

DESTINO: LA HABANA.
GUANTANAMERA Y LA ROAD MOVIE CUBANA

Nadia Lie
Universidad Católica de Lovaina (Bélgica)

El género de las *road movies* suele evocar narrativas de evasión y liberación en un contexto norteamericano. Como lo indica el título de la película paradigmática del género, *Easy Rider* de 1969, los viajes de las *road movies* suelen ser fáciles en el orden práctico y llevar por territorios extensos cuyos horizontes se pierden. Generalmente los protagonistas son hombres que se desplazan mediante un vehículo motorizado —coche o motocicleta—, y que viajan por el mero placer de viajar. A menudo, los viajes carecen de propósito concreto, y el camino aparece como el verdadero destino de los viajantes.¹

Esta breve descripción del género suscita la curiosidad acerca de las *road movies* cubanas. ¿Cómo puede funcionar un género

¹ “A prescriptive definition of the road movie would doubtless focus on automobiles or motorcycles as the center of narratives about wandering or driven men who are or eventually become buddies. Structurally, the narrative develops forward, usually along a linear path, as an aimless odyssey toward an undefined place of freedom. Encounters are episodic and disconnected and traveling shots of open roads and landscapes are the stylistic heart of the genre”, en Corrigan & White, *The Film Experience*, Boston, Bedford/St Martins, 2004, p. 318.

que transmite esencialmente el placer y la facilidad del viaje en un país conocido por la escasez de medios de transporte y la reglamentación estricta en materia de desplazamiento? ¿Y cómo trasladar los códigos de libertad de la ruta a un país relativamente pequeño, cuya forma isleña confiere al movimiento una limitación natural y omnipresente? ¿No constituye la asociación de términos “road movie” y “Cuba” una especie de *contradictio in terminis*?

La respuesta parece ser afirmativa, pero se halla contradicha inmediatamente por una comprobación: en los últimos 15 años, han aparecido varias películas cubanas o en coproducción que integran elementos de las *road movies* o incluso se clasifican inequívocamente como tal. Si bien la presencia de las *road movies* en América Latina está atrayendo un interés creciente por parte de los especialistas del género —gracias al éxito de *Y tu mamá también* (2001) y *Diarios de motocicleta* (2004) principalmente—, Cuba parece haber anticipado este auge al incorporar códigos de las *road movies* en su lenguaje fílmico desde mediados de los noventa. Me refiero a la película *Guantanamera* (1995), escrita y dirigida por Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, quienes ya habían proporcionado el año anterior la más exitosa película cubana de las últimas décadas: *Fresa y Chocolate*. Así, *Guantanamera*, eclipsada un tanto en su momento por su antecesora, recibe, sin embargo, una importancia particular como el último filme de Tomás Gutiérrez Alea, quien falleció poco después, en 1996.² En lo que sigue, no obstante, no me centraré tanto en *Guantanamera* como parte de la obra de Gutiérrez Alea, cuyo legado importantísimo al cine se está redescubriendo actualmente, sino más bien como muestra de la variante cubana del género de la *road movie*.

² “Sabía que después de terminada *Guantanamera* nada iba a ser igual. [Gutiérrez Alea] Estaba entregando su último aliento en ella”, en Mirtha Ibarra [ed.], *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos. Selección de textos por Mirtha Ibarra*, Madrid, Ediciones Autor, 2007, p. 390.

Después de un análisis de este filme crucial, me detendré brevemente en algunas películas más recientes, a saber *Miel para Ochún* (2001), *Viva Cuba* (2005), *Lista de espera* (2000) y *Habana Blues* (2005), todas —como veremos— comparten importantes características con *Guantanamera*, a la vez que destacan rasgos peculiares.

