreso a Ítaca* (Laurent Cantet, 2014) e *El techo* (Patricia Ramos, 2016) que contempla como certos aspectos narrativos, estéticos e de encenação contribuem para a configuração de imaginários relacionados a processos migratórios e identitários. Para tal, serão recuperadas algumas reflexões teóricas sobre questões como os imaginários sociais, o cinema e o transnacional, e se estudará a construção das personagens e a configuração dos cronotopos no texto fílmico.

Palavras-chave: cinema; Cuba; migração; identidade; transnacional.

Tierra firme llamaban los antiguos
a todo lo que no fuera isla.
La isla es, pues, lo menos firme,
lo menos tierra de la Tierra

Dulce María Loynaz, *Poema CI*

Palabras iniciales: asomarse al mundo desde la azotea

Desde siempre por el destino insular, y desde 1959 por el devenir político, la migración ha sido uno de los ejes sobre los que gravita la vida de los cubanos. Los pasos suelen pesar en aquellos movimientos que se extienden más allá de unas fronteras azules, líquidas o aéreas, etéreas o cristalinas. Aventurarse al cielo o al mar, con la inquietud de experimentar lo que esconde la lejanía del horizonte durante años, implicó una modificación nada ligera en el estatus de aquellos lindes: lo etéreo se volvía pesado y turbio lo cristalino.¹

Soñar con irse. Evaluar volver. Tales son las derivas espirituales que guían a dos de los personajes de *El techo* (Patricia Ramos, 2016) y *Regreso a Ítaca* (Laurent Cantet, 2014). La primera presenta la historia de tres jóvenes amigos que comparten sus días sobre los techos de La Habana, mientras uno de ellos anhela viajar a Sicilia. La segunda nos introduce a un grupo de individuos de mediana edad que se reencuentran en una terraza con motivo del regreso de uno de ellos al país, tras dieciséis años de ausencia. Partiendo de la consideración de que el arraigo —concepto vinculado al terruño— implica el acto de echar raíces, y que estas necesitan estar fijamente adheridas a la tierra para multiplicarse, las películas de Ramos y Cantet parecen apuntalar su condición transnacional desde la puesta en escena. A diferencia de Roberto, el protagonista de *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), quien necesitaba recorrer por tierra el país, desde su rincón más occidental y cosmopolita hasta su extremo más oriental y silvestre, Vito y Amadeo (personajes de *El techo* y *Regreso a Ítaca*, respectivamente) no pisan el suelo para reflexionar en

torno a su devenir migratorio y su estatus identitario: como hemos señalado, la acción en ambas películas transcurre a metros del piso, sobre azoteas.

La elección de ese espacio aéreo, alejado de la tierra, podría corresponderse simbólicamente con una perspectiva que trasciende los límites de lo nacional apuntando a lo transfronterizo (tanto en lo cinematográfico como en lo migratorio), así como al afianzamiento de identidades en mayor o menor medida móviles y flexibles.² Pero tal locación también abre la posibilidad de rumiar algunos pensamientos en torno a la insularidad, tal como la comprende la poeta cubana Dulce María Loynaz (2000) en el fragmento del poema seleccionado como epígrafe de este texto. Si, al decir de la poeta, “la isla es (...) lo menos tierra de la Tierra”, entonces en esas superficies aéreas suspendidas en las alturas de La Habana, en las que Vito y Amadeo elaboran su condición de sujetos migrantes, ambos también asientan su identidad cubana, su pertenencia indisoluble a esa isla que, de acuerdo con Loynaz (2000), lejos está de ser una tierra firme.³

Tomando como eje del análisis a los largometrajes *El techo* y *Regreso a Ítaca*, en las páginas que siguen se

1:: El uso del tiempo pasado se funda en las modificaciones que el Decreto-Ley 302, dado a conocer en octubre de 2012 y puesto en vigencia en enero de 2013, efectuó sobre la Ley de Migración de 1976. Jesús Arboleya Cervera (2013) sostiene al respecto que “a partir de ahora nadie abandona el país en calidad de ‘emigrado definitivo’, como ocurría anteriormente, sino que este estatus solo puede asumirse por decisión propia, cuando una persona decida no cumplir con las reglamentaciones establecidas” (p. 262).

2:: La tierra remite al territorio, a esa superficie que delimita la extensión de una nación. Teniendo en cuenta que Cuba es una isla, el movimiento a nivel terrestre (como el que experimenta el protagonista de la mencionada *Miel para Oshún*) encuentra su límite en los confines del país, mientras que el espacio aéreo de las azoteas se presenta cercano al cielo y, por ende, a medios de transporte que posibilitan un movimiento que excede las fronteras nacionales.

3:: Y, en este sentido, la concepción de Cuba como algo distinto a una “tierra firme” sirve también para poner el acento en la necesidad de pensar los procesos que atraviesa por fuera de posiciones estáticas, rígidas o dogmáticas.

intentará reflexionar sobre la migración y la identidad, los imaginarios y lo transnacional, las fronteras permeables del “cine cubano” y las configuraciones espaciotemporales compuestas por ambas películas, y se discutirá y evaluará la pertinencia de una posible denominación que englobe a las obras audiovisuales del último decenio.

Cine, imaginarios y huellas transnacionales

El presente trabajo⁴ tiene como antecedente una investigación doctoral en la que se analizaron imaginarios sobre la migración y la identidad configurados en el cine producido entre 1993 y 2012, tanto por Cuba como a partir de una amplia gama de vínculos transnacionales de ese país con España y con Argentina.⁵ La noción de imaginarios resulta idónea para pensar en los modos en que las películas problematizan la cuestión migratoria, especialmente si tenemos en cuenta la definición de Bronislaw Baczko (2005), quien los comprende como “ideas-imágenes a través de las cuales [las sociedades] se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder o elaboran modelos formadores para sus ciudadanos” (p. 8). Esta concepción de Baczko deviene sustancial para pensar al cine como colaborador en la configuración de imaginarios sociales, ya que la realización audiovisual se dedica literalmente a la producción de “ideas-imágenes”. Por ello, consideramos que películas como las que se analizarán en el presente artículo asumen un rol activo en los procesos de configuración identitaria de los cubanos y en su percepción y comprensión de los fenómenos migratorios.

Gérard Imbert (2010) propone pensar al cine como doblemente imaginario, sosteniendo que implica imaginación, en la medida en la que presupone una invención, pero también se erige como “cámara de eco del imaginario colectivo, soporte y pulea de transmisión de las representaciones sociales” (p. 11). Cabe ampliar esta perspectiva a partir de lo que plantea Marcela Visconti (2017), quien sostiene que las películas no solamente “perciben y expresan lo social”, sino que también “lo producen” (p. 14). La investigadora aclara que eso que las

películas perciben, expresan y producen no es “un estado de cosas de la ‘realidad’ sino un estado de la imaginación social” (Visconti, 2017, p. 14) y que esta alude a sentidos que circulan socialmente y que colaboran no solo en la manera de comprender la realidad, sino también en “las formas en que una sociedad se piensa y se imagina a sí misma” (Visconti, 2017, p. 14).

