

Entre el buen lugar y el no-lugar. Utopía, memoria y migración en la Cuba revolucionaria

Jan Gustafsson

Københavns Universitet, Dinamarca
bjt982@hum.ku.dk

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es establecer una relación entre los mecanismos discursivos de la utopía social, la migración y los procesos de memoria en la Cuba revolucionaria. Para ello se propone una discusión de algunas características del discurso político-utópico instalado en el poder, así como la relación entre discurso utópico y sujeto, con particular atención en los temas de migración y memoria. Esta discusión se ampliará con la lectura de varias obras de ficción, tanto novelas como películas. La hipótesis principal será que el sujeto interpelado fuertemente por el discurso utópico-revolucionario, al alejarse del mismo se ve empujado desde el “buen lugar”, el que postula el discurso, hacia el “no-lugar”, la opción que le queda al sujeto diferente.

PALABRAS CLAVE: Cuba, utopía, migración, memoria, subjetividad.

BETWEEN THE GOOD PLACE AND NON-PLACE. UTOPIA, MEMORY AND
MIGRATION IN REVOLUTIONARY CUBA

ABSTRACT: The objective of this paper is to establish a relation between the discursive mechanisms of the social utopia and processes of migration and memory in revolutionary Cuba. In order to address this question we focus on some characteristics of the utopian-political discourse in power as well

as the relation between utopian discourse and subjects, especially related to questions of migration and memory. This discussion will be further extended to readings of various works of fiction, mainly novels and films. The guiding hypothesis of this study will be that subjects who distance themselves from official utopian discourse will be pushed away from the “good place”, as postulated by this discourse, towards a “non-place”, its only other option left.

KEYWORDS: Cuba, Utopia, Migration, Memory, Subjectivity.

INTRODUCCIÓN

Desde el llamado triunfo de la Revolución cubana, en 1959, la dimensión utópica ha sido cimiento principal del discurso político y nacional en Cuba. Mediante una serie de mecanismos de identificación positiva y negativa, y con la ayuda de un monopolio mediático más o menos efectivo, este discurso ha logrado posicionarse con una fuerte capacidad de interpelación y de formación de subjetividad. El discurso utópico se constituye como un hecho esencial en la formación de la subjetividad a nivel colectivo e individual, incluso si se niega, como en el caso de la mayor parte de la comunidad cubana del exterior.

El proyecto y discurso revolucionarios, a su vez, han sido motivo directo e indirecto de varias olas de emigración. En las primeras dos décadas de la Revolución han correspondido, a grandes rasgos, con los segmentos de la población que, por su condición socioeconómica e ideológica, se oponían al nuevo régimen, pero a partir de 1980, con el éxodo del puerto de Mariel, y más tarde con la salida masiva de los balseros y otros movimientos migratorios, los que emigran tienen una relación mucho más compleja y contradictoria con el discurso político utópico. Por un lado, quien emigra ha estado sujeto a la interpelación de este discurso durante décadas y tal vez toda su vida, por lo que habrá interiorizado este discurso y, por otro, lo niega al abandonar el país.

Esta escisión en la posición del sujeto se relaciona íntimamente con los procesos de memoria social e individual. La excepcionalidad del proceso político cubano desde 1959 conlleva, paralelamente, un proceso de memoria social complejo en el que el sujeto, y en particular el emigrante, debe buscar una posición que puede resultar dolorosamente individual frente al discurso, imaginario y memoria más o menos oficiales que

condenan fuertemente el abandono del país. Como todo emigrante, el cubano que sale del país deja el territorio propio —que es *el territorio* por excelencia— en busca de otro menos conocido y menos *heimlich*. Pero, por el efecto del discurso utópico, no se trata solamente de eso, sino que abandona el “buen lugar” del discurso oficial, que es la utopía realizada, en busca de un lugar alternativo que tiende a ser un “no-lugar”. Este no-lugar se da porque la fuerza afirmativa del discurso utópico-nacional constituye al territorio de la isla como un lugar excepcional, como el “buen lugar” y como *el lugar*, por lo que toda búsqueda de una alternativa lleva necesariamente al fracaso. En este sentido, la *utopía*, para el sujeto cubano, se constituye en dos interpretaciones distintas de su etimología: como el *buen* lugar, *eu*-tópos, y el *no*-lugar, *ou*-tópos (Flores).

Este movimiento del buen lugar al no-lugar afecta más visiblemente al emigrante, aunque también toca, por extensión, a todo sujeto que rechaza o duda del discurso oficial. Al no creer o al no hallar su sitio en el discurso utópico, el sujeto ya se aleja del buen lugar y con ello del lugar como tal, del espacio simbólico de la Revolución y la nación. En la discusión de los textos de ficción se trabajará, justamente, la hipótesis de que el sujeto alejado —por circunstancias o por voluntad propia— del discurso revolucionario no encuentra un espacio alternativo, sino que se aproxima a un espacio vacío, un no-lugar.

Esta hipótesis no pretende englobar el problema de la relación entre discurso y sujeto interpelado en su totalidad, ni tener la misma validez para todo momento del régimen revolucionario. Se trata tan solo de una tendencia, cuya manifestación es más importante mientras el discurso utópico ha sido más fuerte, o sea en las décadas de los sesenta, setenta y ochenta del siglo pasado. La crisis de los noventa es también una crisis del discurso utópico, aunque no es el final del mismo. Pero a partir de los noventa y sobre todo después del dos mil, empieza a haber en Cuba una mayor diversidad y oferta de opciones identitarias y de subjetividad (Casamayor-Cisneros; Rojas). Se trata de opciones artísticas, discursivas y de identidad y subjetividad que en gran medida buscan un espacio que no se relacione con el discurso oficial y que por ello no están ni dentro ni fuera, ni con ni contra la Revolución, según se discute más adelante. La hipótesis del no-lugar tiene menos relevancia para un sujeto que no se ve interpelado por un solo discurso contundente, sino por una cierta variedad de opciones.

La idea de un discurso utópico-revolucionario con capacidad de interpelación particularmente fuerte implica cierta noción de la “excepcionalidad” cubana. Tal noción es discutida –y hasta cierto punto rechazada– por Casamayor-Cisneros en su análisis de las cosmologías de la narrativa postsoviética cubana. No cabe en este trabajo dialogar con la extensa obra de Casamayor, sino tan solo aclarar que la noción de excepcionalidad presente en este trabajo se relaciona principalmente con la experiencia de un sujeto interpelado por un discurso de contenido y capacidad de interpelación particulares (Gustafsson, “The Nation”) y con el efecto de esta interpelación en el sujeto, en este caso según se manifiesta en algunas obras de ficción.

