

VIII Jornadas de Jóvenes Investigadores
Instituto de Investigaciones Gino Germani
Universidad de Buenos Aires
4, 5 y 6 de Noviembre de 2015

Anabella Castro Avelleyra

Universidad de Buenos Aires // Licenciada en Ciencias de la Comunicación (FSOC – UBA).
Maestranda en Comunicación y Cultura (FSOC – UBA). Doctoranda en Historia y Teoría de
las Artes (FFyL – UBA).

anabella.castro.a@gmail.com

Eje 1. Migraciones e Identidades-Alteridades.

De lo irreconciliable a la reconciliación: un diálogo entre *Lejanía* y *Miel para Oshún*

Palabras clave: migración; identidad; cine cubano

Introducción

El presente trabajo, que surge de una investigación de posgrado en curso, se propone abordar el tema de la representación cinematográfica de la migración cubana en los films *Lejanía* (Jesús Díaz, 1985) y *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2001), teniendo en consideración específicamente el regreso al país –en calidad de visita- de personajes que, en instancias diferenciales, habían emigrado hacia Estados Unidos. La problemática migratoria se erigió, a partir del triunfo de la Revolución, como un tema esencial y traumático, que signó la (re)definición de la cubanidad. El cine atravesó distintos momentos en el tratamiento de esta cuestión. Tal como sostiene Ambrosio Fernet (2013) en su ensayo “La diáspora como tema”, una vez que el asunto pudo ser abordado por las expresiones artísticas –y vale aclarar que esto sucedió mucho después de instalado como problemática social- fue a partir de una “visión simplista y maniquea”. De esta forma, “el que se iba, dejaba de existir, simplemente; desaparecía de mi vista y de mi vida; se convertía en un fantasma”, sostiene, y se pregunta, “¿También nosotros, vistos o evocados desde allá, adquiriríamos esa cualidad fantasmal?”.

Concluye señalando que “lo cierto es que nos alimentábamos de negaciones recíprocas, como si yo sólo pudiera afirmar mi identidad negando la tuya, que por lo demás no era tan distinta de la mía” (párr. 4). Así, se definía la identidad del cubano insular por la negación de la del emigrado. En 1968, nueve años después de iniciado el proceso revolucionario, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea) sostuvo, en referencia a aquellos que habían optado por partir, que “todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se han ido ya”. Diez años después, Jesús Díaz documentó en *55 hermanos* (1978) el regreso de los niños –ya jóvenes- que habían partido sin posibilidad de elegir y regresaban en busca de una plena constitución identitaria. Recién siete años más tarde el mismo director logró complejizar en tono ficcional sobre aquel retorno propiciado por la experiencia de la Brigada Antonio Maceo¹. *Lejanía*, la película en cuestión, vaticinó de algún modo el inicio, el siguiente año, del Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas, una iniciativa gubernamental que promovía la autocrítica ante las desviaciones en las que podía haber caído el proceso revolucionario.

La tesis del presente trabajo es que si bien *Lejanía* fue la primera película en asumir como planteo central de su trama la problematización de la emigración, su mella en las relaciones familiares y el intento de esbozar una reflexión sobre la cubanidad, encontró límites en este afán reflexivo. Éstos estuvieron signados por el nivel de madurez política y social para afrontar estos temas. Más tarde, el ingreso en el Período Especial en Tiempos de Paz, que implicó el esfuerzo de supervivencia de la Revolución tras la crisis provocada por la caída de los socialismos reales a comienzos de la década del noventa, propuso una profundización radical en el tratamiento de estas problemáticas, que condujo a una re-conceptualización definitiva del exilio en términos de emigración y a una re-definición de la cubanidad. En este contexto se realizó *Miel para Oshún*, una película que abogaba por la reconciliación profunda entre “los que se fueron” y “los que se quedaron”, ampliando la conceptualización de la identidad cubana como permanentemente transculturada, a partir de los procesos migratorios. Así, en el pasaje de *Lejanía* a *Miel para Oshún* reconocemos un camino que transita de lo irreconciliable a la reconciliación, superando concepciones anquilosadas de la identidad nacional y comprendiendo a los migrantes como “ciudadanos de

¹ Uno de los acontecimientos más significativos surgidos a partir de los intentos de normalización de las relaciones entre Estados Unidos y Cuba propiciados durante la presidencia de Jimmy Carter (1977-1981), fue la visita al país de la Brigada Antonio Maceo. Ésta estaba compuesta por jóvenes cubanos de izquierda, residentes en Estados Unidos, quienes habían creado las revistas *Areíto* y *Joven Cuba*, a través de las cuales manifestaban sus inquietudes políticas, culturales e identitarias. A partir de esto, se permitieron las visitas a Cuba de los emigrados, lo cual dio lugar a experiencias como la narrada en *Lejanía*.

la frontera” (Mezzadra, 2005) que experimentan un “entre-medio de la cultura” (Bhabha, 2003), una “condición mestiza” y una “conciencia contrapuntística” (Méndez y Farneda, 2010), re-definiendo la cubanidad como un “nos-(en tanto que)-otros” (Méndez y Farneda, 2010).

El objetivo del trabajo consiste en analizar el tratamiento diferencial de la temática en ambos films, a partir de la consideración de aspectos argumentales y discursivos, así como también de la construcción de los personajes y de la puesta en escena, ubicando a cada película en el contexto político y cultural que favoreció y condicionó el abordaje de la problemática. Otro objetivo es, a partir del análisis anterior, poner de manifiesto cómo se construye el camino que permite el pasaje, de un film al otro, de lo irreconciliable a la reconciliación.

La madre ausente y lo irreconciliable en *Lejanía*

Detrás de los que no se fueron,
detrás de los que ya no están,
hay una foto de familia
donde lloramos al final.

(Carlos Varela, “Foto de familia”)

Una pareja joven. Un llamado telefónico. Una noticia improbable: la madre que regresa. De visita. Desde el exilio miamense en el que se ha recluso voluntariamente hace una década, dejando a su hijo de 16 años solo en Cuba. Ahora, el retorno. El reencuentro. El choque material con valijas llenas de objetos. Y diez años donde cada quien fue sin el otro. Diálogos imposibles, tan quebrados como sus protagonistas. Un hijo que, sobre el final, se va a hacer trabajo voluntario a otra provincia. Huyendo una vez más. De una reconciliación aún imposible.