Guantanamera cuenta la historia de Georgina, quien debe llevar el cuerpo de su tía Yoyita, desde Guantánamo a La Habana. Para hacerlo, se desplaza en un taxi conseguido por su marido Adolfo, un alto funcionario en el mundo funerario. Los acompaña un viejo amigo de la familia, Cándido, quien siempre estuvo enamorado de Yoyita, además del chofer Tony, cuya misión es seguir al coche fúnebre que lleva a la difunta en un ataúd. El viaje tropieza con varios contratiempos, entre otros, porque Adolfo propone cambiar de coche fúnebre en cada provincia con el fin de respetar la cuota prevista por el gobierno en cuanto a consumo de gasolina por coche fúnebre. Espera con esta propuesta dar impulso decisivo a su carrera de alto funcionario en la administración. Cuando llegan a La Habana, sin embargo, resulta que se produjo una confusión de ataúdes —algo advertido por Cándido, quien se muere al descubrirlo, y por Adolfo, quien decide callarse—. Simultáneamente, Georgina, exasperada por el carácter cada vez más despótico de su marido durante el viaje, decide dejarlo y optar por Mariano, un camionero y ex alumno suyo, quien acaba de recorrer el mismo trayecto desde Guantánamo a La Habana.

La transformación que sufre Georgina, de ama de casa desilusionada a mujer emancipada, recuerda que el viaje en la mayoría de las *road movies* tiene una doble dimensión: física y espiritual a la vez. (Otro ejemplo claro es *Diarios de motocicleta*, en la que esta transformación de Ernesto al futuro Che, incluso constituye el argumento principal del filme). Implica, en el caso de Georgina, reencuentro con su identidad auténtica: la de mujer de talento, quien había enseñado con pasión y espíritu crítico Economía en la universidad, hasta que se cansó de toparse con

algunos colegas particularmente doctrinarios. Al final del viaje Georgina afirma no solamente su derecho a optar por el amor, sino también su decisión de aceptar una propuesta en la radio, que le permita precisamente seguir defendiendo esta libertad de expresión que tanto le ha faltado. El desenlace romántico de esta comedia divertida simboliza, en un nivel más profundo, la afirmación del individuo frente al sistema, representado en la película por el marido Adolfo, e implica en realidad una inversión de los códigos de las *road movies*. Si en las *road movies* tradicionales los protagonistas suelen figurar la oposición a la sociedad desde el inicio, apareciendo como proscritos o 'outlaws' (*Bonnie & Clyde*) o representantes de la contracultura (*Easy Rider*), en *Guantanamera* el viaje se emprende originalmente por un propósito convencional (un entierro) y bajo el impulso de quien representa el conformismo total: Adolfo. El inconformismo, más bien, en la figura de Georgina, es el resultado del viaje, en vez de su punto de partida.

También el viaje mismo destaca esta inversión de códigos del género. Si el viaje típico en las *road movies* se hace con toda libertad, sin plan o con una idea vaga del destino, aquí el viaje se inicia con una descripción minuciosa de la trayectoria por recorrer. La presión temporal que acarrea el horario impuesto por Adolfo, quien considera cualquier interrupción como un grave contratiempo, contrasta marcadamente con la libertad temporal experimentada en la *road movie* original; la escena inicial de *Easy Rider* es emblemática a este respecto, en la que los motociclistas tiran su reloj antes de ponerse en camino. La obsesión de Adolfo por cumplir con su plan y su actitud dictatorial durante el viaje mismo convierte el coche en un lugar realmente claustrofóbico, en que la tensión sube tanto que Cándido, a pesar de su edad avanzada, decide salirse del coche y continuar por sus propios medios. Antes que espacio de evasión, el camino aparece como un área de estricta reglamentación, y de decisiones absurdas, como advierte Georgina cuando su marido da luz verde para iniciar el primer traslado del ataúd a otro

coche fúnebre. “Pero esto le está costando lo mismo al país, Adolfo”, le dice la ex profesora de Economía a su marido, pero él replica que en papel producirá un ahorro, “Y tú sabes cuán importantes son las cifras y las apariencias en este país, mi querida”. Más que el gasto real, cuentan las cifras en papel, y este declive es sintomático de la discrepancia que denuncia la película entre el mundo de las cifras y de las palabras, por un lado, y el mundo de las cosas reales, por el otro.³