En resumen, el objetivo de este artículo es discutir algunos aspectos del discurso nacional-utópico (revolucionario) cubano y sus efectos de interpelación y subjetividad, como es la formación de un imaginario y una memoria sociales. Se prestará atención también a la cuestión de la emigración a fin de indagar en mecanismos que relacionen este fenómeno con los de la interpelación del discurso oficial y la formación de una memoria social-individual. La primera parte del artículo consistirá en una discusión del *contexto*, o sea, el discurso utópico, la memoria y la migración en relación con la Cuba revolucionaria, y la segunda parte explorará estas problemáticas en unos *textos* de ficción que incluyen películas y novelas.

LA UTOPIA COMO PROYECTO SOCIAL Y POLÍTICO – ENTRE EL BUEN LUGAR Y EL NO-LUGAR

La utopía se halla entre la ficción y la descripción, tal como es el caso de la obra *Utopía* de Moro, y también entre el deseo y la realidad, y el presente y el futuro (Ricoeur). Podrá definirse, agregando otra paradoja, como una narración dirigida hacia el futuro. Para Aínsa, la utopía se constituye y funciona como *horizonte* del imaginario social, siendo el mecanismo que permite tanto una mirada crítica del orden social dado como el planteamiento de una alternativa. De esta forma, la utopía puede potenciar la constitución de sujetos colectivos, por ejemplo a través de la organización en movimientos sociales. Según este autor, la función positiva y necesaria de la utopía reside en su capacidad de brindar una mirada crítica y formular propuestas para cambios. Puntos de vista

similares se encuentran en otros teóricos (como Ricœur y Flores), que justamente enfatizan esta dimensión positiva y necesaria de la utopía como motor de cambio social. La utopía, puede sugerirse entonces, pertenece al *imaginario*, más que a las prácticas concretas en su dimensión política, económica, legal u otras.

Según estos y similares enfoques, la utopía tendría su función positiva y afirmativa a partir del no-lugar, o sea, a partir de su función crítica y de canalización del deseo social. Pero la utopía, obviamente, no se limita a ser un horizonte del imaginario social, sino que se da en la historia como proyecto real y, frecuentemente, realizado. El proyecto utópico que logra el poder político debe pronunciarse, no ya desde el no-lugar, sino a partir de un espacio y tiempo concretos, un aquí y ahora que es o se está convirtiendo en el “buen lugar”. Instalado en el poder, el proyecto utópico estará ya sujeto a las condiciones sociales, económicas y políticas *reales*, incluidas sus propias dinámicas positivas y negativas, que comprenden el mecanismo de la tensión entre lo dado y lo deseado, entre el buen lugar y el no-lugar. En el caso de Cuba, esta tensión se manifiesta, entre otras cosas, en las maneras en que el discurso oficial político y mediático se mueve entre la definición de la utopía como el buen lugar –el mejor posible– y el no-lugar, que es el que está por venir, ese futuro que será aun mejor que el presente. Este mecanismo discursivo corresponde a una lógica triple: en primer lugar, la realidad dada no estará casi nunca a la altura de las expectativas que despierta el proyecto y el discurso utópicos, aun cuando haya importantes logros. Este ha sido claramente el caso cubano, sobre todo por las dificultades que ha tenido el régimen para satisfacer las necesidades materiales de los ciudadanos. El segundo elemento de esta lógica es inherente al discurso utópico mismo: si el proyecto utópico realmente hubiera logrado todos sus propósitos perdería su razón de ser y debería dar lugar a otros proyectos. El tercer elemento se relaciona con los otros dos y con la necesidad de mantener la dinámica utópica que da la fuerza del deseo. El discurso político cubano, en este caso, interpela al sujeto no solamente para que acepte el presente como el buen lugar, sino para que crea en un futuro todavía mejor. La relación entre sujeto y discurso se vuelve doble, ya que es una relación del presente que implica un compromiso mutuo hacia el futuro. La Revolución, según se denomina el proyecto utópico cubano, luchará por sus ciudadanos y ellos deben luchar por la Revolución. La tensión entre presente “bueno” y futuro “mejor” contribuye a constituir a la utopía como obligación más que

simple posibilidad para el sujeto. Como consecuencia, el que se va del país no solo abandona el buen lugar, sino también su compromiso y obligación con el futuro y con la patria; abandona la lucha de todos, se convierte en cobarde y traidor. El discurso utópico-revolucionario presenta esta lucha como un hecho cotidiano de sacrificios y esfuerzos por parte de todo ciudadano, de modo que nadie puede eludir la interpelación del discurso que obliga al sacrificio. La experiencia cotidiana de vivir en una nación enfrascada en un proyecto social y político utópico implica la necesidad de una toma de postura por parte del sujeto, que vive una situación social *excepcional* que le afectará profundamente.

DENTRO, CONTRA Y FUERA – LA REVOLUCIÓN Y SU SUJETO

En el discurso político y nacional cubano, el término la “Revolución” (con mayúscula) no tiene como referencia principal los acontecimientos militares y políticos que producen la victoria del Movimiento 26 de Julio en 1959, sino que se constituye como un ente discursivo que se identifica, además, con la nación. La Revolución no termina con su victoria del 59, más bien se inicia con ella, dando así principio a una de las utopías político-sociales más importantes de las Américas en el siglo XX. A partir de 1959 se irá formando un discurso e imaginario utópicos que en parte se apoyan en un ideario y un sistema político-económico de inspiración soviética, a la vez que se centra en la nación como elemento ideológico principal. La identificación entre nación y Revolución es el punto nodal (Laclau) básico del discurso político-utópico cubano (Gustafsson, “The Nation?”). En torno a esta idea constituye el discurso sus identidades y alteridades, y su “dentro” y su “fuera/contra”. El proyecto nacional, social y utópico se constituye principalmente como una frontera que divide entre *dentro* y *fuera* (tanto del proyecto como de la nación), entre los que emigran y los que no, y que divide entre memorias de la Cuba del pasado, del presente y del futuro. El origen más explícito de esta división se encuentra en un pasaje del discurso de Fidel Castro de 1961, titulado *Palabras a los intelectuales* (Castro). Las palabras centrales de este discurso de importancia capital rezan que “dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, ningún derecho”. Aunque principalmente pronunciadas e interpretadas como una reflexión –y mandato– sobre las posibilidades y