Los orígenes de *Lejanía* pueden rastrearse en una serie de acontecimientos que tuvieron lugar entre fines de la década del setenta y comienzos de la del ochenta. La política de Estados Unidos durante la presidencia de Jimmy Carter (1977-1981) fue de acercamiento y diálogo con el gobierno revolucionario, lo cual derivó en valiosos avances en las relaciones entre ambos países, sobre todo en lo que respecta al tratamiento de las cuestiones migratorias.

En 1978 se produjo el arribo a Cuba de la Brigada Antonio Maceo, conformada por un grupo de jóvenes que habían sido sacados del país por sus padres siendo muy pequeños y que, como parte de un trabajo de promoción de vínculos ya iniciado en los Estados Unidos, viajaban a Cuba para realizar trabajo voluntario, reencontrarse con sus raíces, establecer un diálogo con la sociedad cubana y re-construir su identidad en términos transculturales. El realizador Jesús Díaz documentó esa experiencia en *55 hermanos*, producida por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Ese mismo año, Cuba realizó también el “Diálogo con figuras representativas de la comunidad cubana en el exterior”. Así, entre 1978 y 1979 ambos gobiernos acordaron la autorización de visitas de emigrados a Cuba. Cabe pensar, de esta manera, que *Lejanía* se vio propiciada por esta sumatoria de eventos y que la historia que narra intenta dar cuenta de las experiencias de reencuentros producto de estas novedosas y ansiadas visitas. También debió influir el interés en el tema ya manifestado por su director y la experiencia de haber sido el encargado del registro documental de parte de este proceso².

La experiencia del retorno tuvo repercusiones contradictorias. Por un lado, favoreció el cuestionamiento de rígidas concepciones imperantes en la década del sesenta. La emigración de esos primeros años, conocida como “exilio histórico”³, estuvo compuesta por la oligarquía y los sectores más acomodados de la población que se habían visto favorecidos por el gobierno dictatorial de Fulgencio Batista y que veían en las políticas de la Revolución una amenaza a sus intereses y privilegios. Por esta razón, tanto el discurso oficial como el social los calificaba como “gusanos”, planteando una conceptualización sumamente negativa de la emigración, que no establecía ningún tipo de matices. En ese contexto, cualquier contacto con un familiar emigrado era juzgado como traición a la Revolución. A este período corresponde la primera aproximación al tema desde el cine, con la ya citada *Memorias del subdesarrollo*. La apertura que implicó la autorización de visitas de esas personas que habían abandonado el país, resignificando estas conceptualizaciones fuertemente arraigadas, fue altamente conflictiva. Amplios sectores de la población experimentaron resquemores en torno al arribo masivo de emigrados en los años 1978-1979, dado que esto generaba fuertes contradicciones

² Además de *55 hermanos*, Díaz dirigió en 1981 su primer largometraje de ficción, *Polvo rojo*, donde se alude al tema migratorio.

³ El llamado “exilio histórico” estuvo compuesto por dos grandes flujos migratorios. La conocida como “primera oleada” de la emigración posterior al triunfo de la Revolución, que tuvo lugar entre enero de 1959 y diciembre de 1962, fue de naturaleza clasista e incluyó a la oligarquía, clase media alta y militares. Entre octubre y noviembre de 1965 el gobierno cubano decidió abrir el puerto de Camarioca, en Matanzas, para que barcos estadounidenses pudieran recoger a aquellos que quisieran emigrar, poniendo fin a la primera oleada migratoria. La “segunda oleada” del exilio histórico tuvo lugar a partir del “entendimiento migratorio” que se dio entre Estados Unidos y Cuba desde 1965 hasta 1973, y que incluyó el establecimiento de un “puente aéreo” entre ambos países, que garantizaba vuelos periódicos que partían desde Varadero.

con aquellos modos instaurados de pensamiento. Sostiene Jesús Arboleya Cervera (2013) que este hecho

rompió bruscamente con las premisas que habían servido hasta ese momento para evaluar el fenómeno migratorio y puso en entredicho la intransigencia cultivada en la lealtad a la Revolución, a causa de la cual se habían producido dolorosos rompimientos con familiares y amigos que ahora regresaban en calidad de triunfadores, lo cual justificaba una actitud antes repudiada. El humor criollo definió el acontecimiento como “la metamorfosis de los gusanos en mariposas”, pero muchos cubanos de “adentro” se negaron a aceptar los contactos con los de “afuera” (p. 231).

De este modo, “la presencia de los emigrados desató contradicciones para las cuales no estaban listas las instituciones estatales y políticas ni buena parte de la propia población” (ídem: 232). Las contradicciones en torno a la actitud a tomar frente a los hechos se dieron incluso en altas esferas de dirección, lo cual hizo que no fuera posible alcanzar un consenso en torno a los acontecimientos. Es en esta falta de consenso en la que se dirimen los límites del planteo del problema en *Lejanía*.

Como señala Sonia Almazán del Olmo (2007), si bien la de Jesús Díaz tiene el valor de ser la primera película en trabajar el tema de forma central, “podía resultar una aparición temprana por no estar dadas las condiciones necesarias para emprender su análisis desde posiciones justas ya que las heridas todavía eran muy recientes” (p. 238). Para comprender cabalmente las condiciones de producción de la película hay que tener en consideración que tras los ya referidos acercamientos de 1978 y 1979, en 1980 se produjo la toma de la embajada del Perú y la crisis migratoria del Mariel⁴. Si bien la película está inspirada por aquellos acercamientos a los que intenta poner en escena, el segundo incidente señalado y su repercusión política y social también marcaron el tono del film.