Con el sustento de estas reflexiones teóricas, nos parece pertinente considerar que *Regreso a Ítaca* y *El techo* aportan tanto a la configuración como a la proliferación de determinados imaginarios sociales en torno a los procesos migratorios y a la constitución y comprensión de la identidad. Es más, Arjun Appadurai y Katerina Stenou (2001) consideran que el arte ayuda a habituarse a aquello que aún no se imaginaba o que podía resultar inimaginable, ensanchando el ámbito de lo posible en el terreno de la imaginación. Siguiendo entonces los lineamientos teóricos hasta aquí referidos, el cine no solo contribuiría a la expresión, comprensión y producción de lo social, sino que también tendría la capacidad de ampliar el espectro de lo socialmente imaginable.

Ahora bien, con el objetivo de reflexionar sobre los imaginarios que el cine construye en torno a los procesos migratorios e identitarios cubanos, resulta de interés no solo analizar películas de producción o coproducción cubana o realizadas por cineastas de dicha nacionalidad bajo cualquier régimen de producción, sino un espectro mucho más amplio de obras, en el que se incluyan filmes

4:: Una primera versión fue presentada en formato de ponencia en el *X Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano*, realizado entre el 23 de mayo y el 4 de junio de 2021. Este artículo toma como punto de partida algunas de las ideas expuestas en dicho evento, profundizando y ampliando tanto el análisis filmico como las referencias teóricas y contextuales en las que se sustenta.

5:: Partiendo de lo desarrollado por Rufo Caballero (2006), en lo que respecta a las actividades de integración entre diversas cinematografías nacionales, se tuvo en consideración tanto a las coproducciones (que revisten un carácter contractual y económico) como a las cooperaciones (en las que lo cultural cobra primacía).

que aborden dicha problemática sin importar los países económicamente involucrados en su realización o el origen de sus directores. Néstor García Canclini (2008) plantea una reflexión que puede ayudar a comprender esta necesidad. De acuerdo con el autor, la identidad “se define y redefine, una y otra vez, en interacción con otras sociedades, [por lo que] conviene también tener en cuenta cómo nos ven otros y cómo asimilamos nosotros esos modos de mirarnos” (p. 85). Teniendo esto en cuenta, el interés por abordar esas miradas “sobre” Cuba en conjunto con las miradas que se ejercen “desde” Cuba, puso de manifiesto la necesidad de concebir un corpus de análisis de carácter amplio, que escapara tanto a las constricciones impuestas por las fronteras nacionales como a una perspectiva sesgada que solo comprendiera lo transnacional en el cine en el sentido estricto de las coproducciones.

En consonancia con este interés perseguido por nuestras investigaciones,⁶ Juan Antonio García Borrero (2021) ha puesto el acento en la noción de “cuerpo audiovisual de la nación cubana”,⁷ inspirado en aquello que, con anterioridad, Ana López (1993, 1995, 1996) había descripto como una “Cuba mayor” o “más grande” (“*Greater Cuba*”). García Borrero distingue al concepto que propone del de “cine cubano”, que alude a “un conjunto de películas y sujetos que pueden localizarse con cierta facilidad en el espacio y el tiempo” (2021, p. 86) y cuyo estudio caracteriza a la historiografía canónica. En su exquisito ensayo, el reconocido investigador y crítico cubano señala que la nación “siempre será mucho más vasta que un país, un Estado, una geografía acotada en un mapa: la nación es inabarcable” (García Borrero, 2021, p. 88). Y por ello invita a una reinención de las cartografías conocidas y a establecer un “diálogo transnacional de las imágenes en el cine cubano” (García Borrero, 2021, p. 89).

En lo que respecta a las películas abordadas en este artículo, *Regreso a Ítaca* es una coproducción de Francia y Bélgica,⁸ dirigida por el francés Laurent Cantet.⁹ Cuba se inscribe con fuerza como parte de la esencia transnacional de la película, ya que fue rodada íntegramente en La Habana con un elenco cien por ciento cubano y a partir de

un guion redactado conjuntamente por Cantet y el escritor cubano Leonardo Padura.¹⁰ Asimismo, el argumento de la película gira en torno a una problemática raigal para el país: la de la emigración.

Con respecto al carácter transnacional del filme y a la voluntad oficial de asociarlo a (o, más bien, desligarlo de) una determinada tradición cinematográfica a partir de las características de su presentación y exhibición en Cuba,

6:: Nos referimos a las investigaciones llevadas adelante de modo sucesivo, primero con una beca doctoral UBACyT y actualmente con una beca postdoctoral CONICET.

7:: Este implica una interpretación holística del audiovisual cubano, que incluye producciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, lo que él ha llamado “cine sumergido”, el cine de la diáspora y las obras de jóvenes generaciones (García Borrero, 2021). Asociada a esta propuesta teórica, el investigador ha desarrollado una Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano, disponible en línea. En un breve texto allí publicado se incorpora al “cuerpo audiovisual de la nación cubana” a producciones rodadas fuera del país por extranjeros que abordan cuestiones cubanas (Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano, s. f.).

8:: Se trata de una producción de Full House (Francia), en coproducción con Haut et Court (Francia), Orange Studio (Francia), Funny Balloons (Francia), Panache Productions (Bélgica) y La Compagnie Cinematographique (Bélgica). Realizada en asociación con Backup Media (Francia) y con la participación de L'aide aux cinémas du monde (Francia), Centre national du cinéma et de l'image animée (Francia), Ministère des affaires étrangères (Francia) y el Institut Français (Francia).

9:: Cantet había rodado previamente en Cuba *La fuente*, uno de los segmentos de la eminentemente transnacional *7 días en La Habana* (Benicio del Toro, Pablo Trapero, Julio Medem, Elia Suleiman, Gaspar Noé, Juan Carlos Tabío y Laurent Cantet, 2012), manifestando ya entonces interés por la cultura del país, al centrar su atención en la práctica popular de la religión afrocubana.

10:: Tusquets Editores publicó un libro titulado *Regreso a Ítaca*, firmado por Padura y Cantet (2018), en el que además del guion de la película se incluyen otros materiales, como una introducción escrita por el director, intercambios de correos electrónicos entre ambos, fragmentos de *La novela de mi vida* (libro de Padura del que se desprende la historia que cuenta el film) y el argumento-guion del segmento de *7 días en La Habana* mencionado en la nota anterior.

es interesante la lectura que propone Justo Planas (2020), quien, al repasar las peculiares y conflictivas circunstancias en que la película fue exhibida en dicho país, sostiene que su presentación como francesa supuso un esfuerzo por desligarla “de la tradición del cine revolucionario cubano y latinoamericano de corte social” (p. 2). Efectivamente, la polémica exclusión de la película de la programación del 36.º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en diciembre de 2014 (luego de haber sido incorporada al catálogo) y su posterior inclusión en la grilla del 18.º Festival de Cine Francés en Cuba (siendo finalmente exhibida en el cine Chaplin en mayo de 2015), a las claras plantea una intencionalidad en la definición de una determinada filiación para el filme. Aun así, el catálogo de este último evento incluye un texto de Christophe Barratier y Nouredine Essadi en el que se califica a la película como una “ejemplar colaboración cinematográfica franco-cubana” (como se cita en Catálogo del 18.º Festival de Cine Francés en Cuba, 2015, p. 5). De esta manera, se la reconoce oficialmente como francesa dado el marco de su exhibición en Cuba, pero también se destaca su carácter ineludiblemente cubano en uno de los textos introductorios a la programación de dicho evento, que forma parte del catálogo distribuido en el marco institucional en que se proyectó la película.¹¹