límites de la libertad artística e intelectual, estas palabras han resultado esenciales para la comprensión de la relación entre sujeto y Revolución en Cuba, prácticamente desde el inicio del período revolucionario-utópico. En primera instancia, las palabras indican las posibilidades de expresión artística dentro de un ambiguo esquema según el cual “dentro” de la Revolución todo es posible, mientras que “contra” (la Revolución) nada se puede. A continuación, se establece la idea de la Revolución como un sujeto con derechos, y no un sujeto cualquiera, sino aquel que “comprende los intereses del pueblo” y “significa los intereses de la nación entera” (Castro). La Revolución se constituye como el sujeto nacional y popular por excelencia, una especie de metasujeto, y “dentro” de ella puede actuar el ciudadano-sujeto con libertad, pero “contra” ella no. De esta forma queda claro, además, que el concepto mismo de la Revolución no apunta hacia un acontecimiento limitado, sino a una estado permanente que corresponde a un tiempo nuevo, un “año cero”. El hecho mismo de llamar a todo año con su correspondiente número de “año X de la Revolución” señala esto. La Revolución es un proyecto utópico (y mesiánico) que establece unas fronteras claras entre un *antes* y un *después*, así como entre *dentro* y *fuera/ contra*. Y al identificarse con la nación y el pueblo queda asimismo manifiesto que todo lo que sea contra la Revolución también será contra la nación y contra el pueblo (Leclercq). El juego de oposiciones *dentro* y *contra*, por otro lado, insinúa una segunda oposición que sería *fuera* y *con* (o *por*). Si el que no está “dentro” se coloca en la posición de “contra”, la lógica complementaria indicaría que el que no está “con” se coloca “fuera”. Hay una lógica espacial que se traduce en una lógica política y, por implicación, viceversa. Con ello se establece una correlación entre la utopía como un espacio afirmativo correspondiente al territorio nacional y una actitud y comportamiento del sujeto. El que está dentro también está *con* la utopía. Y el que está en contra se coloca, por implicación, *fuera*. Así, la Revolución es el buen lugar y *el* lugar (o sea, la nación), y la contrarrevolución se convierte en el no-lugar, fuera.

Las prácticas sociales y discursivas de varias décadas del período revolucionario muestran la importancia de esta frontera fundamental. El que no se situaba claramente dentro y con la Revolución quedaba fuera, socialmente excluido o, en última instancia, fuera del país. El término “integrado”, muy usado en las décadas de los setenta y ochenta, indicaba justamente esta situación: el sujeto “integrado” formaba parte de las organizaciones y actividades que le correspondían, todas ellas

“revolucionarias”, y el que no estaba “integrado” se situaba fuera de la vida social en general y tal vez fuera del país.

EMIGRACIÓN Y MEMORIA: DEL LUGAR AL NO-LUGAR

Toda utopía en proceso de realizarse produce, casi por fuerza, importantes cambios sociales que serán a favor de unos grupos y en perjuicio de otros. La utopía de unos será la distopía de otros y estos otros, en el caso cubano, optaron en su mayoría por el exilio. Cientos de miles de cubanos que abandonaron el país durante la primera década, o un poco más, del período revolucionario quedaron implícita y explícitamente fuera del proyecto utópico. Para ellos, la Revolución no sería el buen lugar ni el no-lugar, sino el mal lugar, del cual había que ausentarse hasta que el proyecto utópico hubiera acabado. La composición social de estas primeras oleadas de emigración era de clases medias y altas en su gran mayoría (Eckstein y Barbería), pero a partir del llamado “éxodo de Mariel”, que tiene lugar en 1980 (Gustafsson, “The Nation”) salen personas de toda condición social en una proporción mucho más representativa de la población general. Migran más de cien mil personas de las clases sociales que se supondrían beneficiadas con la Revolución. Además, estos emigrantes llevan ya veinte años viviendo dentro y con la Revolución, la cual para los más jóvenes constituía entonces la principal o única experiencia de socialización. Para ellos y para las generaciones de emigrantes posteriores, la Revolución era *el* lugar, bueno o malo, pero único, tanto por el contenido del discurso revolucionario como por ser la única experiencia vital posible. Y aunque se salía del país con destino a un lugar conocido por referencias, en la mayoría de los casos a la Florida, de alguna manera se abandonaba el único y, para el discurso, buen lugar, con destino al no-lugar.

Ello significa que las condiciones dadas para la memoria individual y colectiva en torno a la emigración son radicalmente distintas a las que existían a principios de los sesenta, cuando salían del país aquellas personas que se veían perjudicadas por el nuevo régimen en virtud de su condición social. A partir de Mariel, y desde principios de los noventa de forma permanente, van emigrando de la Cuba revolucionaria personas que no permiten una clasificación social, racial o ideológica clara. Se trata de personas de ambos sexos, de blancos y de afrocubanos de todas las capas

sociales. Por su edad, ya la gran mayoría de estos emigrantes han vivido la mayor parte de su vida, o toda ella, bajo el gobierno revolucionario. El emigrante salía sabiendo que abandonaba un país excepcional, regido por un sistema excepcional creado por y para el pueblo cubano. El efecto de la interpelación permanente de variantes de este mensaje no debe subestimarse y, además, el emigrante, siendo un cubano común y corriente, no solo conoce y ha digerido este discurso, sino que ha participado en una sociedad organizada en torno a esta idea. Probablemente hasta el momento de su salida, tal vez ilegal, el emigrante habrá sido parte de varias organizaciones revolucionarias y habrá participado en marchas y manifestaciones que aclamaban la patria, esa mejor sociedad posible que además está construyendo paso a paso una sociedad aún mejor. El emigrante abandona, pues, un lugar cargado de sentido esencial, convirtiéndose en un fracaso individual frente al éxito social que postula el discurso.

Esta situación afecta profundamente la posibilidad que tiene el sujeto para formarse una identidad y memoria propias que entren en un diálogo positivo con el discurso identitario y la memoria social dominantes. El discurso oficial culpa al emigrante, de forma más o menos explícita, de “débil”, “mal cubano”, “egoísta” o “escoria”. El emigrante, a su vez, reconoce el discurso oficial internalizado, por lo que inevitablemente ha de cuestionarse y tal vez verse como “egoísta”, “antisocial”, “mal revolucionario y mal cubano” o “débil”, al tiempo que sentirá que la culpa es de un sistema que promete e insiste en identificar sus prácticas sociales, económicas y políticas con un ideal difícil de reconocer en la práctica.