Como señala Ambrosio Fonet (2013), en la producción artística de los ochenta se trabajó el drama “de los que volvían –de visita, se entiende- y (...) de los que se habían quedado, dispuestos a cualquier sacrificio, y ahora veían a los otros volver cargados de

⁴ A fines de marzo de 1980 se produjo la toma de la embajada de Perú en La Habana por un grupo de personas que querían emigrar. Este evento desencadenó lo que se conoció como “crisis migratoria del Mariel”, que implicó la apertura de dicho puerto para permitir la salida del país, lo que sucedió hasta octubre de 1981. Este hecho marcó un punto de inflexión que separó al “exilio histórico” de un nuevo tipo de emigración. Ya no se trataba de personas que habían visto sus privilegios vulnerados por las políticas de la Revolución sino, por el contrario, aquellos beneficiados por las nuevas garantías revolucionarias. Fue la propia Revolución quien engendró en su seno, sobre todo a partir de la democratización del sistema educativo, lo que podría considerarse como una nueva clase media que aspiraba a emigrar. De este modo, razones de índole económica, así como también de reunificación familiar, se convirtieron en las características de esta nueva oleada migratoria.

maletas. No era fácil tragarse aquel sapo y seguir tan fresco” (párr. 7). En este sentido, *Lejanía* muestra un abanico de reacciones entre sus personajes, dando cuenta de las contradicciones provocadas por los acontecimientos. Construidos con aires algo caricaturescos están los personajes de la hermana, el cuñado y el sobrino de Susana (la emigrada que regresa, interpretada por Verónica Lynn), quienes profieren efusivamente reacciones entusiastas e interesadas, obnubilados por la tecnología y el brillo de lo inaccesible, que ahora se presenta ante ellos en forma de maletas que se abren cual cajas de Pandora. Su intento de mimetización con lo norteamericano, al vestir las ropas grandes y poco sentadoras que reciben como regalo, hace que otros personajes les confieran el desdeñoso mote de “monos”. La actitud despectiva –y por momentos arrogante- de Aleida (Beatriz Valdés) para con su suegra, la construye como aun fuertemente arraigada a las premisas previas respecto a la visión sobre los emigrados. En Reynaldo (Jorge Trinchet) sólo hay lugar para la confusión, el dolor y la imposibilidad absoluta de restablecer un vínculo con su madre, que parece quebrado para siempre.

En la película pueden apreciarse algunas de las características que Jesús Arboleya Cervera (2013) señala como propias de los sujetos que volvían de visita al país a fines de la década del setenta, y que

pretendían proyectar una imagen de éxito económico que se tradujo en excesos de regalos, en la exaltación del modo de vida norteamericano y en estimular la emigración de parientes y amigos ofreciéndoles garantías de apoyo infundadas, toda vez que no contaban con recursos reales para ello e, incluso, cuando emigrar de manera legal no era posible en esos momentos, debido a las restricciones norteamericanas (p. 46).

En el film, Susana llega con cinco maletas con regalos para su hijo y otras dos para su hermana, que la familia de esta última recibe maravillada. Trae consigo también un proyector y una película de su vida en Estados Unidos, para que Reynaldo pueda ver a su hermana. El mecanismo elegido para contar su vida “allá” parece hablarnos justamente de “una vida de película”, una construcción hollywoodense del “American way of life” o “sueño americano”. Ana (Isabel Santos), la prima que también regresa, hace una irónica introducción de lo que van a ver: “La Susana Goldwyn Meyer presenta *Pero qué bien vivo yo, caballero*”. A continuación, se ve la casa de Susana. Su voz entonces, comentando las imágenes, confirma “es muy cara, carísima, pero a mí me gusta”, mientras se la ve acariciando a su auto, “un Chevy”. El relato de Susana nos deja apreciar una norteamericanización de los nombres

(Carlitos, de Sagua La Grande, se llama ahora Charles) y de las costumbres (en la mesa hay Coca Cola y en el cumpleaños del niño –su nieto- una piñata que imita –homenajea- al sombrero del tío Sam, que no fue comprada sino realizada artesanalmente por su hija). La hermana de Reynaldo no estudia porque, de acuerdo a su madre, “vive como una reina”. La “no necesidad” de estudiar en los Estados Unidos aparece reiteradamente en el discurso de Susana, siendo el acceso a la educación uno de los más importantes derechos adquiridos a partir del triunfo revolucionario. Ante las ironías de Ana, Susana le dice “tú ni en el extranjero dejas de chivar”, a lo que ella responde “tía, ¿y Cuba es el extranjero?”, poniendo de manifiesto la disyuntiva de la pertenencia. Tras apagar el proyector, en la pared que mostró el modo de vida norteamericano vuelven a colgar el cartel de Cuba que ocupaba anteriormente ese lugar.

Arbolea Cervera (2013) señala un binarismo que también se aprecia en la película: así como entre los revolucionarios cubanos se dio lo que califica como un “nacionalismo excluyente” que suponía que quien abandonaba el país ya no era cubano, los cubanoamericanos construyeron lo cubano “no solo como el país que ya no era, sino como el que nunca fue” recreando “una caricatura edulcorada del pasado, que se expresó en lo que pudiera llamarse la ‘cultura de la nostalgia’” (p. 129) y una fuerte aceptación del modo de vida norteamericano. Este binarismo puede verse en la película, sobre todo en el enfrentamiento entre los personajes de la madre y la mujer de Reynaldo. Si bien esto es apreciable a lo largo de todo el metraje, hay una escena que lo condensa en un diálogo que se da entre ambas. Susana le pregunta a Aleida qué desea y cuando ella le responde “ser feliz”, la suegra le explica que desear tiene que ver con tener lo que siempre se quiso y no se tuvo, nombrando como ejemplo cosas materiales. Aleida entonces le cuenta que una vez tuvo un deseo, tener a Rey. Rey es aquello a lo que Susana renunció por deseos materiales, lo que deriva el diálogo hacia ese hecho concreto. Aleida la acusa de abandonar a Rey. Ella lo niega. “Mi mundo se destruyó completo. Yo no quería irme. Necesitaba irme. Rey estaba en edad militar y no lo dejaron salir (...). Yo me tenía que ir. Te juro que pensaba regresar cuando esto cambiara”, sostiene Susana. Aleida responde, “Usted tendría que haberse quedado con su hijo si pensaba que esto era el infierno. (...) Lo que usted hizo no lo entiende nadie, señora”. Algunos datos que ofrece la película nos permiten ubicar el momento de la partida de Susana en la “segunda oleada” del “exilio histórico”⁵. Así, se construye a su personaje como