En cuanto a *El techo*, se trata de una coproducción entre Cuba y Nicaragua,¹² que contó también con el apoyo de fondos alemanes y noruegos.¹³ Fue escrita y dirigida por la cubana Patricia Ramos y rodada con actores de la misma nacionalidad, también en La Habana. Si bien la problemática de la emigración no es el eje central de la trama en un sentido tan absoluto como en el caso de la película de Cantet, ocupa un lugar sustancial en la historia y se entretiene con otros asuntos contemporáneos, como el auge del cuentapropismo. Teniendo en cuenta lo anteriormente descrito, la película de Ramos se encuadra al interior de lo que Deborah Shaw (2013)¹⁴ categoriza como “modos transnacionales de producción”, vinculados a los mecanismos de financiación de las películas a partir del recurso de la coproducción, mientras que la de Cantet se ajusta también a lo que la autora denomina como “in-

tercambio cultural”,¹⁵ al incorporar en el equipo artístico y técnico a representantes de distintas nacionalidades.

En los apartados siguientes se propondrá un análisis de múltiples aspectos de las películas, a partir de los cuales se dará cuenta de cómo se construyen cinematográficamente los imaginarios que cada una de ellas colabora a configurar en torno a los procesos migratorios y a la constitución identitaria. En *El techo*, la problemática migratoria se construye especialmente a partir de la experiencia en territorio cubano de un personaje que manifiesta un deseo férreo por viajar hacia fuera del país y se propone encarar dicho proyecto en el marco de la legalidad. Sobre el final del filme, en lo que podríamos calificar como un epílogo, los personajes que permanecen en La Habana reciben noticias suyas desde suelo siciliano. Desde aquel destino, su cuerpo se inscribe visualmente en la materialidad del filme, a partir de la inclusión de fotografías que hace llegar a sus amigos, pero no así a nivel sonoro, ya que su voz deja de escucharse y son aquellos que se ubican en Cuba quienes comentan su experiencia en Italia. En la película

11:: El cine Chaplin está ubicado sobre la calle 23, entre 10 y 12, en la ciudad de La Habana, y compartía entonces instalaciones con la Cinemateca de Cuba y el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.

12:: Ante la imposibilidad de darle un estatuto legal en Cuba con anterioridad a la promulgación del Decreto Ley 373/2019 Del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente, la productora Mar&Cielo, calificada por Patricia Ramos como “nicaragüense cubana”, fue legalizada en Nicaragua (Sánchez, 2021). Esto fue posible debido a que el productor de la película, Humberto Jiménez, es de nacionalidad nicaragüense (Rivas, 2018).

13:: La película contó con el apoyo de Bread-for-the-world Protestant Development Service (Alemania), el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (Cuba), el Fondo Noruego para el Cine Cubano (de la Embajada de Noruega en Cuba) y Jenova Pro (Cuba).

14:: La traducción de ambas categorías es propia. En el primero de los casos, la autora refiere a “modos transnacionales de producción, distribución y exhibición”. En este artículo se recupera solo en el primero de los aspectos, ya que se focaliza en las características de producción de los films.

15:: Shaw indica que recupera este término de Tom O'Regan.

de Patricia Ramos, la problemática migratoria también se hace presente a través de la experiencia de la madre de Anita y de otros conocidos de los protagonistas, quienes —como sobre el final del filme sucederá con Vito— hacen llegar su experiencia desde el lugar —aunque más no sea momentáneo— de destino de su trayectoria migratoria.

En lo que respecta a *Regreso a Ítaca*, el imaginario que la película colabora a construir gira en torno a la experiencia del retorno de aquel que emigró. Una particularidad de esta película es que presenta (al menos como expresión de deseo del personaje que regresa) la figura del retorno definitivo, que había sido casi intransitada en el cine del período anterior. Este imaginario, preponderante en *Regreso a Ítaca*, se entrecruza con otros, ya que la película también presenta el deseo de Yoenis por partir —que se constituye como más desencantado y oscuro que el de Vito— y la experiencia de Amadeo en España, a través de los relatos que hace a sus amigos.

Pertenencia generacional, “plasticidad” y “rigidez”: ¿cómo se imaginan los personajes?

Regreso a Ítaca y *El techo* presentan puntos en común y disidencias en lo que respecta a la construcción de sus personajes. En los dos casos, la historia gira en torno a un grupo de amigos —en el que se incluye un único personaje femenino— que se reúne en una azotea. Una diferencia sustancial entre ambas películas se vincula con la edad de sus protagonistas: en *Regreso a Ítaca* nos encontramos ante un grupo de cincuentones (o sea, la generación nacida al comienzo del proceso revolucionario, criada en los años de gloria de la Revolución y afectada por la crisis del Período Especial en tiempos de paz¹⁶ en su juventud), mientras que en *El techo* los protagonistas son un grupo de jóvenes (que apenas parecen estar saliendo de la adolescencia) quienes solo conocieron al país ya inmerso en dicha crisis socio-político-económica.

La diferencia generacional entre los grupos protagónicos de ambas películas favorece el hecho de que los quincuagenarios de *Regreso a Ítaca* se encuentren mirando

por el espejo retrovisor, volviendo insistentemente sobre eventos del pasado, mientras que los veinteañeros de *El techo* tienen los ojos fijos en lo que vendrá. Ese pasado hacia el que viajan los personajes de *Regreso a Ítaca* durante las horas en que transcurre la acción de la película —y al que revisan tanto crítica como nostálgicamente— está teñido por el proceso revolucionario. Ese futuro hacia el que apuntan los jóvenes de *El techo* es ya otra cosa, diferente, amorfa, impredecible. Esta capacidad diferencial para habitar el pasado o el futuro desde el emplazamiento presente puede relacionarse a los anhelos de los personajes en torno a los movimientos migratorios: volver o irse.

La pertenencia generacional de los personajes parece afectar la “plasticidad” en la configuración de sus identidades. Para pensar en ello partimos de lo propuesto por Ángel Rama (2007), quien en su análisis de la transculturación en la literatura recupera de Vittorio Lanternari tres categorías que dan cuenta de distintos tipos de respuesta en el encuentro con otra cultura. Una de ellas es la de la “plasticidad cultural”, “que diestramente procura incorporar las novedades no solo como objetos absorbidos por un complejo cultural, sino sobre todo como fermentos animadores de la tradicional estructura cultural, la que es capaz así de respuestas inventivas, recurriendo a sus componentes propios” (Rama, 2007, p. 37).

En este sentido, aun habiendo pasado toda su vida en suelo cubano, los jóvenes de *El techo* parecen configurar sus identidades en términos transnacionales, y no solo por la insistencia de Vito en hacer mención a sus raíces italianas en prácticamente cada una de sus alocuciones.¹⁷ El punto

16:: Con este nombre se conoció a la inmensa crisis en que se vio sumido el país a partir de la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética, que implicó asimismo la desintegración del Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), esencial para el sustento de la economía cubana. Las dificultades se vieron acrecentadas por medidas de recrudescimiento del bloqueo por parte de los Estados Unidos. Para ahondar sobre este tema ver, por ejemplo, Alonso Tejada (2006).