Al respecto, se saca un provecho directo del género de la *road movie*, que permite incorporar en una historia *ficticia* las imágenes *verídicas* del paisaje real o de la ruta efectiva, característica que apunta a la influencia que ejerció el neorrealismo italiano sobre el género por sus narrativas de desplazamiento tempranas, *La Strada* (Fellini), *Ladri di bicicletti* (Di Sica), y también sobre Gutiérrez Alea mismo, quien se formó cinematográficamente en Roma en los años cincuenta.⁴

Así, las noticias oficiales en la radio, que señalan cómo la política de agricultura ha permitido otra vez batir todos los récords, se acompañan de imágenes de un país en bancarrota, donde la gente intenta sobrevivir mediante el mercado negro y la carencia de medios de transporte constituye un problema dramático. Los *traveling shots* —especialidad de las *road movies*— muestran efectivamente cómo el taxi comparte la carretera con carros tirados por bueyes, y con camiones que —una vez descargados— sirven de autobuses improvisados, y durante estas tomas, la película evoluciona hacia un estilo docu-

³ No por nada, la declaración de amor de Mariano se hace en dos cartas clandestinas, cuyo contenido sólo podemos adivinar por la expresión de alegría en la cara de Georgina, mientras las lee. La palabra auténtica queda lejos de la falsa retórica de Adolfo, o el discurso oficial en la radio nacional

⁴ Una entrevista con Gutiérrez Alea recogida en Mirtha Ibarra [dir.], *Titón: de La Habana a Guantánamera*, Madrid, Producciones Brothers and Sisters, 2008, da cuenta de la importancia de este periodo “italiano” para su formación. Para la dimensión internacional de la *road movie*, véase especialmente Devin Orgeron, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nueva York/Basingstoke, Palgrave, MacMillan, 2008.

mentalista.⁵ Ni siquiera hay suficientes coches para llevar a cabo el plan de Adolfo, ya que la confusión final es producida por el hecho de que el ataúd de Yoyita tenga que viajar con otro más en el mismo coche fúnebre. Es, en gran parte mediante este discurso *visual*, como se denuncia la retórica falsa de estadísticas y noticias gubernamentales. Es más, el error principal de gente como Adolfo, así sugiere *Guantanamera*, consiste en *no ver* o *no querer ver* los problemas reales de la gente. Es simbólico que Adolfo, quien ocupa el asiento delantero, no se fije nunca en el camino, ya que siempre está hundido en sus formularios; es simbólico también que decida tapar rápido el ataúd cuando descubre la confusión entre los difuntos; es simbólico, finalmente, que no vea que su mujer se aleja de él durante la oración fúnebre que pronuncia por Yoyita y Cándido, dos almas cuya unión en la muerte celebra con elocuencia, sin darse cuenta que en el mismo momento su propia mujer se aleja de él y del cementerio en brazos de su nuevo amante.

El tema de ver o no ver, que se relaciona íntimamente con la *road movie*, género que —como he dicho— resulta particularmente idóneo para incorporar imágenes reales y casi documentalistas en la ficción, también se explicita en otros momentos de la película. Así, el parabrisas del camión que conduce Mariano va adornado de las letras “para tus ojos”, exhortando al espectador en la sala a ver también, por debajo de la comedia romántica, la realidad del momento. Y el difunto, con el que se confunde el cuerpo de Yoyita, murió por no haber visto el precipicio al que se acercaba. Sin embargo, donde el tema de ver o no ver recibe especial relevancia es en las escenas donde aparece, siempre de manera imprevista, una niña de pelo rizado

⁵ *Cfr.* “Hay algo clave aquí: la película es, en el fondo, un documental. El absurdo contenido en la película es un absurdo que no está violentando una realidad, sino que forma parte de esa realidad [...] Toda esta situación kafkiana que se desarrolla en la película es, aunque parezca asombroso, una situación verosímil, tratada de una manera realista”, en José Antonio Evora, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 61.