⁵ Al comentar un álbum de fotos con Reynaldo, Susana se detiene en una foto en la que él tiene nueve años y ella sostiene “ese año no me lo olvido nunca. Intervinieron el club y la escuela y se nos cayó el mundo”. Parecería,

extremadamente materialista. Su única preocupación parecen ser las cosas materiales. Son objetos los que trae y los que entrega, intentando a través de ellos saldar el amor que no prodigó, su ausencia, tratando de ganar cariño y, sobre todo, respeto. Son objetos también por los que pregunta apenas ingresa a la casa, en un recuento de cosas que faltan. Finalmente, dirá al hijo “y las cosas... te traje otras... te voy a llenar de cosas”. Todo en Susana es el apego a lo material, a la acumulación, al consumo. También fuerte rechazo por los cambios sociales introducidos por la Revolución, como se aprecia en una escena en la que se horroriza al ver un fragmento de *La última cena* (Tomás Gutiérrez Alea, 1976) en la tele, en el que el amo blanco lava y besa los pies del esclavo negro, o cuando enumera los prejuicios que alberga hacia la mujer de Reynaldo, por no estar confinada a las tareas del hogar, por ser divorciada, por tener una hija, por ser mulata. Por oposición, el personaje de Aleida compendia las virtudes del revolucionario estoico, ese que se quedó, al decir de Fornet, “dispuesto a cualquier sacrificio”. Durante todo el metraje su postura es inquebrantable, basada en la dignidad por sobre todas las cosas. En las explicaciones de Reynaldo a su hija, confundida por los hechos, se dirime el conflicto: él explica que los otros no son mejores por ser ricos, ante lo cual la niña concluye que su madre es mejor “porque no quiso los regalos”. Este esquematismo en el planteo – comprensible dado el momento de realización de la película- es el que imposibilita cualquier diálogo que disminuya la brecha entre “los que se fueron” y “los que se quedaron”. Con Susana –representante acérrima del exilio histórico- no parece haber posibilidad de reconciliación.

En este sentido, la película plantea una distinción entre los personajes emigrados que regresan de visita: la generacional. Si Susana es esquemática y unidimensional, representando la necesidad persistente de los que eligieron irse –y lo elegirían de vuelta-, Ana abre el camino de la representación cinematográfica futura en torno a su generación, la de los niños sacados del país por sus padres, forzados a crecer en otra tierra sin posibilidad de elección. Estos personajes plantean dolorosas contradicciones en su constitución identitaria, vacíos que intentan llenar, experiencias que anhelan fusionar en identidades complejas y multidimensionales. El personaje de Ana, claramente inspirado en los jóvenes de la Brigada Antonio Maceo, tiende, como refiere Ambrosio Fornet (2013) sobre estos últimos, “un puente emocional que era muy fácil de cruzar, puesto que no había reproches, ni resentimientos, ni ajustes de cuenta de por medio; uno podía abrir los brazos y decir, sin reservas: “Bienvenidos,

por lo tanto, estar hablando de poco después del triunfo revolucionario. Si su partida sucedió cuando Reynaldo tenía 16, entonces podría ubicarse en la segunda mitad de los sesenta.

muchachos, están en su casa”” (párr. 6). Esto es, tal como la película lo expresa, imposible en el caso de Susana. Jesús Díaz construye así, de modo diametralmente opuesto, los acercamientos entre Reynaldo y Susana y entre Reynaldo y Ana. Mientras los primeros son forzados, rígidos y en interiores confinados, los segundos son naturales, alegres, afectuosos y, el más importante, en un espacio abierto y soleado. La única escena de la película que tiene lugar por fuera del espacio cerrado de la casa es la del diálogo entre Reynaldo y Ana en la que esta, citando el reconocido poema de Lourdes Casal⁶, “Para Ana Veldford”⁷, explica sus dificultades y conflictos identitarios mientras su primo la exime de culpas al decir “a ti te sacaron y a mí me dejaron, no hay culpa”. La escena está situada en la terraza de la casa, con La Habana de fondo, al sol, con el perceptible sonido de la brisa fresca que vuela los cabellos de los protagonistas, volando también esas culpas inexistentes. Por el contrario, el equivalente a esta charla pero con su madre se construye posteriormente como un diálogo imposible, convertido entonces en monólogo. La escena muestra a Susana hablando a cámara, en lo que parecería ser una toma subjetiva de Rey. Ella entonces explica que no lo abandonó, que fue algo que les hicieron, que no tenía alternativa, y que ahora quiere que él vaya a Estados Unidos para ser el hombre que ella había soñado que él iba a ser. Al golpear la puerta Rey e ingresar en la habitación se descubre que en realidad se trataba de un monólogo a cámara, un ensayo previo. Cuando Susana finalmente habla con Rey, comienza como lo había planeado pero debe cortar el discurso ante las negativas del hijo. Esta charla está situada en un ambiente confinado y apenas iluminado. La única comunicación posible con el padre, ya fallecido, es a

⁶ Al comienzo del film, una placa indica que está dedicado a Lourdes Casal y Carlos Muñiz. Este último emigró forzosamente en lo que se conoció como “Operación Peter Pan”, a través de la cual quince mil niños fueron sacados solos del país con la connivencia de sus padres, a quienes se les había convencido de que el gobierno revolucionario les quitaría la patria potestad. Posteriormente vivió en Puerto Rico, donde participó de grupos de izquierda que promovían los vínculos con Cuba. Fue asesinado en 1979 por el grupo contrarrevolucionario cubano Omega 7.

⁷ El poema se publicó por primera vez en la revista *Areíto* (como ya hemos señalado, vehículo de expresión de los jóvenes de izquierda emigrados) en 1976, y formó luego parte de *Palabras juntan Revolución*, libro editado por Casa de las Américas en 1981. En esta escena, Ana (cuyo nombre coincide, no casualmente, con el del título del poema), recita los últimos versos:

Pero Nueva York no fue la ciudad de mi infancia,
no fue aquí que adquirí las primeras certidumbres,
no está aquí el rincón de mi primera caída,
ni el silbido lacerante que marcaba las noches.
Por eso siempre permaneceré al margen,
una extraña entre las piedras,
aun bajo el sol amable de este día de verano,
como ya para siempre permaneceré extranjera,
aun cuando regrese a la ciudad de mi infancia,
cargo esta marginalidad inmune a todos los retornos,
demasiado habanera para ser newyorkina,
demasiado newyorkina para ser,
-aun volver a ser-
cualquier otra cosa.

través de una grabación que le entrega su madre. Rey la escucha en un ambiente cerrado, totalmente oscuro. “Yo no te abandoné, Rey, lo que pasó fue... la vida”, es la explicación recurrente, ya que Rey rebobina y repite una y otra vez la frase. Díaz entonces nos muestra un plano picado de él cuando, tras la escucha, se derrumba en el piso y niega con la cabeza. Se resalta el contraste en la siguiente escena, al regresar a su cuarto, iluminado, donde lo espera su mujer, con camisón y sábanas blancas. Él le dice que finalmente irá al viaje que tenía planeado. “Es como si me hubiera pasado el día viendo fantasmas”, sostiene, devolviendo a los emigrados la cualidad fantasmagórica a la que hacía alusión Fornet.