17:: Cabe indicar, asimismo, que su nombre es Víctor José, aunque todos lo llaman Vito, apodo que remite a la italianidad.

en que más gráficamente se definen los términos de una identidad de carácter transnacional, que demuestra una intensa “plasticidad cultural” (pensada en los términos de Rama, 2007), se da cuando los jóvenes deciden llamar a su emprendimiento cuentapropista (una pizzería) “Sicilia Valdés”, fusionando la italianidad y la cubanidad. Sicilia es la ciudad a la que Vito anhela ir —ya que cree que de allí provenía su abuelo— y *Cecilia Valdés* es una de las novelas fundantes de la literatura cubana, escrita por Cirilo Villaverde en el siglo XIX, y llevada al cine en 1982 por Humberto Solás.

Las identidades de los jóvenes de *El techo* se definen también en términos transnacionales en función de su relación con los procesos migratorios. Por medio de sus teléfonos celulares reciben noticias de amigos y vecinos que están viviendo en otros países y que a través de relatos y fotografías comparten con ellos su devenir en las sociedades de destino. Dicho devenir es exhibido como exitoso, a partir de emprendimientos comerciales con resultados favorables y de un bienestar demostrado en la adquisición de bienes materiales. Curiosa y significativamente, esto no alienta el anhelo migratorio de los jóvenes: Anita podría aprovechar que su abuela y su madre ya se encuentran en Estados Unidos para irse a vivir con ellas, pero no manifiesta el deseo de hacerlo, y la obsesión de Vito por viajar a Italia se debe a la necesidad de conocer lo que, a partir de las historias que le fueron narradas sobre su abuelo, considera son sus raíces. Por el contrario, esas historias de éxito profesional recibidas del exterior parecen más bien potenciar el interés de los personajes por abordar emprendimientos comerciales en la misma ciudad que habitan.

En *El techo* también podemos observar cómo a pesar de que la madre de Anita está viviendo en Estados Unidos mantiene una comunicación persistente con su hija a través del teléfono celular. De este modo, irse del país no implica un corte con la sociedad de origen ni con la familia. A partir de lo desarrollado por los estudios sobre migraciones transnacionales, podríamos pensar en la constitución de lo que Peggy Levitt y Nina

Glick Schiller (2004) califican como “campos sociales transnacionales” que conectan sujetos a través de las fronteras. A partir de ello, como señala Peggy Levitt (2010), las vidas de quienes no se movilizan son “influenciadas regularmente por gente, ideas, y objetos materiales lejanos” (p. 19). Esa influencia es la que, en cierta medida, parece motivar a los protagonistas del filme no a iniciar ellos mismos una trayectoria migratoria, sino a emprender iniciativas comerciales en el lugar que habitan. Esto también podría comprenderse como una “respuesta inventiva”, en términos de Rama (2007), ante los estímulos de las noticias provenientes de las experiencias de los emigrados en su sociedad de destino. Asimismo, las modificaciones en la normativa migratoria (a partir del ya mencionado Decreto-Ley 302) y el progresivo acceso a las tecnologías de comunicación favorecen los movimientos de ida y vuelta y facilitan los intercambios, priorizando la fluidez de las relaciones a través de las fronteras nacionales por sobre el quiebre definitivo de los vínculos.

Lejos de la “plasticidad” y las características transnacionales propias de la constitución de las identidades de los personajes de *El techo*, los protagonistas de *Regreso a Ítaca* viven conflictivamente su configuración identitaria a partir de los procesos migratorios: tanto emigrar como no haberlo hecho dio por tierra con el talento y los proyectos artísticos de los protagonistas, quienes expresan dificultades en el pleno desarrollo de sus identidades y, sobre todo en el caso del personaje que emigró, una fuerte imposibilidad de desarrollar una identidad de carácter transnacional, aquello que Alain Tarrus (2000) define como un “ser de aquí y de allá a la vez” (p. 41). Se acercan de este modo a otra de las nociones que Ángel Rama recupera de Lanternari, la de la “rigidez cultural”, “que se acantona drásticamente en objetos y valores constitutivos de la cultura propia, rechazando toda aportación nueva” (2007, p. 37).

En los relatos de Amadeo se pone de manifiesto repetidamente su rechazo a todo lo español y, por ende, su incapacidad para desarrollar una identidad de carácter

transnacional. Plantea su imposibilidad de escribir en España indicando: “pero qué coño tengo yo que decir de España, si todavía hoy, después de dieciséis años de estar viviendo allí, yo no entiendo nada de aquello” (min. 00:22:00-00:22:08). Los imaginarios que se construyen en torno a la migración, entonces, difieren de los que propone *El techo*. Si bien se hace referencia a las modificaciones incorporadas a partir del Decreto-Ley 302 en lo que respecta a la documentación necesaria para salir de Cuba (haciendo, como contrapartida, también hincapié en la dificultad económica inherente a la posibilidad de encarar un viaje),¹⁸ la emigración continúa presentándose en gran medida como un suceso que impone un quiebre con el país y con la familia.

La historia del personaje de Amadeo, quien regresa por primera vez dieciséis años después de su partida —a pesar de que en ese lapso de tiempo su pareja enfermó y falleció—, no es la única atravesada por la migración, presentada en casi todos los casos como ruptura de lazos vinculares entre los lugares de origen y de destino. Tania autorizó la salida del país de los hijos junto a su padre y, según relata angustiosamente, no tiene comunicación con ellos. La posible salida del país de Yoenis, el hijo de Aldo,¹⁹ es dramáticamente prevista por los amigos de la familia y laboriosamente evitada por sus padres, ya que se puede inferir que en caso de concretarse también supondría una separación drástica y definitiva.

Otro aspecto que se hace presente en ambas películas es el de las relaciones intergeneracionales. Tanto en *Regreso a Ítaca* como en *El techo* aparece lateralmente la imagen de un progenitor con el cual los amigos se relacionan amablemente y que no solo es el encargado de preparar la comida que se consume en el filme, sino que es quien los conduce hacia el espacio interior (que se contrapone a la terraza donde sucede la mayor parte de la acción). De igual manera, estos personajes salen al espacio exterior a partir del vínculo con los más jóvenes, por lo cual las relaciones entre distintas generaciones podrían pensarse como promovedoras de movimientos circulares entre interior y exterior.

Las relaciones con personas de otros países son presentadas diferencialmente por ambas películas. En *El techo* una turista francesa y una italiana van a comer a la pizzería que los jóvenes regentan en la azotea de su edificio y Vito entabla inmediatamente una entusiasta y amable relación con una de ellas, señalando posteriormente que quedaron en contacto y que, en caso de que viajara, lo recibiría en Italia. Por medio de noticias y fotografías que los jóvenes reciben a través de sus celulares en los momentos finales de la película, se sabe que sus familiares lo recibieron amorosamente en Sicilia y se los ve a todos —incluido él— integrados y felices.