Los procesos de formación de memoria colectiva e individual se dan en esta compleja situación en que existe la constante presión e interpelación de un discurso utópico que no puede dejar al sujeto indiferente. Al mismo tiempo se vive con una idea prolongada, hasta el punto de parecer permanente, de que la situación actual –sea dichosa o detestable– es excepcional. En esta situación de “excepcionalidad permanente” –desde 1959 hasta el momento– deben valorarse para su actual y futura memoria al menos tres fases históricas: una, la del pasado prerrevolucionario; dos, la del pasado y tal vez presente revolucionario; y tres, la época posrevolucionaria, que bien podrá corresponder al presente o a un posible futuro.

FRESA, CHOCOLATE Y MEMORIAS DE UNA EXCLUSIÓN

La película *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea, 1993) resulta de particular interés para un estudio de la representación del problema de la relación entre sujeto, discurso político-utópico, memoria y migración. Antes que nada, esta película contiene una crítica compleja, a la vez que comprometida y radical, de los mecanismos de exclusión del discurso y proyecto revolucionarios, como se verá en el análisis que sigue. Por primera vez se hace en una película producida en Cuba para un público cubano (e internacional) una crítica tan explícita y profunda de importantes aspectos de la Revolución. Además es obra de uno de los principales cineastas de Cuba (y para muchos el mejor), Tomás Gutiérrez Alea, conocido por su compromiso crítico con la Revolución (Santana Fernández de Castro). A la vez, la película se estrena en medio de una de las peores crisis económicas y políticas del régimen revolucionario: tras la caída de la Unión Soviética y los gobiernos socialistas de Europa del Este a principios de los 1990, Cuba había perdido sus principales sostenes económicos y socios comerciales, por lo que regía la escasez extrema hasta de alimentos básicos, produciéndose como consecuencia una emigración masiva y descontrolada con la ola de los balseiros (Valdés, *En fin*).

Lo que hace *Fresa y chocolate* es demostrar cómo los mecanismos de exclusión del discurso utópico-revolucionario marginalizan a un sujeto que no está *contra* la Revolución y mucho menos contra Cuba, para terminar colocándolo en el no-lugar de un exilio que no desea. En el personaje Diego, uno de los dos protagonistas (interpretado por Jorge Perugorria), se acumulan varios elementos que lo colocan *fuera*. El aspecto que más ha llamado la atención de este personaje es su homosexualidad y gran parte de la crítica se ha concentrado en esta dimensión del personaje y de la película, viendo en ella una crítica directa de las prácticas y actitudes homofóbicas de la Cuba revolucionaria, sobre todo en las décadas de los sesenta y setenta. Pero hay en Diego otros aspectos de su personalidad que hacen peligrar su condición de hombre, y sobre todo de *hombre nuevo*, según se calificaba al nuevo tipo de cubano revolucionario. Diego, aparte de homosexual, es religioso e intelectual crítico. Y lo que termina por excluirlo —no solamente del proceso revolucionario-utópico, sino de la nación misma hasta el punto de verse obligado a abandonar el país— es su actitud crítica a la vez que nacionalista frente a la realidad social y cultural de Cuba. Diego no acepta la versión chata, machista y populista de lo

cubano y de su representación intelectual y artística, y lo que hace que finalmente pierda la batalla y opte por irse del país es que no claudica en su actitud crítica, algo que normalmente se supondría, justamente, una virtud revolucionaria. Así, *Fresa y chocolate*, más que ser una representación de las consecuencias de la homofobia de cierta época del proceso nacional-revolucionario, se convierte en el relato *ejemplar* de una serie de mecanismos de exclusión que aún en los años 1990 y más tarde formaban, y en alguna medida aún forman, parte de los mecanismos de poder, interpelación y exclusión del modelo utópico implementado en Cuba (Gustafsson, “The Nation”). La película da cuenta de un sujeto consciente y pensante que en su actitud frente a la nación, la identidad y la igualdad social comparte gran parte de lo que manifiesta el discurso utópico-revolucionario, pero que no encuentra su espacio *dentro*, quedándose en el no-lugar del que ha sido excluido en el territorio utópico, sin poder identificarse con la contranarrativas dominantes del exilio. Para este personaje de ficción, la utopía revolucionaria constituye una frontera infranqueable, un muro social e ideológico que no permite ver más allá. Para los cubanos criados con la Revolución y por ella, la utopía está dejando de ser el horizonte de lo posible y de los deseos para convertirse en la frontera de lo individualmente posible.

En el caso de Diego, la decisión de abandonar el país no es el resultado del deseo de buscar otras oportunidades ni de un proceso de desacuerdo ideológico, sino la consecuencia lógica de unos mecanismos de exclusión que funcionan a todo nivel, incluido el simbólico e imaginario. Estos mecanismos, por añadidura, no actúan solamente en el espacio social *entre* el sujeto individual y el discurso y entre un sujeto y otro, sino también *dentro* de la conciencia del sujeto. Como ya he señalado, la fuerza de interpelación del discurso utópico-revolucionario y sus mecanismos de socialización en general significan que varias generaciones de cubanos han internalizado el discurso oficial, haciéndolo suyo. Para el sujeto que decide emigrar o que queda excluido, esto puede significar que se vea a sí mismo como una persona de valor reducido, como “mal cubano” o simplemente poco apto para el proceso histórico de grandeza que está viviendo la nación, tal como le ocurre a otro personaje de Gutiérrez Alea, Sergio, el protagonista y narrador de *Memorias del subdesarrollo* (1968). A la hora de interpretarse a sí mismo e interpretar sus acciones y motivos, el sujeto se halla atrapado entre un discurso social —que en gran medida ha hecho suyo— y la conciencia de que necesita y desea actuar en contra de

tal discurso. En el caso de Diego, este personaje sufre por la presión de un discurso y unas prácticas sociales que lo excluyen por considerarlo mal cubano, cuando él justamente desea ser un buen cubano verdadero, no en oposición al proyecto revolucionario, no *fuera*, sino *dentro*, pero con una concepción más amplia y libre de lo cubano, la cubanidad y la cubanía, según la terminología propuesta por Ortiz (Pérez Firmat).

El proponer, buscar y luchar por esta visión renovada e incluyente de la Cuba revolucionaria parece ser el mensaje principal de esta película (Santí), pero, como se ha propuesto, la obra indica pistas para interpretaciones más críticas. El argumento principal da cuenta de un proceso de exclusión injusto que acaba con la emigración forzada del sujeto, según se viene argumentando, y este final poco feliz para el personaje principal de la película es de por sí un elemento de crítica hasta entonces inusual.