y vestida a la antigua. Como lo explica un narrador anónimo hacia el final de la historia, esta niña enigmática, de aspecto europeo, representa en realidad a la diosa Ikú, quien trajo, según la mitología yoruba, la muerte a la tierra para que las cosas pudieran rejuvenecerse. A esta concepción positiva de la muerte, la película añade una particularidad visual: sólo pueden ver a la diosa Ikú quienes se encuentran cerca de la muerte, gente de edad avanzada, como Yoyita y Cándido, quienes fallecen en la película, pero también gente condenada a desaparecer por otros motivos, como Adolfo. El que al final de la película, cuando se queda solo en su pedestal, llame a la niña desconocida hacia él para que le tienda una escalerita, indica que también agoniza, en esta película, el mundo de la fijeza administrativa que representa Adolfo. Recibe así una extraña resonancia el eslogan “socialismo o muerte”, que se reproduce al inicio del viaje, cuando las luces del taxi iluminan de repente estas letras al doblar una esquina, junto con la imagen de la niña que, inclinándose sobre la “m”, parece exhortar a esta segunda opción ideológica.

Esta exhortación indirecta, sin embargo, no se hace de manera triste o resignada, ya que la muerte, en la concepción yoruba, recibe una connotación positiva: haciendo posible el rejuvenecimiento necesario de la tierra.⁶ En esta significación positiva de la muerte reside, a mi modo de ver, la diferencia principal entre *Guantanamera* y otra película de Alea, cuya evidente intertextualidad con nuestro filme merece un estudio aparte: *Muerte de un burócrata* de 1966. Baste en este contexto observar que, si en esta película la muerte aparece con su significado corriente, de finalización de la vida, en la de 1995 ob-

⁶ También Otero, quien analiza la mitología yoruba en *Guantanamera*, otorga una interpretación política a este aspecto de la película: “The recitation of the Yoruba myth also calls for a cleansing of Cuban political culture”, Soliman Otero, “Iku and Cuban nationhood: Yoruba mythology in the film Guantanamera”, en *Africa Today*, vol. 46, núm. 2, Bloomington, 1999, p. 123. Su artículo contiene además una versión escrita del mito de Ikú tal como es contado en la película.

tiene ese significado mucho más positivo, como posibilidad de cambio y condición de rejuvenecimiento. Además, mediante el género *road movie* y la figura de la movilidad que la impregna, Alea logra mostrar que este cambio necesario ya se abre camino en la sociedad de su tiempo —un aspecto que falta en *La muerte de un burócrata*, donde la sátira pasa por el lenguaje exclusivo de lo grotesco y de lo absurdo. Así, el coche no constituye únicamente el lugar claustrofóbico donde reina Adolfo, sino también el espacio de Tony, el taxista que, sin oponerse abiertamente a Adolfo, ejemplifica el nuevo espíritu emprendedor del país. Tony llena su coche de productos agrícolas comprados en el camino y pagados en dólares, asegurándose que sus pasajeros tengan algo de comer, mientras Adolfo descubre que sus pesos cubanos ya no valen nada y que impera el “no hay” en los restaurantes y bares estatales.

Cuando el administrador se ve obligado a dejar el coche, incluso Tony organiza una escapada a un paladar —un restaurante todavía semiclandestino en esa época—, en el que se come bien y se resucitan viejos amores. Y allí descubrimos otra característica de las *road movies* cubanas: si los lugares de tránsito por los que pasan los viajeros en una *road movie* tradicional (moteles, restaurantes de carretera) suelen aparecer como zonas de anonimato o de pérdida de identidad (los llamados “no-lugares” o “non-lieux” en la terminología de Marc Augé), en el contexto cubano ocurre exactamente lo contrario: surgen como sitios en los que aparece un auténtico sentido de solidaridad, o una identidad perdida. Es en estos lugares en los que Georgina se encuentra —de manera imprevista, es decir, sustraída a cualquier plan— con Mariano, y descubre que la sigue queriendo. Allí es donde reaparece el tiempo pasado mediante recuerdos, y en que los sentimientos auténticos se revelan. Resulta inevitable, en este contexto, traer a colación otra película cubana también, de Juan Carlos Tabío, que se desarrolla enteramente en una estación de autobuses. Me refiero, claro está, a *Lista de espera* (2000), que toma como argumento la imposi-

bilidad misma de viajar por un defecto técnico del autobús, y la transformación que esto acarrea en un nivel social. Se forma efectivamente, en este lugar mismo de tránsito, una verdadera sociedad utópica, con claras resonancias socialistas, que constituye el mejor ejemplo de este uso especial de lugares de tránsito que caracteriza a la *road movie* cubana, al tiempo que apunta a lo que quizá podría verse como variante del género: la *road movie* fracasada, caracterizada por el motivo del viaje frustrado o postergado.⁷