En el caso de *Regreso a Ítaca*, en cambio, los sujetos de otros países no son puestos en escena, como sí sucede en *El techo*, sino que son los protagonistas quienes refieren a ellos verbalmente, haciéndolo de forma despectiva. A través de sus diálogos sabemos que Xiomara, la exmujer de Aldo, formó pareja con un italiano al que se califica como mucho mayor que ellos, adinerado y sexualmente impotente, con lo cual se connota que ella se encuentra con él solamente por interés.²⁰ Asimismo, Amadeo hace un comentario desdenoso respecto a las españolas, señalándolas como interesadas por saber de la situación económica de los hombres con los que se vinculan y por conocer pronto el destino de la relación, a lo que Eddy acota

18:: “Piensa que ahora no tiene que tirarse al mar para poder irse de aquí. Ahora saca un pasaporte y se va legal, compadre. Ahora la jodienda está en los visados del lugar donde tú vas a irte”, dice Rafa. Tania entonces lo interrumpe para acotar “y en el dinero” (min. 1:01:50-1:02:01).

19:: Curiosamente, la generación de los más jóvenes está representada en *Regreso a Ítaca* por los personajes de Yoenis y Leidana, interpretados por Rone Luis Reinoso y Andrea Doimeadios, quienes también trabajan en *El techo*, interpretando a Ale y Anita.

20:: “El tipo tiene como dos mil años, pero bueno, no es un fracasado como yo. Tiene dinero, le llena la barriga, y le compra cualquier cosa”, dice Aldo, a lo cual Tania agrega entre risas, “bueno, pero algo tiene que llenarle, ¿no? Si Geppetto no le puede llenar otra cosa, que le llene la barriga” (min. 0:49:38-0:49:54).

“son medievales, las muy cabronas” (min. 0:27:47). Estos aspectos dan cuenta también de la “plasticidad” o “rigidez” —a las que referíamos anteriormente— en la configuración de las identidades de los personajes a partir de su relación con individuos de otros países.

También son indicativos del modo en que cinematográficamente se los representa: en un caso dándoles cuerpo y voz, permitiéndoles presentarse y hablar por sí mismos, concediéndoles una subjetividad y, a partir de ella, poniendo en escena relaciones intersubjetivas que dan cuenta de vínculos transnacionales a partir de los cuales se amplía y ensancha la identidad, y en el otro caso negándoles cuerpo y voz, cancelando su subjetividad y, por ende, la posibilidad de un vínculo que sume positivamente a la constitución identitaria, al “ser hablados” por los “locales”, a través de un prisma cargado de prejuicios.

La configuración espaciotemporal: no todas las azoteas son iguales

Mijaíl Bajtin (1989) adoptó de las matemáticas (más precisamente de la teoría einsteiniana de la relatividad) el concepto de cronotopo, y lo adaptó al análisis literario. Esta categoría tenía la virtud de expresar la conexión de lo temporal y lo espacial, ya que, en palabras de Bajtin (1989), “los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico” (p. 238). Este sirve, de acuerdo al teórico literario, para pensar tanto en la forma como en el contenido de los textos. Posteriormente, Hamid Naficy (2001) recuperó esta noción y la trasladó al análisis filmico, sosteniendo que los cronotopos cinematográficos refieren a las configuraciones espaciales y temporales en que las historias de las películas se desarrollan. Consideramos, por lo tanto, que esta cate-

goría resulta operativa para analizar tanto el espacio y la temporalidad en que se despliegan las historias que los filmes narran como las características formales (en relación con los planos y al montaje) a través de las cuales lo espacial y lo temporal se materializan en el texto filmico.

En lo que refiere a lo espacial, tanto en *El techo* como en *Regreso a Ítaca* la acción tiene lugar casi exclusivamente en azoteas. Pero más allá de esta significativa coincidencia, hay particularidades en la configuración de cada uno de los espacios. Para analizarlas, resulta pertinente introducir la definición de lugar propuesta por Ángela Casaña, Consuelo Martín y Antonio Aja (2007), quienes lo definen como “el espacio vivido, el horizonte cotidiano, que tiene sentido de identidad y pertenencia” (p. 135).

En el caso de la película de Cantet, los sucesos se desenvuelven en una única terraza, que puede ser pensada como lugar, en el sentido anteriormente descrito, principalmente a partir de los objetos que la pueblan: el despliegue de mesas, sillas, luces, toldos y plantas da cuenta de un sitio gestado para ser habitado. Pero el encuentro que allí se desarrolla lejos de cotidiano es más bien excepcional: el grupo se reúne por primera vez en muchos años.

En lo que respecta a la película de Ramos, más que de terrazas en gran medida estamos hablando de (como expresa literalmente el título de la película) techos. Lo que configura a dichos espacios (que se presentan mucho más despojados que en *Regreso a Ítaca*) como lugares es su ocupación cotidiana por parte de estos jóvenes, que experimentan el devenir de sus días habitándolos.

Y, en este sentido, surge la particularidad de cada una de las películas en relación a lo temporal: mientras que la acción en *Regreso a Ítaca* se concentra en el transcurso de unas horas (desde la caída de la tarde hasta el amanecer del día siguiente), *El techo* acompaña a los personajes durante varias jornadas (la acción tiene

lugar en horario diurno, con un cielo nítido y despejado al que se le da gran preponderancia).²¹

Asimismo, el tiempo en la película de Cantet parece transcurrir a un ritmo intenso, mientras que en el filme de Ramos el tiempo se despliega lenta, parsimoniosamente (veremos más adelante cómo esto se va construyendo cinematográficamente, a partir de la duración de los planos y de las operaciones de montaje). La ciudad y el mar, que habían revestido un carácter protagónico en muchas de las películas del período precedente, en estos dos filmes solo son mostrados desde las alturas. Esta mostración también es diferencial.

Desde la azotea de *Regreso a Ítaca* es visible el mar y el malecón, que se encuentran a poca distancia. De esta forma, las imágenes que abren el relato muestran primeros planos de los amigos bailando, donde es claramente visible el mar de fondo. Más significativamente aún, es sobre un plano de Amadeo (el personaje que está de regreso en La Habana luego de más de una década y media de su partida) de espaldas, mirando hacia el mar y el malecón, que se inscribe el título de la película.²² El plano final del filme es muy similar, solo que también muestra a Tania junto a Amadeo. En la composición de ambos planos el cuerpo ocupa el centro del cuadro y se presenta de espaldas, mirando el horizonte (ese punto lejano en que el mar y el cielo se unen, y que puede identificarse con lo que se encuentra más allá de la isla).

En el caso de *El techo*, en cambio, desde la azotea en la que transcurren los días de los protagonistas del filme no se divisa el mar, sino el cielo, la ciudad y —podríamos especificar, como subespacio al interior de esta— el barrio. Solo en uno de los últimos planos del filme, que presenta por última vez a los tres protagonistas juntos y que precede a la inclusión de un intertítulo que indica “un mes después”, se puede divisar al mar de fondo. En el plano que prosigue al intertítulo se encuadra a la ciudad, pudiéndose vislumbrar también el mar, mientras la voz *off* de Anita informa que la madre se quedará en Estados Unidos hasta que le den

la residencia. Así, la aparición del mar en la película se hace manifiesta en relación con el avance de las trayectorias migratorias de los personajes: cuando Vito logra viajar y cuando la madre de Anita decide obtener la residencia estadounidense.