Otro aspecto importante es el tratamiento de la memoria social. En *Fresa y chocolate*, la época objeto de una memoria polémica no es el tiempo anterior a la Revolución, sino los primeros años de la misma, y en particular los años de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción), campamentos de reclutamiento de jóvenes varones de “conducta impropia”¹, sobre todo homosexuales. La mención explícita de estos campamentos y otras prácticas homofóbicas y represivas de las primeras dos décadas de la Revolución da a *Fresa y chocolate* una posición particular en la producción cultural cubana. Hay en la película un diálogo particularmente importante entre Diego y el otro protagonista, David, un joven que representa los valores del *hombre nuevo* revolucionario, en que aquél presenta una memoria rebelde frente al discurso revolucionario. Esta memoria no se identifica con el discurso antirrevolucionario de la comunidad cubana de Miami, sino que viene de *dentro*, de Cuba y de la Revolución, con la fuerza del testigo y reclamando su espacio social. La película propone, así, una memoria alternativa, no *contra*, pero sí crítica y con derecho a reclamar un espacio *dentro* de la nación y dentro de la Revolución, según propone David en un momento del mismo diálogo².

¹ *Conducta impropia* es también el título de un documental sobre la homofobia en la Cuba revolucionaria, realizada por Néstor Almendros y Orlando Jiménez Leal.

² Es interesante ver cómo una memoria social que reconoce los “errores” de las UMAP y otras prácticas homofóbicas y similares ha sido integrada al discurso oficial en años posteriores a *Fresa y chocolate*. Particularmente importante ha sido el papel jugado

Refiriéndose a las prácticas homofóbicas dice este joven “hombre nuevo” que constituyen “la parte de la Revolución que *no* es la Revolución”, intentando así salvar los valores básicos del discurso utópico mediante la apertura y la tolerancia.

Para comprender el alcance de la crítica en *Fresa y chocolate* es importante definir la época del argumento principal. En esto, el director ha optado por una significativa ambigüedad. En un momento de la película, David ve en una sala de proyección un documental-noticiero sobre la revolución sandinista y la huida de Somoza, lo que sugiere que la acción transcurre hacia fines de 1979, o sea unos catorce años antes de su producción. Si es así, la crítica se dirige hacia prácticas del pasado y no del presente, lo cual la hace más aceptable. Sin embargo, en otra escena se ve a un grupo de hombres llevando una puerca a un apartamento habanero. El detalle parecería absurdo si no fuera porque justamente durante el “período especial” a principios de los noventa se extendía la práctica de criar animales domésticos como puercos o gallinas en las ciudades con el objetivo de conseguir una fuente de alimentación. Este detalle, pues, remite la acción a los noventa, con lo cual se radicaliza la crítica de la película, que ya no se dirigiría a un momento del pasado, sino al presente mismo.

Fresa y chocolate se constituye pues como obra fundamental para el inicio de una producción cultural más crítica que reclama el derecho de participar en la construcción del discurso de la nación y de la utopía, de Cuba y la Revolución, aunque situándose en este caso *dentro* de la Revolución y no *contra*. Importante también es ver cómo el protagonista Diego es empujado hacia un exilio que es un no-lugar, primero porque solamente se identifica como “el extranjero” y, segundo, porque el momento de la partida se encuentra en un futuro cercano que no tiene lugar en la película. Así se confirma a Cuba, y en particular a La Habana, como *el lugar* y el posible buen lugar, a la vez que el abandono será hasta el no-lugar, que en el caso de *Fresa y chocolate* más bien queda como potencialidad o amenaza.

EXILIADOS Y BALSEROS — DE LA UTOPIA SOCIAL AL NO-LUGAR

En la literatura y cine cubanos contemporáneos, y sobre todo desde fines de los años noventa, el tema de la emigración y la figura del emigrante, incluido el “balsero”, juegan un papel cada vez mayor. La película *90 millas* (de Rodríguez Gordillo 2005) se centra en el drama mismo de la travesía del Estrecho de Florida donde el mar, el movimiento y la muerte todos son parte de una ausencia de espacio humano real. *Larga distancia* (Esteban Insausti 2010) y *Memorias del desarrollo* (Miguel Coyula 2010) son ejemplos de películas que se centran en la figura del exiliado cubano al que le importa menos el lugar donde vive que el que abandonó, aunque aquél le brinde satisfacciones materiales, profesionales y espirituales. La protagonista de *Larga distancia*, Ana, debe reinventar a sus amigos de la juventud para celebrar su propio cumpleaños. Vive en un apartamento de aspecto elegante, pero aséptico y anónimo, sin identidad espacial definida. El único lugar real está en sus memorias que evocan a los amigos, el barrio, la juventud. El no-lugar es doble: la casa en el extranjero y Cuba que ya no existe, al menos para Ana. En *Memorias del desarrollo*, basada en la novela homónima de Edmundo Desnoes, el protagonista se desenvuelve en un espacio más definido, entre Nueva York y una casa de campo de la misma región, pero mantiene un constante diálogo con el tiempo y el espacio de Cuba, perdidos para él.

No solamente en el exilio y la emigración se manifiesta el tema del no-lugar en el cine cubano de las últimas décadas. En *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío 1995), la acción transcurre principalmente en el camino entre la ciudad oriental de Guantánamo y La Habana. El filme critica con humor el burocratismo y la ineficiencia del sistema socialista, y la combinación de esta dimensión crítica con la ausencia de un espacio permanente da la sensación de una Cuba indeterminada, a una ausencia de lugar verdadero. Esta idea se refuerza en otra película de Tabío, *Lista de espera* (2000), que transcurre en una indefinida terminal de ómnibus. Este espacio sin lugar parece una metáfora de la Cuba de los noventa, de la utopía devenida distopía, o en otras palabras, del paso desde el buen lugar al no-lugar. En el cine posterior, la desorientación y falta de identidad de varias generaciones de jóvenes se convierte en tema recurrente, muchas veces en combinación con una ausencia de espacio y lugar fijos. En *Personal Belongings* (Alejandro Brugués 2006), Ernesto no tiene casa y vive en su automóvil, un Lada que puede verse como símbolo

de la Cuba soviética que ya no existe pero que aún oprime a sus ciudadanos por falta de una verdadera alternativa. En *Boleto al paraíso* (Gerardo Chijona 2010) un grupo de jóvenes se mueve constantemente en busca de una existencia al margen de las autoridades, perdida su fe en la utopía oficial o lo que queda de ella.