Pero volvamos a *Guantanamera* para reflexionar en un aspecto cuya importancia ya se deduce del propio título: la música. Comparte *Guantanamera* esta atención especial con muchas *road movies*, como nos recuerda la famosa canción “Born to be wild”, más que los diálogos mismos explicita el espíritu inconformista de los protagonistas de *Easy Rider* (la primera película norteamericana en integrar la música rock). En el caso de *Guantanamera*, la canción alude, en primer lugar, a la dimensión alegórico-nacional de la comedia, ya que se trata de la melodía popular que más identifica a Cuba en el ámbito internacional. La película también otorga una función especial a la canción cuando el cantante, en cada estribillo, resume parte de la historia relatada. Esto recuerda el uso original de la canción que, según algunos, fue introducida en un programa de radio por Joséito Fernández, en la Cuba de los treinta. Al igual que el cantante de *Guantanamera*, José Fernández solía improvisar la letra de los estribillos para resumir, en su caso, no tanto una historia ficticia como los sucesos reales de su tiempo. La canción funcionaba igual que una especie de crónica cantada e improvisada de la actualidad, función que asume por igual el cantante de *Guantanamera* (y, a través de esta instancia, quizá, los mismos guionistas del filme). Llama la atención, que hacia el final de la película el cantante-narrador deja de lado su finalidad me-

⁷ Para otro ejemplo de esta subcategoría, véase *Lake Tahoe* (2009) de Fernando Eimbcke.

ramente narrativa para adjudicarse una tarea crítica y profética. Adolfo queda caracterizado como “un hombre sin principios ni pudor” y el cantante profetiza el desenlace negativo para él mediante las palabras: “tu batalla está perdida”, profecía comprobada poco después por la aparición de Ikú y la capacidad que tiene Adolfo de verla. Finalmente, cabe señalar que el título adquiere un sentido suplementario al referir la procedencia geográfica de la difunta y su sobrina, ambas llamadas Georgina (ya que Yoyita es deformación afectiva de este nombre), e ilustrativas de un espíritu travieso (el apellido de Yoyita es por igual así: Travieso) aunque, en el caso de Georgina, se encuentra temporalmente sofocado por la vida aburguesada que lleva con su marido. Bajo el efecto del viaje, el espíritu travieso de Yoyita se transforma en la rebeldía abierta de Georgina contra lo fijo y dogmático, personificado por su marido, pero presente también en la universidad, de la que egresó. Aunque integrados en una comedia divertida, estos motivos recuerdan la antigua asociación del oriente de la isla con el espíritu revolucionario mismo, ya que la provincia fue cuna de la Revolución cubana, e incluso —como lo recuerda casualmente un guía en Bayamo, cuando pasamos por esta ciudad— de la resistencia contra el poder colonial, precisamente por las prácticas de contrabando, que ahora parecen prolongarse en las del mercado negro que tanto prospera al lado del camino. Con todo, la dirección del viaje, desde el oriente de la isla hacia la capital, implica, en cierto sentido, que el viaje ficticio dobla el viaje mítico de los guerrilleros de la Sierra Maestra, por lo cual, la película simboliza, desde una perspectiva del imaginario geopolítico, la reintegración del espíritu auténticamente rebelde y libertario al mundo del poder centralizado. El que esta dirección tenga importancia especial en la historia queda sugerida al inicio de la película, en que el cantante llama explícitamente la atención sobre el sentido occidental del mismo. Este elemento ayuda también a inscribir la película en el género *road movie*, ya que los viajes de esta clase de cintas cinematográficas suelen hacerse en dirección

occidental; detalle que recuerda su afinidad con el *Western* como género precursor.