Desireé Díaz (2008) coincide en describir al personaje de Ana como ficcionalización de los protagonistas de *55 hermanos*. En este sentido, sostiene que

Los conflictos de esta generación desarticulaban por primera vez el discurso antagonico que había sostenido el gobierno revolucionario con la comunidad emigrada porque no tenía sentido acarrearle culpas ajenas. Más bien, estos jóvenes eran las víctimas de un proceso de desterritorialización y transculturación no escogido y de la pertenencia a esa zona marginal de la sociedad cubana que era “el afuera” (p. 174).

Es la generación de Ana y este puente emocional posible los que van a permitir la propuesta de reconciliación imperante en *Miel para Oshún*, como veremos más adelante.

Almazán del Olmo (2007) señala que esta película era la expresión de “una de las mayores complejidades a que se enfrentó el cubano dondequiera que estuviera: (...) repensar su identidad, revalorar el alcance y pertenencia a su cultura” (p. 238). En este sentido, la complejidad en esta elaboración parece ser patente sólo en el personaje de Ana. Los otros, y sobre todo los polos opuestos e irreconciliables que se encarnan en Susana y Aleida, aún permanecen incólumemente aferrados a nociones fosilizadas de identidad y cultura. Pero es justamente ese intersticio que abre el personaje de Ana, el que posibilitará la futura complejización de estas nociones en el cine.

Así, un aspecto marcadamente positivo de la película fue plantear el asunto de modo frontal y sin tapujos. Se puede cuestionar lo esquemáticos y estereotipados que son los personajes y el cierto maniqueísmo que atraviesa la trama, pero tal vez ese fuera el precio que tenía que pagar esta película iniciática. A su vez, estas características resultan indisociables del contexto de producción del film: ni el cine, ni la sociedad, ni el Estado estaban preparados aun para una visión más amplia, múltiple y sincera. Como expresa el último diálogo entre Rey y su madre, aun reina lo irreconciliable. “Ya nos vimos, ya nos besamos, la vida tiene que

seguir”, le dice él. “Rey, ¿por qué me haces esto?”, pregunta ella. “Yo no le hago nada, mamá. Todo estaba hecho hace mucho tiempo”.

El hijo pródigo y la reconciliación en *Miel para Oshún*

Fui soltando los pedazos de lugar en lugar al que me arrastraron
y hoy no sé cómo armar mi mundo disperso, cernido como arena
en mi territorio personal. (Wendy Guerra, *Todos se van*).

Un hombre corre con un niño asustado en brazos. Suben a una embarcación que parte con prisa. Los acompañan otras personas, en similar estado de exaltación. El uso del blanco y negro nos indica que es un flashback. Corte. El technicolor nos devuelve al tiempo presente. Un avión sobrevuela La Habana. Sus pasajeros lloran emocionados. Escenas de prorrogados reencuentros se suceden en el Aeropuerto José Martí. Roberto regresa a Cuba para buscar a su madre. En ese viaje de búsqueda a lo largo del país se encontrará a él mismo; reconstruirá su identidad.

La crisis del Período Especial en Tiempos de Paz⁸ tuvo como consecuencia favorable un cambio definitivo y radical en la conceptualización de quienes abandonaban el país. En el intento de lograr una mayor unidad y evitar resquebrajamiento al interior de la sociedad en época de crisis se produjo un cambio en el tratamiento que sobre ellos se hacía en el discurso oficial. En este sentido, Mauricio Álvarez Arce (2006) señala que en la década del noventa el gobierno cubano encontró la “necesidad de matizar la imagen del emigrado no como ‘exiliado’, sino como comunidad externa con vínculos familiares y sociales en su país de origen” (p. 37). Así, “la producción discursiva va a diferenciar entre los opositores políticos, que conservan su carácter peyorativo como aliados de una nación extranjera y los emigrados por razones económicas, que se insertarán en un esquema de tolerancia y acercamiento” (ídem: 104).

⁸ La caída de los socialismos reales produjo una fuerte crisis económica en Cuba. Así, a inicios de la década del noventa se puso en marcha lo que se conoce como Período Especial en Tiempos de Paz. Se trató de una serie de medidas económicas y políticas que buscaban ajustar la economía a la nueva realidad a la que se enfrentaba el país. Esta reforma se proponía la reinserción de Cuba en el mercado capitalista mundial, el mejoramiento del consumo y el aseguramiento de las necesidades básicas de la población, garantizando a su vez la supervivencia de las conquistas revolucionarias y el modelo político socialista (Álvarez Arce, 2006). Las nuevas medidas económicas incluyeron el fomento del turismo, la libre circulación de monedas extranjeras y el ingreso de capitales foráneos en algunas áreas de la economía.

Del mismo modo, y como otro factor contribuyente a este cambio, Ángela Casaña, Consuelo Martín y Antonio Aja (2011) plantean que en este período “la familia cubana modifica sus percepciones, reactiva y amplía sus relaciones con sus parientes emigrados y aparece un espacio de tolerancia a la emigración, percibida como una posible estrategia de solución a la crisis económica de los noventa” (párr. 19). Esto se daba a través del envío de remesas. En este sentido, Roger Waldinger (2013) señala que este flujo de recursos y apoyo a través de las fronteras “proporciona el pegamento necesario para unir a los miembros de una familia ahora separada en el espacio” (p. 195).

Desireé Díaz (2008) también da cuenta de cambios en el tratamiento y la percepción del problema de la emigración y los emigrados a partir de la década del noventa, tanto en el discurso gubernamental como en el cine.

Desde el discurso oficial, por ejemplo, se ha intentado moderar la retórica en torno a la decisión de salir del país y ahora se habla más de una emigración económica que de un exilio político. (...) A diferencia de las décadas anteriores, a partir de los noventa y hasta la actualidad, el cine habla del problema de forma insistente, consecutiva, reflejando a su vez los cambios de percepción sobre el mismo que se daban en el discurso oficial y social. (...) Desterrando cualquier posición parcial, maniquea o estereotipada, los filmes que abordan el asunto tratan de plantear, ante todo, las dudas, la mezcla confusa de sentimientos y el amplio entramado de contradicciones que implican estos asuntos en la Cuba de hoy (p. 176).