Gran parte de la narrativa a partir de los noventa ajusta también sus cuentas con la utopía-distopía (Casamayor-Cisneros). Como en el cine, se ha ido abriendo en la literatura un espacio de crítica. Parte de esta crítica entra en un diálogo con el discurso revolucionario. Es el caso de Leonardo Padura, cuyo detective, protagonista de la exitosa serie de Mario Conde, es un desilusionado de la vida y de la Revolución, que no obstante cree en valores humanos básicos y que se mueve por una Habana muy tangible y presente. Como en *Fresa y chocolate*, al diálogo crítico con el proyecto utópico lo acompaña un espacio y lugar claramente presentes. En varias otras obras se observa, sin embargo, cómo el distanciamiento del discurso y las prácticas de la Revolución llevan al sujeto al no-lugar donde el principal mecanismo de recuperación de sentido resulta ser la memoria y los recuerdos individuales. El exilio mismo parece ser remedio para reencontrar una identidad personal y a veces colectiva enterrada en las capas arqueológicas de lo cotidiano, las calles, los amigos, los familiares ya no presentes.

Tal es el caso de *El inventario secreto de La Habana*, de Abilio Estévez, en que el exilio doble, del narrador y de un músico, ambos en Europa, enmarca un conjunto de relatos-recuerdos íntimos a la vez que colectivos en que el narrador y el autor se confunden. En este texto, el exilio es la justificación para narrar los espacios “secretos” de La Habana, entre los que destacan aquellos en que la sexualidad, sobre todo entre hombres, puede desenvolverse entre la prohibición y la promiscuidad. Calles, rincones, esquinas, espacios abiertos y espacios cerrados, desde el Malecón hasta el Parque Lenin, desde los palacios a los sórdidos baños públicos: el recuerdo recorre una Habana inventariada, más que inventada (Alvarez-Tabío). La Habana inventariada se hace presente a través de la memoria, siendo a la vez un lugar mítico por su pérdida. Es más importante y hasta más real que las ciudades del exilio donde se mueve el narrador, que son espacios poco definidos, cuya función principal es enmarcar o provocar los recuerdos de lo perdido. Así, el no-lugar es doble: el exilio y La Habana perdida. En *El bailarín ruso de Montecarlo*, del mismo autor, el exilio sirve también como

marco de un relato de una Cuba y Habana perdidas y lejanas aunque el narrador las ha abandonado hace muy poco y la decisión del exilio es repentina, tomada durante un viaje profesional. La pérdida no solamente afecta al protagonista por su exilio, sino porque el régimen revolucionario que provoca este exilio es un cataclismo negativo, no porque acabe con los privilegios de la antigua clase alta y tal vez media, sino porque el burocratismo y la inconsciencia acaban con lo auténticamente cubano y habanero, con una poética de lo real que no cabe en el proyecto utópico de una sociedad de “hombres nuevos”. Esta visión de la utopía se encuentra también en otra novela de Estévez, *El navegante dormido*, un relato complejo sobre una casa y una familia a lo largo de un siglo. Hay en esta novela muchos exilios, entre los que destaca el interno, el de personajes que se encierran en sus memorias para esquivar un presente demasiado oscuro, gris u horroroso. La narrativa de Estévez ajusta cuentas con la utopía haciendo memoria sobre el pasado reciente y el tiempo anterior a la Revolución.

Muchos de estos personajes de Estévez comparten elementos con el de Diego en *Fresa y chocolate*: el interés por el arte y la cultura cubanos y universales, la intelectualidad, la homosexualidad y una mirada crítica y distante sobre el presente revolucionario. Esta combinación convierte al personaje tanto en víctima como en testigo privilegiado del proceso histórico. Pero hay una diferencia fundamental entre la obra de Estévez y la película de Alea: para Diego, como se ha visto, un motivo principal es la búsqueda de un lugar *dentro* del proyecto nacional-revolucionario en el que ve aspectos positivos y negativos. En Estévez, en cambio, no hay un diálogo con el presente revolucionario. La utopía nacional no solamente ha resultado un engaño y una tiranía, también es la destrucción de la belleza. Por lo tanto, importa poco que el exilio implique el abandono del territorio nacional o no. La memoria es el único asilo verdadero, la única forma de recuperar la belleza y esencia de lo cubano verdadero, escondido en los recuerdos de las conversaciones de sobremesa, las tardes junto al mar, el erotismo casi siempre prohibido y delicioso. Al proyecto utópico social no se le reconoce como tal, sino solo como una circunstancia brutal, irrelevante en su proyección utópica, y ante la que cabe solo la memoria como defensa en su recuperación de un mundo anterior.

En la novela *Dime algo sobre Cuba*, de Jesús Díaz, el protagonista de irónico nombre, Stalin Martínez, abandona Cuba y entra como indocumentado

a los EE.UU., donde se refugia en casa de su hermano, Lenin, quien pretende deshacerse de toda memoria de Cuba, pero que acepta ayudar a su hermano, Stalin, a buscar asilo. Para que Stalin se parezca al cubano refugiado auténtico, o sea un balseiro, Lenin lo obliga a alojarse varios días en la azotea de su casa, expuesto al sol y casi sin agua ni comida, con la intención de dejarlo en la playa para que lo “encuentren” y den refugio como a un balseiro auténtico. A solas en el tejado de la casa del hermano, Stalin consume el tiempo que tanto le sobra rememorando su pasado reciente en Cuba. El encuentro en la azotea con una joven desconocida, parienta lejana, que desea saber sobre la isla, lo obliga a profundizar más todavía en la memoria —y ya no solamente individual—, pues empieza a hablar de Cuba, de sus sabores y saberes, de la lengua, la cultura, la gente. A diferencia de los personajes de Estévez, la memoria de Stalin Martínez busca y necesita confrontarse con los efectos de la utopía social cuyas deficiencias han motivado la emigración. La decisión de abandonar la isla y su utopía se debe a una serie de acontecimientos, la mayoría de los cuales implican una humillación a Stalin y a otros cubanos que, por serlo, son sujetos a la arbitrariedad y ofensas de un sistema originado por la utopía, pero caracterizado, según las experiencias de Stalin, por la burocracia, el absurdo y el abuso. Pero la memoria de Stalin Martínez, como la de los personajes de Estévez y como Diego, también busca lo cubano “esencial” al ofrecer sus recuerdos y conocimientos a la joven bella que lo visita en su espacio de exilio tan particular como lo es la azotea de una casa miamense. Y justamente esta azotea, un espacio absurdo e irreal, a la vez que lo único real en la vida del emigrante Stalin Martínez, se vuelve otro no-lugar. El migrante está rodeado de utopías: la utopía social degenerada, la Revolución, que lo hace abandonar el país, la utopía de un exilio consumista, así como el paraíso perdido de la isla y su cultura que transmite a la joven que lo visita. Al mismo tiempo, el presente narrativo transcurre en el no-lugar de la azotea que es el presente del migrante.