La prevalencia del mar de fondo en el caso de *Regreso a Ítaca* y de la ciudad en el caso de *El techo* puede analizarse también en función del carácter más o menos transnacional de cada una de las producciones. Al contar con un director europeo, reconocido mundialmente, *Regreso a Ítaca* seguramente aspirara, desde su propia concepción, a contar con un recorrido de exhibición transnacional. De hecho, su elenco cuenta con actores cubanos con trayectoria fuera del país, lo cual también aporta a esta hipótesis. Tanto turística como cultural y cinematográficamente, la imagen de Cuba se suele emparentar con el malecón y el mar. Por ello consideramos que el filme remite a ellos como una topografía cristalizada, conocida y fácilmente reconocible para una audiencia transnacional. *El techo*, en cambio, configura (como veremos a continuación) una suerte de ciudad en las alturas, y apunta más a mostrar el cielo que el mar. Como sucede con este último, aquel puede también aludir metafóricamente a la emigración, ya que las únicas formas posibles de salir de una isla son por vía aérea o marítima. Pero, a diferencia del mar, que delimita por sí mismo una frontera, el cielo está sobre la ciudad. Esa ciudad que Yasmani y Anita eligen seguir habitando, y en la que proyectan sus sueños.

Hamid Naficy (2001) sostiene que los cronotopos cinematográficos adoptan formas específicas que se encuentran

21:: La prevalencia del cielo por sobre el mar (motivo privilegiado por varias películas del período anterior) podría interpretarse en función del proyecto de emigrar dentro del marco de la ley que emprende Vito (y que, por lo tanto, habría de concretarse en avión), contrariamente a la emigración ilegal que se produce por vía marítima.

22:: Para seguir pensando en el carácter transnacional de esta película (completamente hablada en español), cabe señalar que se sobreimpone en francés: *Retour à Ithaque*.

codificadas en la puesta en escena, en las características de los planos y en la estructura narrativa (y describe así formas cronotópicas a las que califica como cerradas, abiertas y del tercer espacio). Partiendo de esta base, las particularidades de las configuraciones espaciotemporales de las películas analizadas nos conducen a intentar determinar una nomenclatura específica que permita describirlas.

En las películas de Cantet y de Ramos el espacio es descubierto pero acotado,²³ aunque las azoteas en *El techo* parecen extenderse infinitamente, generando la imagen de una ciudad en las alturas, por la que los personajes se desplazan orgánica y naturalmente. En *El techo* se privilegian planos de amplia gradación escalar —muchos de ellos encuadran a los personajes de cuerpo entero, en ocasiones a varios juntos, así como al entorno que los rodea— y de larga duración. Esto genera la idea de identidades no solo más fluidas sino configuradas como “de conjunto”, fruto no solo de la relación que se establece entre el grupo de amigos, sino también entre ellos y el ambiente circundante. La repetición de ciertos encuadres y la sucesión de planos que muestran a los jóvenes inertes en la azotea generan una sensación de calma, de cierta monotonía y de cotidianidad. Al mismo tiempo, el uso frecuente de planos picados y contrapicados otorga dinamismo y diversidad respecto al punto de vista, así como también amplitud al espacio, acentuando su multidimensionalidad.

El movimiento de los personajes de un techo al otro determina distintos niveles en esta ciudad en las alturas por la que se desplazan. Y esto lo hacen con libertad y certeza, lo que pone de manifiesto que es un ámbito que conocen y al que pertenecen. La vastedad del espacio se construye también por medio de una acentuación de la profundidad a partir de efectos perspectivos generados por sábanas colgadas de sogas o paredes bajas que separan las terrazas. Si Vito ya recorre con ligereza y confianza ese extenso mundo en las alturas, es de esperar que de igual modo recorra ese otro mundo al que anhela aventurarse. La fluidez de sus movimientos por los techos y su consustanciación con el entorno,

parecen metaforizar de algún modo sus vínculos con los procesos migratorios. De igual forma pueden leerse esas canastas con pizzas que bajan y suben por los techos atadas a hilos que unen y comunican a cada uno de los habitantes de esa ciudad en las alturas, y que también podrían metaforizar los nexos que hilvanan las vidas de los que emigran y los que permanecen en el país (con quienes, ya vimos, los intercambios persisten y fluyen).

En *Regreso a Ítaca*, una mayor concentración en planos medios y primeros planos, de corta duración, que focalizan alternativamente en los distintos personajes (con un privilegio casi exclusivo del plano-contraplano en el montaje de las escenas de conversación), produce una idea de mayor división y conflicto, acorde a las complejas relaciones que se dan al interior del grupo protagónico. Esta sensación de inestabilidad se ve incrementada por el recurso eventual de la cámara en mano, que tiene como resultado una imagen por momentos un tanto oscilante. Así, aunque la acción en ambos filmes se desarrolle en un mismo espacio (la azotea) la configuración espaciotemporal (o cronotópica) en cada uno de ellos connota distintos sentidos, produciendo en el caso de *El techo* una idea de amplitud, unión y fluidez y en *Regreso a Ítaca* de constricción, divergencia y discrepancia. Habiendo dicho esto, podríamos pensar que en *El techo* se despliega un cronotopo de azotea expandida y cotidiana, mientras que en *Regreso a Ítaca* nos encontramos con un cronotopo de azotea acotada y excepcional.

¿Un “cine del post Período Especial”?

En una entrevista realizada por Mildrey Ponce (2013) y publicada en la revista *Cine Cubano*, Rafael Hernández propone una categoría de interés: la de un cine del post

23:: Laimir Fano (2018) señala, en su crítica de *El techo*, que Patricia Ramos usa la configuración espacial de la terraza “para articular una tensión entre libertad y confinamiento, entre alienación y pertenencia” (p. 224; traducción propia), y agrega que el film ancla a los personajes a la ciudad, pero desconectándolos de sus alrededores.

Período Especial. El sociólogo cubano ubica su surgimiento contemporáneamente al momento de publicación de la nota, por lo cual acota su reflexión a dos películas entre las que identifica el punto de transición hacia este cine. Para Hernández, *La película de Ana* (Daniel Díaz Torres, 2012) contiene todo aquello que desde su perspectiva define al cine del Período Especial, llevándolo al límite a través de una estrategia de distanciamiento. Ello habilita el pasaje hacia el cine del post Período Especial, cuyo inicio estaría delimitado, según Hernández, por *Esther en alguna parte* (Gerardo Chijona, 2013).

En la citada entrevista, el investigador refiere explícitamente a la categoría de “cine cubano” y fundamenta su argumentación a partir del análisis de dos coproducciones del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), dirigidas por realizadores pertenecientes a la generación formada al interior del Instituto (con anterioridad al surgimiento de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y de la Facultad de las Artes de los Medios de Comunicación Audiovisual del Instituto Superior de Arte), que realizaron sus primeros largometrajes de ficción en la década de 1980. Esto nos conduce a inferir que Hernández comprende al “cine cubano” del mismo modo en que Juan Antonio García Borrero (2021) lo define en su ensayo anteriormente citado, con el objetivo de distinguirlo de la noción más abarcadora y compleja de “cuerpo audiovisual de la nación cubana”.