El cambio en la composición socioeconómica y en los motivos de la emigración comenzó a partir del éxodo del Mariel y se vio reforzada en la otra gran oleada migratoria ilegal conocida como la crisis de los balseiros⁹. En el cine, *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993) marcó un punto de inflexión en el tratamiento del tema a través del fuerte sentimiento de empatía que se produce con su protagonista (Diego, interpretado por Jorge Perugorría) quien, obligado a abandonar el país, dista de ser visto como un “gusano” y así “erosiona el discurso político que identifica la permanencia en la isla con la nacionalidad” (ídem: 180).

Además de estos cambios en la conceptualización de los emigrados, se constata en este período una modificación en el planteo esquemático de la dualidad cubano-norteamericano. En su trabajo “La identidad nacional del cubano. Logros y encrucijadas de un proyecto”,

⁹ La emigración ilegal es una de las grandes armas de desestabilización política fomentada por el gobierno norteamericano a través de la Ley de Ajuste Cubano (1966), que confiere a los inmigrantes cubanos la categoría de asilados políticos, y la política de pies secos / pies mojados, que permite a los cubanos que pisan territorio estadounidense permanecer en él legalmente.

Carolina De La Torre (1997) plantea que con posterioridad al ingreso en el Período Especial se repitieron cuestionarios aplicados entre 1988 y 1990 y los resultados reflejaron que si bien la autoestima de los cubanos se mantenía alta y su autoimagen aún era superior a la de los estadounidenses, “ni es tan alta como hace cinco años, ni es tan perfecta y esquemática (De la Torre, 1994a). La imagen de los norteamericanos mejora y ha perdido su tono tan estereotipado” (p. 239). Estos datos sociológicos se condicen con el tratamiento diferencial en la construcción de los personajes cinematográficos, tal como se manifiesta en el pasaje entre *Lejanía* y *Miel para Oshún*. Esta última ahonda en la psicología de personajes multidimensionales y complejos, a diferencia del esquematismo más bien didáctico propio de la primera.

Estudios como los de Casaña, Martín y Aja (2011) ponen de manifiesto que “los cambios en las pautas de consumo en las familias que reciben remesas y la interacción con los imaginarios de la vida de los que han emigrado, afectan las creencias y valores de la población local, estimulan o desestimulan la emigración y pueden modificar los contenidos identitarios” (párr. 47). Así, la promoción de contactos posterior a la década del noventa condujo inevitablemente a una reflexión en torno a la identidad.

Fue en este contexto político, económico, social y cultural que Humberto Solás realizó *Miel para Oshún*. Una diferencia fundamental con *Lejanía* está en la elección de su protagonista: quien regresa en este caso es Roberto (Jorge Perugorría), un joven que se vio obligado por su padre a abandonar el país de niño dejando atrás a su madre (léase también Patria), con quien ahora regresa a reencontrarse. Roberto es, sin duda, una versión complejizada del personaje de Ana en *Lejanía*. Los datos que se deslizan a lo largo del film nos dan a entender que su partida se incluye en el exilio histórico. A pesar de ello, para con Roberto no hay construcción estigmatizada. El relato que se hace sobre el padre –ya muerto– no dista mucho de la construcción de Susana en el film de Jesús Díaz aunque plantea una diferencia fundamental: en un diálogo entre Roberto y su prima Pilar (Isabel Santos) queda claro que se lo perdona, no se le guarda rencor y hasta se lo justifica por sus actos.

Para comprender el pasaje entre *Lejanía* y *Miel para Oshún* es indispensable introducir un cambio en la concepción de las identidades nacionales. Tal como señala Fernando Ortiz (1964), “la cubanidad es la pertenencia a la cultura de Cuba” y toda cultura “es creadora, dinámica y social” por lo cual hay que comprenderla “como un concepto vital de fluencia constante; no como una realidad sintética ya formada o conocida” (párr. 10). De

este modo, resulta esencial en la comprensión de la identidad cubana huir de concepciones fosilizadas y estáticas. Creemos que este es el movimiento que se da en la construcción de la cubanidad, entre ambos films. Néstor García Canclini (2002) señala que

tener una *identidad* equivalía a ser parte de una nación o una “patria grande” (latinoamericana), una *entidad* espacialmente delimitada, donde todo lo compartido por quienes la habitaban –lengua, objetos, costumbres- marcaría diferencias nítidas con los demás. Esos referentes identitarios, históricamente cambiantes, fueron embalsamados en un estadio “tradicional” de su desarrollo y se los declaró esencias de la cultura nacional (p. 39).

Podríamos pensar así que la cubanidad fue “embalsamada” y definida como esencia de modo diferencial para los cubanos insulares y los emigrados a partir del triunfo de la Revolución. De ese modo, en *Lejanía* se aprecian dos construcciones de la cubanidad, una encarnada en Susana y la otra en Aleida. Como ya hemos indicado anteriormente, es en Ana que se comienza a esbozar la redefinición de la cubanidad en términos más cercanos a los planteados por Fernando Ortiz. Este movimiento se concretaría posteriormente y es el tipo de cubanidad que construye *Miel para Oshún*. García Canclini plantea que los mapas simbólicos se modifican cuando un número significativo de personas de un país viven en el extranjero. De este modo, a partir de los cambios propiciados desde el ingreso en el Período Especial, los intercambios con los emigrados promueven una re-construcción de la cubanidad, como vital y en fluencia permanente.

Sandro Mezzadra (2005) sostiene que toda configuración identitaria está investida de tensiones múltiples. Hace hincapié en “la ‘doble conciencia’, el ‘doble espacio’ político y cultural en el que viven los migrantes en tanto *ciudadanos de la frontera*” (p. 100). El personaje de Roberto pone de manifiesto esa doble conciencia y doble espacio, erigiéndose como un ciudadano de la frontera que dirime su identidad entre su vida en Estados Unidos y los recuerdos y experiencias recientes en Cuba. Mezzadra da cuenta de la forma específica de pertenencia de los migrantes,

marcada por la toma de distancia del país y de la “cultura” de origen inherente a la migración, los migrantes raramente se vuelcan en una adhesión incondicionada hacia el país y la “cultura” de asentamiento, alimentando una aspiración a la “naturalización”. Un conjunto de historias fragmentarias, “diseminadas” a causa de los movimientos migratorios propios de cada una de las historias nacionales, dificultan su narración lineal y descarrilan la temporalidad homogénea de la hipotética comunidad nacional (ídem: 104).