En *La nada cotidiana*, de Zoé Valdés, el diálogo epistolar entre la protagonista, Yocandra y su amiga exiliada, la Gusana³, llega también a contrastar exilio y memoria. Las cartas de la amiga exiliada en España sirven para rememorar las andanzas habaneras de las dos amigas cuando eran jovencitas. Para el presente de Yocandra, cuyo nombre de pila es

³ “Gusano” es epíteto despectivo para denominar a los opositores de la Revolución.

Patria, la utopía revolucionaria se presenta sobre todo como una serie de eventos poco trascendentales, aunque teñidos, como en el caso de Stalin Martínez, del absurdo. La bicicleta que se rompe, el hambre o los apagones que impiden trabajar son manifestaciones de la Cuba de los noventa. Lo que presenta la gran utopía revolucionaria es más que nada su aspecto disfuncional y patético, todo lo que no funciona. Ni la belleza de los ideales ni la crueldad de la represión son temas principales. Los recuerdos de una época y ciudad anteriores, aunque recientes, que se manifiestan en la correspondencia mantenida entre Yocandra y la Gusana son parecidos. La Habana de los ochenta, con su interpelación de las consignas revolucionarias, la cultura soviética y de los países del Este de Europa, es el mundo de la memoria compartido por las dos mujeres, cuyo presente tiene poco sentido, siendo –dentro y fuera de Cuba– esa *nada* que es la experiencia cotidiana. El presente se manifiesta, pues, como otro no-lugar, no por la ausencia de un espacio, sino por la falta de una dinámica de cambio y de un verdadero sentido en la existencia.

En estas novelas de Jesús Díaz y Zoé Valdés, la memoria sirve para exponer los fracasos de la utopía con la ironía como herramienta principal. La utopía es vista sobre todo en sus dimensiones negativas, pero con la indulgencia que brinda el uso del humor. Ello no quita, sin embargo, el hecho de que los protagonistas se vean como víctimas de la utopía. Por su generación son víctimas, además, inocentes. A diferencia de David, el revolucionario coprotagonista de Diego en *Fresa y chocolate*, que agradece a la Revolución sus estudios y su vida, la Yocandra de *La nada cotidiana* y el Stalin de *Dime algo sobre Cuba* no le agradecen a la Revolución su carrera universitaria y profesional, sino que se reconocen como víctimas inocentes de un proyecto social que para ellos es signo de privaciones y arbitrariedades. La utopía de justicia social y soberanía nacional de la Revolución apenas importa a esta altura y para estas generaciones de gente nacida y criada con la Revolución. La manifestación tal vez más inmediata y evidente está en los nombres de pila de los protagonistas de estas novelas, Patria y Stalin. Son indicios claros de la diferencia generacional con respecto a la generación anterior y del fervor revolucionario de cuando la utopía era joven. Estos personajes cargan hasta en sus nombres propios con el signo de la utopía bajo el que se han criado, y la decisión de sustituir Patria por Yocandra y Stalin por Esteban no basta para ahuyentar los efectos de la utopía social con los que cargan en esos exilios de no-lugar que son la azotea en Miami o el refugio interior de Yocandra.

El objetivo de este apartado ha sido indagar en la relación entre sujeto y utopía según se representa en algunas obras narrativas y cinematográficas, y sobre todo cómo se manifiesta una especie de movimiento desde el buen lugar hacia el no-lugar. No propongo que tal tendencia sea exclusiva o siquiera dominante, pero sí que es una manifestación notoria que se relaciona, implícita o explícitamente, con el contexto social e histórico, o sea, con la fuerza e importancia del discurso y proyecto utópicos —la Revolución— que se pueden ver en los primeros apartados. En las obras discutidas, el no-lugar se representa en dos dimensiones principales, física o geográfica por un lado, y mental, por otro. El espacio físico tiende a ser borroso, poco significativo o negativo en algunos casos, como lo es la Europa del exilio en *Inventario secreto de La Habana*, *El bailarín ruso de Montecarlo* o el de la Gusana en *La nada cotidiana*. Algo parecido ocurre en *Guantanamera* o *Boleto al paraíso*, donde el movimiento impide representar un espacio definido. En otros casos resulta extremadamente limitado o absurdo, pero sí significativo, como la azotea miamense de *Dime algo sobre Cuba*, la terminal de ómnibus en *Lista de espera* o el Lada de Ernesto en *Personal Belongings*. El espacio mental corresponde en casi todas las obras a un exilio por el que ha optado el sujeto como mecanismo de defensa frente al peso de la utopía. En algunos casos el sujeto se encuentra fuera de Cuba, en otros no, pero en todos ellos el exilio es subjetivo y mental, un refugio en la memoria que todavía puede representar un lugar y una pertenencia, sensaciones de identidad de las que ya carece el sujeto en su no-lugar.

CONCLUSIÓN: UTOPIA, DISTOPIA, NO-LUGAR

El principal objetivo de este trabajo ha sido indagar en el problema de la relación entre discurso oficial de la Cuba revolucionaria y su sujeto, tanto en su dimensión histórica como en su manifestación en obras de ficción. Se ha pretendido demostrar cómo el “pecado original” discursivo, el que constituye a la Revolución como el metasujeto frente al que todo otro sujeto nacional debe definirse, implica unos mecanismos de interpelación, inclusión y exclusión difícilmente ineludibles, al menos durante las primeras tres o cuatro décadas del período revolucionario.