Con todo, *Guantanamera* ejemplifica un uso político del estilo, que consiste en defender una línea antidogmática dentro de la Revolución, y que lleva a subvertir algunas características del género, al tiempo que se preserva su inspiración básica: la de expresar el deseo de libertad del individuo frente a las restricciones sofocantes de la sociedad.⁸ Uno de los especialistas del género, David Laderman, identifica de manera certera el núcleo de las historias de las *road movies* efectivamente con la rebelión *versus* el conformismo de la sociedad, sólo que en el contexto cubano es imposible representar el mundo de la ruta en sentido tradicional: como espacio de evasión y liberación.

Por otro lado, la figura del taxista Tony, y el efecto benéfico de lugares clandestinos por los que se transita, como el paladar, convierten la *road movie* en instrumento eficaz para dar fe de cambios ya en curso, y registrados por una cámara para los ojos que lo quieran ver. Además, es significativo que esta película date del periodo especial, en el que los cambios en el bloque soviético eran recientes (el concepto de perestroika incluso emerge por boca de Adolfo en la disputa final para incriminar a su esposa): observan Cohan y Clark, editores del *Road Movie Handbook*, que el género suele aparecer en momentos de transformación y de crisis.⁹ No es de sorprender que haya surgido en el contexto cubano, a mediados de esta década, en que Cuba

⁸ Esto también está en consonancia con la personalidad de Tomás Gutiérrez Alea, tal como se define en el reciente documental "Titón: de La Habana a Guantanamera"; el cual, además alude a la *road movie* al iniciarse con una escena en la que nos subimos, con Gutiérrez Alea y Mirtha Ibarra, a un coche.

⁹ "a road movie provides a ready space for exploration of the tensions and crisis of the historical moment during which it is produced. Key moments in the history of the road movie tend to come in periods of upheaval and dislocation [...] or in periods whose dominant ideologies generate fantasies of escape and opposition", Steven Cohan & Ina Rae Clark [eds.], *The Road Movie Handbook*, Nueva York, Routledge, 1997, p. 2.

sentía fuertemente la presión de reinventarse mientras persistían también líneas conservadoras.¹⁰

Quizá se pueda leer la popularidad del género *road movie* en los últimos años, cuando de Cuba se trate, en este contexto: como síntoma de la crisis por la que atraviesa la isla, y expresión del deseo porque las cosas se muevan y se transformen.¹¹ Pero también existe otra explicación. Señala Corrigan,¹² que el género *road movie* aparece en un contexto en que la noción de familia atraviesa una crisis. Es de notar que la figura de la familia desgarrada, que también aparece al final de *Guantanamera* (ya que allí nos enteramos de repente que Adolfo y Georgina son padres de una hija que se fue a Miami), está en el centro de dos *road movies* cubanas de este milenio: *Miel para Oshún* (2001) y *Viva Cuba* (2005). Si bien se trata de dos películas de estilo diferente, la primera pertenece al género dramático y la segunda integra elementos del cuento de hadas, coinciden en el hecho de relatar la búsqueda de uno de los padres por un hijo, y que ello implica recorrer la isla desde La Habana hacia el oriente de la isla. En el caso del filme de 2001, premiada como mejor película iberoamericana en 2002 y dirigida por el recién fallecido Humberto Solás, un tal Roberto regresa a Cuba después de 32 años para buscar a su madre.

¹⁰ Según Schumann, la película sin embargo, fue criticada abiertamente por Fidel Castro, tres años después de su salida, en febrero de 1998, en Peter B. Schumann, "El cine cubano en el contexto de la política cultural", en Janet Reinstädler & Ottmar Ette [eds.], *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, p. 131.

¹¹ Rodríguez-Mangual también hace hincapié en la dimensión política de esta película, que ella considera como una "alegoría nacional". "And I want to propose that *Guantanamera* in its allegorical disposition is an agent of cultural change in the midst of this crisis. It is a national allegory, and thus a public, collective story, that is accompanied by the speech of the others who have been otherwise left out of the dominant discourse", en Edna Rodríguez-Mangal, "Driving a dead body through the nation: death and allegory in the film *Guantanamera*", en *Cbasquí*, vol. 31, núm. 1, mayo de 2002, p. 54.

¹² Timothy Corrigan & Patricia White, *The Film Experience: and Introduction*, Boston, Bedford's, 2004, p. 145.