La “adhesión incondicionada” y la “naturalización”, propias del exilio histórico, son características del personaje de Susana, en *Lejanía*. Esto es apreciable a lo largo de toda la película, pero se condensa sobre todo en el video que muestra su modo de vida en Estados Unidos. No se evidencia así en la generación de los hijos (y aquí, además de Roberto, podemos pensar en Ana y en los muchachos que componían la Brigada Antonio Maceo). En su caso se reconocen historias fragmentarias y diseminadas que buscan recomponer.

Para comprender la doble conciencia a la que hace alusión Mezzadra es significativo recuperar el concepto de “entre-medio” de la cultura, de Homi Bhabha (2003). Plantea que el migrante desarrolla una “cultura *parcial*, [que] es el tejido contaminado pero conectivo entre culturas: a la vez imposibilidad de la inclusividad de la cultura y límite entre ellas” (p. 96). Bhabha recupera el concepto de híbrido en Mikhail Bajtin. Señala que el “discurso híbrido abre un espacio de negociación donde el poder es desigual” y considera que tal negociación “no es ni asimilación ni colaboración, y hace posible el surgimiento de una agencia ‘intersticial’ que rechaza la representación binaria del antagonismo social” (ídem: 103). Esto parece ser lo que sucede a partir del Período Especial y lo que diferencia a *Lejanía* y *Miel para Oshún*. Mientras que en la primera aún se aprecia esa “representación binaria del antagonismo social”, en la segunda se alude ya al entre-medio de la cultura, a esa agencia intersticial. Esta, de todos modos, es una construcción que se va configurando a lo largo de todo el metraje, en un camino pleno de contradicciones. Vemos cómo Roberto parte de un conocimiento enciclopédico de la cultura cubana para ir, poco a poco, introduciéndose en la experiencia concreta y material de la misma, tal como se verifica, por ejemplo, en su aproximación a la religión afrocubana.

Seyla Benhabib (2006), por su parte, plantea una fragmentación del “nosotros”, que adquiere límites “fluidos y porosos” a partir de “las crisis de las políticas redistributivas [que] afectan la solidaridad entre las clases sociales” y “el auge de los movimientos multiculturalistas e identitarios”. Y finaliza preguntándose “¿Quiénes somos ‘nosotros’?” (p. 291). Es particularmente importante la fortaleza que la categoría “nosotros” adquirió en la Cuba revolucionaria. Su resquebrajamiento, a partir de la profunda crisis del Período Especial, debe comprenderse como la posibilidad de interrogarse sobre ese “nosotros” y reconocerlo, en principio, como una categoría en un movimiento de configuración constante, que no permite ser encasillada ni reducible a un conjunto de rasgos inamovibles. Esta es la propuesta de *Miel para Oshún*, manifiesta no sólo en la construcción del personaje de Roberto, sino también en

su interacción con Pilar y Antonio (Mario Limonta). Sostiene Behabib a su vez “que las culturas se forman a través de interacciones y diálogos complejos con otras culturas, y que sus límites son fluidos, porosos y controvertidos” (ídem: 297).

María Laura Méndez y Pablo Farneda (2010) trabajan el concepto de “condición mestiza”, a la que califican como una condición incompleta e inacabada que implica

la invención de un territorio bajo la propia piel, la extrañeza de llevarse el mundo consigo cada vez, para reinventarlo en otro lugar o en otras condiciones. (...) la condición mestiza está ligada al desarraigo, no siempre y necesariamente espacial, sino más bien identitario; está ligada a la necesidad de reinención (p. 119).

Recuperan también una cita de Edward Said, tomada de la obra de Néstor García Canclini:

La mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una conciencia que –para utilizar una expresión de la música- es contrapuntística... Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto (ídem: 120).

Esta “condición mestiza” y “conciencia contrapuntística” son visibles en *Miel para Oshún*. Roberto, construye su identidad a partir de sus experiencias en los Estados Unidos, así como también desde los recuerdos de la infancia en Cuba y desde la búsqueda constante de su completud identitaria. Lo contrapuntístico, en él, se manifiesta de modo traumático. En un tramo de la película tiene una crisis en la que expone los conflictos de su identidad a partir de la emigración forzada en un extenso monólogo. “¿Qué es lo que ustedes creen que ha sido mi vida? ¿Qué he tenido una vida feliz? Pues no. No sé quién soy, coño. Si cubano... americano. Si el uno o el otro. (...) Coño, mira que me hace ilusión volver a la tierra a la que nació. Aquí. A Cuba. A encontrarme yo. A encontrar mis raíces. A encontrar a mi madre, coño. Y nada. ¿Qué es lo que he encontrado? Nada. La nada se encuentra con la nada”. A medida que avanza el metraje su actitud emocional irá cambiando y en el final logrará resolver el conflicto de su identidad, integrando los componentes cubanos y los norteamericanos en una “conciencia contrapuntística”. El personaje comienza el viaje como turista (se hospeda en el Hotel Nacional, toma taxis oficiales, compra en la shopping) pero a medida que avanza el metraje se va convirtiendo en un “local” (cambia su aspecto y su ropa, viaja en camiones que

detiene en la ruta y en bicicleta). Las elecciones estéticas de la película también contribuyen a la construcción de este contrapunto. El uso de la tecnología digital¹⁰ produce una calidad de imagen que, sumada a la profusión de exteriores y al uso de habitantes de los distintos pueblos como extras que se interpretan a sí mismos, confiere un estilo un tanto “documental” al film. Esto refuerza la sensación de inmersión de Roberto en la cultura cubana, con la que se relaciona a partir de su experiencia de vida en Estados Unidos y de sus primeros años de infancia en Cuba. La película de Humberto Solás es la primera en trabajar como temática central la problemática del retorno a Cuba de los hijos del exilio histórico, así como su recibimiento por parte de la sociedad cubana y la búsqueda de la constitución de una identidad integral. De allí que el film presente la cuestión de la identidad como un conflicto que atraviesa la narración hasta su resolución final, en la que los personajes cubanos y cubano-americanos van cambiando su opinión y su actitud con respecto al “otro”. El espíritu de reconciliación inunda el film. “Es terrible que hayan sido víctimas de ese momento en el que les tocó vivir”, dice en un momento Pilar, refiriéndose a sus padres. “Y cada uno pensaba que hacía lo mejor. Es que no pensaron que las decisiones que tomaran en ese momento después podrían ser definitivas. Por eso no podemos culparlos”. “Yo no le guardo rencor a mi padre (...) Él también fue una víctima”, dirá luego Roberto. “Nosotros somos ahora los adultos que fueron ellos hace treinta años. No nos equivoquemos nosotros. O al menos intentémoslo”, concluirá Pilar. Este explícito abogar en pos del perdón y la reconciliación, imposible cuando Díaz realizó *Lejanía*, era posible y necesario en el contexto de realización de *Miel para Oshún*.