La identificación de una noción de compromiso ético-político con la pertenencia nacional-territorial de este metasujeto que es la Revolución ha tenido como consecuencia que el sujeto individual desidentificado –por voluntad propia o en contra de ella– quede excluido no solo del proyecto político, sino del espacio nacional en sentido figurado o físico. A esto se agrega la dimensión utópica del discurso que trasciende la mera idea del socialismo “real” apuntando hacia una excepcionalidad de la Cuba del presente y del futuro que exige al sujeto un esfuerzo, dedicación y compromiso históricos. El discurso no concibe otro “fuera” que no sea la posición del traidor o del enemigo, y el sujeto excluido que no acepte esta posición no encuentra otra y se queda en una tierra de nadie, en el no-lugar que es el lado oculto y perverso del buen lugar de la utopía oficial.

Partiendo de un análisis de *Fresa y chocolate*, se ha querido señalar cómo en varias obras de ficción este no-lugar es el destino del sujeto no plenamente identificado con la Revolución. En esta película, el homosexual e intelectual crítico Diego es empujado hacia un exilio que se inicia en su propia casa y terminará en un lugar no determinado e irreal, “el extranjero”. El exilio es también el no-lugar de varios personajes de obras literarias. El exilio, tanto interior como exterior, no es un lugar nuevo o alternativo para los protagonistas de Estévez, de Jesús Díaz o de Zoé Valdés, sino un espacio subjetivo a partir del cual se rememora el pasado cubano. De este modo, Cuba vuelve a ser el único lugar verdadero, ya sea como buen lugar o, como el mal lugar de la utopía devenida distopía.

En algunos casos, el no-lugar subjetivo se manifiesta metafóricamente como un espacio físico muy particular que alberga o recluye al sujeto, como puede serlo una azotea en Miami, un Lada en La Habana o el terminal de ómnibus en *Lista de espera*, alegoría de la distopía de la que es casi imposible salir. Como se aprecia, tal espacio puede albergar a un individuo o a un colectivo y puede estar dentro del territorio de la isla o no, pero en todo caso representa un lugar imposible donde el sujeto pierde capas de identidad, se convierte en una especie de nadie cuyo principal recurso de supervivencia es la memoria y el pasado, tal vez porque el futuro prometido por la utopía ya no existe.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, FERNANDO. "The Destiny of Utopia as an Intercultural and Mestizo Phenomenon". *Diogenes* 53. (2006): 31-43. Impreso.
- ALVAREZ-TABÍO ALBÓ, EMMA. *La invención de La Habana*. Madrid: Casiopeia, 2000. Impreso.
- BRUGUÉS, ALEJANDRO, dir. *Personal Belongings*. Cuba, 2008. Film.
- CASAMAYOR-CISNEROS, ODETTE. *Utopía, distopía e ingravidez: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana, 2012. Impreso.
- CASTRO, FIDEL. Palabras a los intelectuales. *Obras Escogidas*, Tomo I. Madrid: Ed. Fundamentos, 1975. Impreso.
- CHIJONA, GERARDO, dir. *Boleto al Paraíso*. Cuba, 2010. Film.
- COYULA, MIGUEL, dir. *Memorias del desarrollo*. Cuba, 2010. Film.
- DESNOES, EDMUNDO. *El cataclismo*. La Habana: Letras Cubanas, 1965. Impreso.
- _____. *Memorias del subdesarrollo*. Cádiz: Mono Azul, 2006 (1965). Impreso.
- DÍAZ, JESÚS. *Dime algo sobre Cuba*. Madrid: Espasa, 1998. Impreso.
- ECKSTEIN, SUSAN Y BARBERIA, LORENA. "Grounding Immigrant Generations in History: Cuban Americans and Their Transnational Ties". *The International Immigration Review* 36, n° 3 (Fall 2002) Impreso.
- ESTÉVEZ, ABILIO. *Inventario secreto de La Habana*. Barcelona: Tusquets, 2004. Impreso.
- _____. *El navegante dormido*. Barcelona: Tusquets, 2008. Impreso.
- _____. *El bailarín ruso de Montecarlo*. Barcelona: Tusquets, 2010. Impreso.
- FLORES MUÑOZ, JOSÉ HUMBERTO. "La Utopía en Paul Ricoeur". *Revista Teoría y Praxis*, número 7 (2006). Version electrónica: www.uca.edu.sv/filosofia/admin/files/1235684831.pdf. Digital.
- GUSTAFSSON, JAN. Mellem jegets tomhed og diskursens ubærlige tyngde. Subjektivitet og interpellation i "Minder fra underudviklingen". *Subjektivitet, sprog og erfaring i en transkulturel kontekst – Otte bud på en socialhumanistisk forskning*. Degn, Gustafsson og Henriksen, eds. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2004. Impreso.
- _____. "The Nation and the Revolution – Techniques of Power and Interpellation in Revolutionary Cuba". *Projections of Power in the Americas*.

- Bjerre-Poulsen, Clausen & Gustafsson, eds. New York: Routledge, 2012. Impreso.
- _____. *Fresa, memorias y hombre nuevo – sujeto e ideología en Gutiérrez Alea*. En vías de publicación. 2014.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS, dir. *Fresa y chocolate*. Cuba, 1993. Film.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS Y JUAN CARLOS TABÍO, dir. *Guantanamo*. Cuba, 1995. Film.
- INSAUSTI, ESTEBAN, dir. *Larga distancia*. Cuba, 2010. Film.
- LACLAU, ERNESTO. *On Populist Reason*. Londres: Verso, 2005. Impreso.
- LECLERCQ, CECILE. *El lagarto en busca de una identidad*. Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2004. Impreso.
- PÉREZ FIRMAT. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. Impreso.
- RICOEUR, PAUL. *Lectures on Ideology and Utopia*. New York: Columbia University Press, 1986. Impreso.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, FRANCISCO, dir. *90 millas*. España, 2005. Film.
- ROJAS, RAFAEL. “Ideología, cultura y memoria. Dilemas simbólicos de la transición”. *Cuba en el siglo XXI. Ensayos sobre la transición*. Pérez-Stable, Marifeli, ed. Madrid: Editorial Colibrí, 2006. Impreso.
- _____. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, ASTRID. *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. Impreso.
- SANTÍ, ENRICO M. “*Fresa y chocolate*: The Rhetoric of Cuban Reconciliation”. *MLN* 113, N° 2, (March 1998): 407-425. Impreso.
- TABÍO, JUAN CARLOS, dir. *Lista de espera*. Cuba, 2000. Film.
- VALDÉS, ZOÉ, ed. *En fin, el mar – cartas de los balseros cubanos*. Palma de Mallorca: Bitzoc, 1994. Impreso.
- VALDÉS, ZOÉ. *La nada cotidiana*. Barcelona: Emecé, 1995. Impreso.