Más allá de esto, y considerando que Rafael Hernández sostiene que los filmes que analiza proponen “nuevas búsquedas expresivas para recrear artísticamente el cambio en la sociedad cubana” (como se cita en Ponce, 2013, p. 86), creemos factible extrapolar su conceptualización a esas otras películas que podrían comprenderse como parte de lo que García Borrero (2021) denomina “cuerpo audiovisual de la nación cubana”, ya que también se preocupan por reflexionar en torno a las vicisitudes que experimenta la sociedad cubana.

Por ello, intentaremos evaluar si su propuesta teórica acoge a las películas que analizamos en este artículo.

Rafael Hernández enumera una serie de tópicos canónicos del cine del Período Especial, entre los que menciona a la “incertidumbre económica”, al “mercado negro” y a los “parientes en el exterior” (como se cita en Ponce, 2013, p. 86), y sostiene que su reproducción recurrente y sistemática generó un patrón al que considera agotado. En *Esther en alguna parte* (y, por lo tanto, en lo que sería el cine del post Período Especial), Hernández entiende que ya no se abordan dichos asuntos, sino problemas propios de una sociedad más diversa y compleja.

En las películas sobre las que reflexionamos en este artículo, la representación de lo social se ha visto parcialmente modificada, pero no en un sentido demasiado estricto. En *El techo* desaparece la idea del mercado negro, porque a las iniciativas de negocios de los personajes se las vincula al cuentapropismo. Este adquirió cada vez mayor relevancia desde fines de 2010, cuando se estableció una nueva reglamentación y una ampliación de las actividades que comprende (Pérez Villanueva y Pons Pérez, 2013). Dando cuenta de esta modificación en las prácticas sociales, en esta película el vendedor callejero de ropa es considerado como un cuentapropista, como lo son también los protagonistas del filme al abrir su pizzería. En esta misma dirección, ante la sugerencia de que Vito pudo haber robado productos de su trabajo, el personaje se preocupa en aclarar que se los entregaron legalmente. Pero en el caso de *Regreso a Ítaca* las referencias al mercado informal coinciden con las de las películas que la antecedieron. La “incertidumbre económica” y los “parientes en el exterior” están también presentes en las dos películas.

Aun así, el rótulo propuesto por Hernández puede resultar de interés para pensar en nuestro corpus de análisis. Sin plantear un punto de inflexión rotundo respecto a las películas que les precedieron, sí podríamos pensar en

que hay un “barajar y dar de nuevo”: el mazo de cartas es el mismo, pero la mano es otra. ¿Qué queremos decir con esto? Que, por ejemplo, como hemos podido comprobar en el análisis propuesto en este artículo, en estas películas se privilegian novedosas configuraciones espaciotemporales a través de las cuales se aborda la problemática migratoria. Lo que Naficy (2001) denomina como “cronotopo abierto” —y que había sido tan visitado por las películas del período anterior, al mostrar la amplitud del paisaje de la ciudad (*Madagascar*, Fernando Pérez, 1994) o del país todo (*Miel para Oshún*, Humberto Solás, 2001) o del mar (*La ola*, Enrique Álvarez, 1995)— se reconfigura con originalidad en estas películas, que plantean nuevos cronotopos como los aquí analizados. En este sentido, puede ser productivo profundizar la reflexión en torno a la categoría propuesta por Rafael Hernández haciendo hincapié en las particulares características formales que pudiera tener dicho cine.

Consideraciones finales: habitar el mundo desde la azotea

Comenzamos este artículo hipotetizando acerca de que el hecho de que la acción de estas películas tuviera lugar en azoteas reforzaba su carácter transnacional, tanto en lo que respecta a sus características de realización como a su comprensión de los procesos migratorios. Pudimos además establecer que esto último ocurría de modo diferencial, ya que *El techo* comprende a la migración en términos transnacionales, mientras que *Regreso a Ítaca* sostiene una perspectiva asociada a la ruptura de vínculos con la sociedad de origen, a la incapacidad de habitar transculturalmente el lugar de destino y al trauma que todo ello conlleva. Esta distinción entre ambos filmes se explica desde la configuración cronotópica que cada uno de ellos construye y que se entrelaza con un determinado delineamiento de los personajes, conduciendo a la constitución de imaginarios diferenciales sobre los procesos migratorios. Como señalábamos en los párra-

fos introductorios a este artículo, apoyándonos en las líneas de un poema de Dulce María Loynaz (2000), la azotea también remite a la condición insular, elemento esencial en la configuración identitaria de los sujetos cubanos. Así, las azoteas funcionan en estas películas simultáneamente como metáforas de la isla (o sea, del país) y como vehículos de lo transnacional.

A lo largo del artículo hemos procurado analizar las “ideas-imágenes” (Baczko, 2005, p. 8) a través de las cuales estas películas expresan lo social al mismo tiempo que lo producen (siguiendo lo expresado por Marcela Visconti, 2017, en torno al cine y los imaginarios sociales). Para ello, nos detuvimos a analizar la construcción de los personajes y la configuración de cronotopos. En lo que respecta al primero de estos aspectos, observamos que la diferencial pertenencia generacional de los protagonistas favorece la tendencia de cada uno de ellos a mirar hacia atrás o hacia adelante, lo cual a su vez contribuye a que Amadeo piense en regresar y Vito en encarar un viaje.

Partiendo de las categorías que Ángel Rama (2007) recupera de Vittorio Lanternari, hemos visto cómo los protagonistas de *El techo* recurren a la “plasticidad cultural” tanto en su configuración identitaria como en su relación con los personajes de otras nacionalidades —y también lo que se conoce de la experiencia de Vito en el lugar de destino de su viaje parece apuntar a lo mismo—, mientras que los de *Regreso a Ítaca* se inscriben más bien en la lógica de la “rigidez cultural”. El privilegio de ciertos tipos de planos (teniendo en cuenta su tamaño, duración, angulación y composición), sobre los que se efectúan distintos tipos de montaje, configuran cronotopos específicos y diferenciales en cada una de estas películas, connotando, como señalamos anteriormente, una sensación de amplitud, unión y fluidez en el caso de *El techo*, y de constricción, divergencia y discrepancia en el caso de *Regreso a Ítaca*.

Lo que nos preguntamos ahora es, siguiendo lo observado por Arjun Appadurai y Katerina Stenou (2001),

¿estas películas contribuyen a ampliar el espectro de lo socialmente imaginable en torno a los procesos migratorios y la constitución identitaria? En cierta medida, sí. *Regreso a Ítaca*, al incorporar la figura del retorno definitivo, parece estar haciéndose eco de la repercusión que sobre la imaginación social en torno a lo migratorio tuvo el Decreto-Ley 302, que entró en vigor a comienzos de 2013. *El techo*, por su parte, parece más a tono con la nueva realidad instaurada a partir del restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos, anunciado en diciembre de 2014 y efectivizado en 2015. Esto contribuyó a la generación de expectativas en torno al incremento de las posibilidades de crecimiento comercial y económico al interior del país y también a la optimización de los vínculos, comunicaciones e intercambios entre los cubanos que viven fuera y dentro del país. Como hemos observado anteriormente, este “espíritu de época” se percibe en *El techo*, pero cabe indicar también que, aunque se tiene noticias periódicas e inmediatas de aquellos que se fueron, y se los puede ver en el lugar de destino a través de fotografías, su voz no se inscribe en el relato (se anula al cruzar las fronteras) y lo que se cuenta de ellos es a través de la voz de quienes permanecen en Cuba.