Se entera, por su prima Pilar, de que su exilio correspondió en realidad a un secuestro, y que su madre cayó después en grave depresión. Siguiendo sus pasos, y ayudado por su prima Pilar y el taxista Antonio, vuelve finalmente a reunirse con su madre en Bacacao, en el extremo oriente de la isla. La ruta hacia ella muestra los problemas de transporte, que ya habíamos encontrado en *Guantanamera* (y *Lista de espera*): el coche en que viajan se avería dos veces y el viaje prosigue por los medios que sea: camión, autobús, bicicleta y a pie. La dificultad del viaje, antes que denunciar problemas administrativos del momento, simboliza, en este caso, la dificultad de sobrevivir en Cuba; es significativo que sea gracias a Pilar, entrenada en sobrevivir en La Habana —como admite ella misma al principio de la película—, que los tres lleguen a su destino.

Existe en esta película congruencia entre los contratiempos con el transporte (por avería o robo) y las confesiones acerca de un sufrimiento personal, pero el coche —viejo y poco fiable en cuanto a funcionamiento— no sólo representa las vidas dañadas que lleva dentro, sino que se convierte en un sitio de encuentro mismo, según el modelo de las *road movies* cubanas; en un momento dado, el coche-taxi se transforma en un espacio en que los tres se cuentan la vida y comparten una botella de ron antes de pasar allí la noche, obligados por la avería. La ruta misma aparece no solamente como símbolo de la vida difícil y accidentada que llevan —tanto fuera como dentro de Cuba—, sino también como puente que permite unir lo que se separó: el mundo del padre emigrado con el de la madre abandonada. Avanzar por la ruta implica regresar en el tiempo, ya que la madre volvió hacia el lugar donde inició su vida de progenitora joven; de manera simbólica vive precisamente en el lugar donde el río Miel desemboca en el mar; un punto de origen, y de confluencia. Lejos de perfilarse como un camino de evasión, la ruta representa aquí una vía entre dos universos que se separaron, a causa —ironía trágica— por el deseo de evasión que normalmente se connota positivamente en la *road movie*.

La misma figura aparece en *Viva Cuba*, película premiada en el festival de Cannes, pero atacada por exilados cubanos en Francia por su carácter mistificador de la dura realidad cubana. Ciertamente que esta coproducción franco-cubana se distingue de las anteriores por la facilidad sorprendente con la que los dos niños —que aquí tienen el papel de protagonistas— logran desplazarse hacia el oriente de la isla, a pesar de no tener dinero ni documentos de identidad. Al integrar elementos de narrativa picaresca, los niños logran recorrer una enorme distancia gracias a su inventiva y travesuras, y ponen el ejemplo al mundo de los adultos: sólo la solidaridad y la amistad permiten avanzar y llegar al destino. Si la ruta desemboca en el reencuentro con el padre divorciado, quien abraza a su hija, la ilusión de una reconciliación es temporal, ya que la película termina con la imagen de los padres peleándose, y los niños escapándose otra vez, hasta llegar a orillas del mar, verdadera pantalla de los sueños de escape y evasión, en el caso de Cuba.

Aunque las películas tratadas hasta aquí confieren otro sentido a la ruta de *Guantanamera* —donde aparece como vía de crecimiento personal e individual, mientras que en las dos *road movies* mencionadas cae el acento en el deseo opuesto, de reinsertarse en una comunidad perdida, especialmente parental—, llama la atención que las tres *road movies* configuren el oriente de Cuba como tierra utópica por oposición al mundo urbano, identificado con el poder centralizador, o sociedad enajenante. Si la *road movie* norteamericana lleva tradicionalmente al oeste, la cubana suele ubicar la tierra de armonía y libertad en el oriente. Sin embargo, con la película *Habana Blues* (2005), hecha por el director español Benito Zambrano, en homenaje a su formación cinematográfica en Cuba, notamos también la productividad de códigos de las *road movies* en el espacio urbano. De hecho, reintegrando además la música rock (ahora en su expresión cubana) al género *road movie*, este filme guarda una íntima relación con el género, incluso si no se muestra un viaje tal cual.