Al final de la película, Roberto no sólo habrá reconstruido su identidad aceptando su condición mestiza y asumiendo su conciencia contrapuntística (habiendo redefinido, en ese ejercicio, la cubanidad), sino que también encontrará a su madre, tras haber recorrido el país en su búsqueda. En esa escena final es todo un pueblo el que espera ansioso y emocionado el reencuentro. Roberto se envuelve en un abrazo profundo con su madre (Patria) y está le dice, entre lágrimas, “cuánto te he buscado”.

Conclusiones

Entre aquel “Ya nos vimos, ya nos besamos, la vida tiene que seguir (...) Todo estaba hecho hace mucho tiempo” con el que Reynaldo se despide para siempre de su madre, en un abrazo quebrado, incómodo y forzado y este “cuánto te he buscado” con que Roberto y su

¹⁰ *Miel para Oshún* es la primera película cubana hecha en digital.

madre se encuentran también para siempre en un abrazo fraterno se define el pasaje de lo irreconciliable a la reconciliación. No sólo de los vínculos familiares concretos, ya que éstos funcionan como metáforas de la relación entre los emigrados y Cuba. En su representación cinematográfica, el pasaje de una película a la otra permite la redefinición de la cubanidad a partir de la “apertura hacia un exterior, hacia un afuera constitutivo y constituyente de un nos- (en tanto que)-otros” (Méndez y Farneda, 2010: 113). Como plantea Cintio Vitier, citado por Juan Antonio García Borrero (2002):

Del Estado podemos disentir; de la nación, en cuanto es un pueblo asentado en un territorio, podemos alejarnos; pero la nacionalidad, que en definitiva es la cultura en su más amplio sentido, nos une a todos. Que los portadores de esa cultura, al emigrar, adopten o incorporen otros contenidos, experiencias, costumbres y sabores, no le quita necesariamente su unidad y puede añadirle diferencias enriquecedoras o empobrecedoras, sin que descontemos un margen, a la larga, de desarraigos totales e irreversibles (p. 86).

Ese “desarraigo total e irreversible” que parecía existir en Susana ya no es apreciable en Roberto. A pesar de haber sido desterrado contra su voluntad a muy corta edad, no se produce un desarraigo total -ya que habla perfectamente castellano, es profesor de Español y de Literatura Latinoamericana, se siente cubano- ni mucho menos irreversible, como se aprecia en sus contactos con la cultura cubana en su más amplio espectro a lo largo del film. *Miel para Oshún* abre la discusión sobre la conformación de conciencias contrapuntísticas e identidades donde las experiencias transculturales se ponen de manifiesto y se propone indagar seriamente en torno a los procesos de constitución identitaria, derrumbando viejos y anquilosados conceptos de identidad nacional vinculados a nociones prescriptivas, fosilizadas y unívocas, y permitiendo pensar en identidades mestizas e híbridas, en un constante movimiento constitutivo que, no sin tensiones ni complejidades, permite pensar en una cubanidad en construcción permanente.

Bibliografía

Almazán del Olmo, S. (2007). "Cine, emigración e identidad: claves para la interpretación de la cultura cubana". Ponencia presentada al XXVII Congreso de LASA. Montreal. Recuperado de: <http://www.uh.cu/centros/cemi/wp-content/uploads/2011/11/10-Sonia-Almazan-CINE-EMIGRACION-E-IDENTIDAD-CLAVES-PARA-LA-INTERPRETACION-DE-LA-CULTURA-CUBANA.pdf>

Álvarez Arce, M. (2006). *La transformación del discurso oficial y la representación del Modelo político cubano en la década de los noventas*. Seminario de tesis. México: Flacso.

Arboleya Cervera, J. (2013). *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.

Benhabib, S. (2006). *Las reivindicaciones de la cultura. Igualdad y diversidad en la era global*. Buenos Aires: Katz Editores.

Bhabha, H. (2003). "El entre-medio de la cultura". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.). *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 94-106). Buenos Aires: Amorrortu.

Casaña, A.; Martín, C. y Aja, A. (2011). "Perspectiva científica para el estudio del proceso migratorio externo y la identidad territorial en los países emisores". Recuperado de: <http://www.uh.cu/centros/cemi/wp-content/uploads/2011/11/6Identidad.pdf>.

De La Torre, C. (1997). "La identidad nacional del cubano. Logros y encrucijadas de un proyecto". En *Revista Latinoamericana de Psicología*. Vol. 29, núm. 2, pp. 223-241. Bogotá: Fundación Universitaria Konrad Lorenz.

Díaz, D. (2008). "Los otros. Exilio y emigración en el cine de la Revolución". En Berthier, Nancy (ed.): *Cine y revolución cubana: luces y sombras* (165-183). Valencia: Archivos de la Filmoteca.

Fornet, A. (2013). "La diáspora como tema". La Habana: La jiribilla. Recuperado de: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3361/la-diaspora-como-tema>.

García Borrero, J. A. (2002). *Rehenes de la sombra. Ensayos sobre el cine cubano que no se ve*. Huesca: Festival de Cine de Huesca, Filmoteca de Andalucía y Casa de América.

García Canclini, N. (2002). *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Paidós.

Méndez, M. L. y Farneda, P. (2010). “Interculturalidad, transculturalidad, mestizaje y diferencia”. En Mirta Giaccaglia (comp.). *Efectos de la razón moderna. La interculturalidad como respuesta*. Paraná: Fundación La Hendidja.

Mezzadra, S. (2005). *Derecho de fuga. Migraciones, ciudadanía y globalización*. Madrid: Traficantes de sueños.

Ortiz, F. (1964). “Cubanidad y cubanía”. En *Islas*. V. VI, no. 2, enero-junio, pp. 91-96. Santa Clara.

Waldinger, R. (2013). “Más allá del transnacionalismo: Una perspectiva alternativa de la conexión de los inmigrantes con su país de origen”. En *Migraciones Internacionales*. Vol. 7, num.1, pp. 189-219. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.