Referencias

- Alonso Tejada, A. (2006). *El laberinto tras la caída del muro*. Editorial de Ciencias Sociales.
- Appadurai, A., & Stenou, K. (2001). El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia. En *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*. Ediciones Mundi-Prensa; Ediciones UNESCO.
- Arbolea Cervera, J. (2013). *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Baczko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Caballero, R. (Coord.). (2006). *Producción, coproducción e intercambio de cine entre España, América Latina y el Caribe*. Fundación Carolina; CeALCI.
- Casaña, Á., Martín C., & Aja, A. (2007). Perspectiva científica para el estudio del proceso migratorio externo y la identidad territorial en los países emisores. *Anuario del Centro de Estudios sobre Migraciones Internacionales (CEMI)*. Universidad de La Habana.
- Catálogo del 18.º Festival de Cine Francés en Cuba. (2015). Festival de Cine Francés en Cuba.
- Catálogo del 36.º Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. (2014). Oficina del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano.
- Cuba. (2012, 16 de octubre). Decreto Ley n.º 302: Modificativo de la Ley No. 1312, Ley de Migración de 20 de septiembre de 1976. https://www.gacetaoficial.gob.cu/sites/default/files/ord_o_044_2012.pdf
- Cuba. (2019, 27 de junio). Decreto Ley n.º 373/2019; Del Creador Audiovisual y Cinematográfico Independiente. <https://www.gacetaoficial.gob.cu/sites/default/files/goc-2019-o43.pdf>
- Enciclopedia Digital del Audiovisual Cubano. (s. f.). *¿Qué es la ENDAC?*. <https://endac.org/que-es-la-endac/>
- Fano, L. (2018). Review of *El techo*, by Patricia Ramos. *Chiricú Journal: Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 2(2), 223-224. <https://www.muse.jhu.edu/article/697752>.
- García Borrero, J. A. (2021). El cuerpo audiovisual de la nación cubana. *Temas*, (106-107), 85-93.
- García Canclini, N. (2008). *La globalización imaginada*. Paidós.
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales*. Ediciones Cátedra.
- Levitt, P., & Glick Schiller, N. (2004). Perspectivas internacionales sobre migración: conceptualizar la simultaneidad. *Migración y Desarrollo*, (3), 60-95.
- Levitt, P. (2010). Los desafíos de la vida familiar transnacional. En Grupo Interdisciplinario de Investigador@s Migrantes (Coords.), *Familias, niños, niñas y jóvenes migrantes: rompiendo estereotipos* (pp. 17-30). IEPALA-Caja Madrid Obra Social Casa Encendida.
- López, A. (1993). Cuban cinema in exile. The 'other' island. *Jump Cut*, (38), 51-59.
- López, A. (1995). Mapping the Revolution (and the Making of Exiles?). *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20(1), 5-17.
- López, A. (1996). Greater Cuba. En C. Noriega, & A. López (Eds.), *The Ethnic Eye: Latino Media Arts* (pp. 38-58). University of Minnesota Press.

- Loynaz, D. M. (2000). Poema CI. En R. Sánchez Mejías (sel.), *Nueve poetas cubanos del siglo XX*. Mondadori.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton University Press.
- Padura, L., & Cantet, L. (2018). *Regreso a Ítaca*. Tusquets Editores.
- Pérez Villanueva, O. E., & Pons Pérez, S. (2013). Política tributaria y cuentapropismo. En O. E. Pérez Villanueva & R. Torres Pérez (Comps.), *Cuba: la ruta necesaria del cambio económico* (pp. 101-121). Editorial de Ciencias Sociales.
- Planas, J. (2020). El monopolio de lo cubano en el cine contemporáneo. *La Fuga*, (24). <http://www.lafuga.cl/el-monopolio-de-lo-cubano-en-el-cine-contemporaneo/1008>
- Ponce, M. (2013). El cine del post período especial ya está aquí. Aires de transición en el cine cubano. Entrevista a Rafael Hernández. *Cine Cubano*, (188), 86-88.
- Rama, A. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ediciones El Andariego.
- Rivas, E. (2018, marzo 14). El Techo: Película nica-cubana nominada a los premios más importantes del cine iberoamericano. *Niú*. <https://niu.com.ni/el-techo-pelicula-nica-cubana-nominada-a-los-premios-mas-importantes-del-cine-iberoamericano/>
- Sánchez, G. (2021, noviembre 23). Patricia Ramos: la cineasta que soñaba con ser flautista. *Revista Cine Cubano*. <http://www.revistacinecubano.icaic.cu/patricia-ramos-la-cineasta-que-sonaba-con-ser-flautista/>
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing "transnational cinema". En S. Dennison (Ed.), *Contemporary Hispanic cinema: interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film* (pp. 47-66). Tamesis.
- Tarrius, A. (2000). Leer, describir, interpretar. Las circulaciones migratorias: conveniencia de la noción de territorio circulatorio. Los nuevos hábitos de la identidad. *Relaciones, estudio de historia y sociedad*, 21(83), 37-66.
- Visconti, M. (2017). *Cine y dinero. Imaginarios ficcionales y sociales de la Argentina (1978-2000)*. Ediciones CICCUS.
- Filmes**
- Álvarez, E. (Director). (1995). *La ola*. [Largometraje]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
- Cantet, L. (Director). (2014). *Regreso a Ítaca*. [Largometraje]. Full House. En coproducción con: Haut et Court, Orange Studio, Funny Balloons, Panache Productions y La Compagnie Cinematographique. En asociación con: Backup Media. Con la participación de L'aide aux cinemas du monde, Centre national du cinema et de l'image animé, Ministère des affaires étrangères y el Institut Français.
- Chijona, G. (Director). (2013). *Esther en alguna parte*. [Largometraje]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos y SONTRAC E.I.R.L. Con el apoyo de: Ibermedia
- del Toro, B.; Traperó, P.; Medem, J.; Suleiman, E.; Noé, G.; Tabío, J. C. & Cantet, L. (Directores). (2012). *7 días en La Habana*. [Largometraje]. Full House y Morena Films. Con la colaboración de: Habana Club Internacional S.A. En asociación con: Backup Films, Sofica Coficup, Palatine Etoile 8 & 9, Chaocorp Distribution y M&C Saatchi.gad. Con la colaboración de: ICAA. Con la participación de Canal + France.
- Díaz Torres, D. (Director). (2012). *La película de Ana*. [Largometraje]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, SK Films, Jaguar Films S.A. e Ibermedia.
- Pérez, F. (Director). (1994). *Madagascar*. [Mediometrage]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos.
- Ramos, P. (Directora). (2016). *El techo*. [Largometraje]. Mar & Cielo Producciones. Con el apoyo de Bread-for-the-world Protestant Development Service, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos, Fondo noruego para el cine cubano y Jenova Pro.
- Solás, H. (Director). (2001). *Miel para Oshún*. [Largometraje]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. En coproducción con: El Paso Producciones. Con la participación de: Televisión Española y Canal +.
- Contribución autoral
- a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.
- A. C. A. ha contribuido en a, b, c, d, e.
- Editor responsable: L. D.