Pertenece, más bien como *Lista de espera*, a la subcategoría de la *road movie* fracasada, ya que el viaje no se cumple en el caso de uno de los protagonistas. Pero la perspectiva del viaje (hacia Estados Unidos o Europa) domina en esta película, así como la imagen del coche que comparten los dos amigos rockeros y en el que llevan por toda La Habana a una cazadora de talentos española. También, el cartel de la película y solapa del DVD indican el lugar central que ocupa el automóvil como icono de la historia, ya que muestran, bajo forma de dibujo, a la agente española, ladeada por los dos amigos cubanos y desplazándose en un vehículo.

Las imágenes de la vida habanera real, transmitidas en un estilo documentalista y filmadas desde un auto con la técnica típica de *road movie* (en *traveling shots*), deja una impresión fuerte del movimiento musical habanero en toda su diversidad, inclusive sus aspectos contraculturales; aparece un grupo de *bard rock* gritando rebeldía, y migramos por varios sitios de la cultura *underground*. Sin duda, sería ingenuo pensar que esta cinta, que tematiza el peligro de la comercialización de estas expresiones culturales de descontento o malestar, no haya pensado ella misma en el posible beneficio comercial que pudiese sacar de esta corriente (apareció un CD con las canciones). Pero también recuerda, a través de una historia algo esquemática, una cosa fundamental a la hora de dedicarse a la labor intelectual que representa el estudio de un género cinematográfico desde una perspectiva intercultural.

Lo que recuerda *Habana Blues*, en última instancia, es que “partir” —el gesto fundador de la *road movie* norteamericana— representa, en el caso de Cuba, más que un problema práctico, un verdadero dilema moral.¹³

¹³ Agradezco a la Sra. Lola Salvador, de la casa de producción *Brothers and Sisters*, el envío del DVD *Titón: de La Habana a Guantanamera* antes de su salida al mercado. Por igual, a la Lic. Martha Díaz Alaniz y a la Mtra. Ana María López Jaramillo, de la Biblioteca “Simón Bolívar”, del CIALC, por su ayuda con la documentación sobre este tema.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à una anthropologie de la surmodernité*, París, Seuil, 1992.
- Bertelsen, Martin, *Road Movies und Western. Ein Vergleich zur Genrebestimmung des Roadmovies*, Ammersbek/Hamburg, Verlag an der Lottbek, 1991.
- Cohan, Steven & Ina Rae Clark [eds.], *The Road Movie Handbook*, Nueva York, Routledge, 1997.
- Corrigan, Timothy, *A Cinema without walls. Movies and Culture after Vietnam*, Londres, Routledge, 1991.
- Corrigan, Timothy & Patricia White, *The Film Experience: an Introduction*, Boston, Bedford's, 2004.
- Evora, José Antonio, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Ibarra, Mirtha [ed.], *Tomás Gutiérrez Alea: volver sobre mis pasos. Selección de textos por Mirtha Ibarra*, Madrid, Ediciones Autor, 2007.
- Ibarra, Mirtha [dir.], *Titón: de La Habana a Guantanamera*, Madrid, Producciones Brothers and Sisters, 2008.
- Laderman, David, *Driving Visions. Exploring the road movie*, Austin, University of Texas Press-Austin, 2002.
- Orgeron, Devin, *Road Movies. From Muybridge and Méliès to Lynch and Kiarostami*, Nueva York/Basingstoke, Palgrave, MacMillan, 2008.
- Otero, Soliman, "Iku and Cuban nationhood: Yoruba mythology in the film *Guantanamera*", en *Africa Today*, vol. 46, núm. 2, Bloomington, 1999, pp. 117-132.
- Rodríguez-Mangal, Edna, "Driving a dead body through the nation: death and allegory in the film *Guantanamera*", en *Chasqui*, vol. 31, núm. 1, mayo de 2002, pp. 50-61.
- Schumann, Peter, B., "El cine cubano en el contexto de la política cultural", en Janett Reinstädler & Ottmar Ette [eds.], *Todas las islas la isla. Nuevas y novísimas tendencias en la literatura y cultura de Cuba*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000, pp. 123-135.