

France - Spain - Canada - United States.

TAPIA, Dalia (Director). (2006) *Buscando a Leti* [Film]. Mexico: Co-production Mexico-United States.

ULTRERAS, Pedro (Director). (2009) *7 soles* [Film]. Mexico: Cuadrante Films.

# Geopatía en la counter-road movie *Personal Belongings* de Alejandro Brugués / *Geopathy in Alejandro Brugués' counter road movie Personal Belongings*

Nadia Lie

(pág 179 - pág 187)

Como género que tiende a aparecer en períodos de transformación y de crisis, la road movie conoció un éxito llamativo en Cuba después del derrumbe del bloque soviético. Los análisis existentes se han centrado en películas aparecidas durante el llamado Período Especial, cuando la isla se enfrentó con una situación de extrema austeridad en todos los niveles de la vida. Al examinar una película posterior a este período – *Personal Belongings* –, este ensayo no solamente amplía el enfoque cronológico del género, sino que también se detiene en el nuevo fenómeno del cine independiente en Cuba. Mediante un análisis del papel del taxi y del sentimiento de desapego que se le asocia, se argumenta que la road movie cubana, en vez de sugerir soluciones colectivas a problemas políticos como había hecho antes, se resignifica después del 2000 como instrumento de navegación de nuevas geografías emotivas – función para la cual se propone el concepto de “geopatía”.

*Palabras clave:* road movie, taxi, Cuba, Período Especial, desapego

Road movies tend to appear in contexts marked by changes and transformations. This explains the popularity of the genre in Cuban cinema in the aftermath of the collapse of communism. While current research has focused on road movies of the so-called Special Period – marked by conditions of extreme austerity –, this article examines a film which appeared in the years after – *Personal Belongings* –, and which signaled the emergence of a new, independent cinema in Cuba. By analyzing the role of the taxi in this film and the feeling of disaffection this vehicle conveys, it is argued that the role of the road movie changes after the Special Period. Instead of suggesting collective answers to political problems, the genre becomes a means to explore new emotional landscapes and subjectivities – a phenomenon for which the article proposes the concept of “geopathy”.

*Key words:* road movie, taxi, Cuba, Special Period, disaffection

Nadia Lie es catedrática de literatura y cine hispánicos en la Universidad de Lovaina (KU Leuven). Es autora de un libro sobre la política cultural de la Revolución Cubana

Atribución-NoComercial-CompartirIgual  
CC BY-NC-SA



(*Transición y transacción. La revista cubana 'Casa de las Américas'* (Hispanamérica, 1996)) y de otro libro sobre la road movie latinoamericana (*The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity* (Palgrave Macmillan, 2007). De los numerosos volúmenes que editó o co-editó, los más recientes son *Transnational Memory in the Hispanic World* (Cambridge UP, 2014) y *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico* (Rodopi, 2016). En la actualidad se dedica al estudio del turismo en la ficción latinoamericana. Email: nadia.lie@kuleuven.be.

Fecha de presentación 08/12/2020

Fecha de aceptación 16/12/2020

## INTRODUCCIÓN

Según los especialistas del género, la road movie tiende a florecer en períodos de crisis y de transformación de un país (Cohan & Hark 1997:2). La irrupción de la road movie en el cine cubano en la década de los noventa del siglo pasado puede servir como ilustración de este fenómeno. Varios directores icónicos del cine cubano, como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Juan Carlos Tabío, recurrieron a la película de carretera para explorar simbólicamente los diferentes caminos que se presentaban para una Cuba postsoviética. Denominada oficialmente “Período Especial en Tiempos de Paz”, la nueva etapa del proceso revolucionario que se inició en el país después de la caída del muro de Berlín, correspondió “roughly [to] the decade of the 1990s, immediately following the country’s loss of Soviet trade and support” aunque se extendió oficialmente hasta el año 2005 (Hernández-Renguant 2009:1). No solamente implicó el enfrentamiento de graves problemas económicos en todos los niveles de la vida (el del transporte público inclusive), sino también el responder al vacío ideológico que había dejado el derrumbe del bloque comunista en la vida política. Si afloraron esperanzas de una *perestrojka* cubana a finales de los ochenta, el retiro apresurado de la película satírica *Alicia en el pueblo Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) a inicios de los noventa indicó el nerviosismo de un régimen que no toleraría críticas abiertas ni satíricas de sus lineamientos en crisis. En este contexto específico, el género de la road movie, con su potencial de interrogación autorreflexiva sobre el presente, surgió como un medio idóneo en Cuba para expresar de manera simbólica las preocupaciones políticas del momento.

En su ensayo “The Power of Running on Empty: On the Road in Post-Soviet Cuba” (2006), Vicky Unruh afirma que las road movies cubanas aparecidas durante el Período Especial dan prueba de un vínculo más profundo entre formas de movilidad por un lado, y formas de conocimiento, por el otro. Inspirándose en teóricos como J. K. Wright y Tim Cresswell, la investigadora estadounidense acuña el término de “geosofía” (“geosophy”) para describir cómo las road movies cubanas ponen en escena formas de “cultural knowledge necessary for navigating Cuba in its precarious present” (2016:75). El concepto de geosofía se concreta para ella en aquellos personajes que sirven de chóferes o guías durante un viaje o desplazamiento, independientemente del estatuto – protagonista o no – que ocupen en la película. Además de asegurar el transcurso del viaje, estos navegantes aparecen como figuras clave durante los momentos de descanso o interrupción que marcan el género, y que Unruh estima ser de especial interés en el contexto cubano: “geosophers [...] negotiate the journeys’ gaps, the pauses inscribed in road stops, breakdowns, or setbacks that interrupt the narrative flow of all road movies and enact the genre’s propensity for self-reflexivity. In Cuban films, these pauses encourage spectators to reflect critically on the cultural and ideological assumptions exposed by the journey” (Unruh 2016: 75).

Si es cierto que la alternancia entre pausa y movimiento constituye una característica del género, llama la atención que muchas road movies latinoamericanas privilegien la idea de pausa o interrupción por encima de la de movimiento. Estas “counter-road movies” (Lie 2017) dependen para su iconografía e historia de los mismos componentes que las road movies convencionales (rutas, vehículos, chóferes, viajes y hasta *buddies*), pero resaltan la importancia del movimiento a contrario: insisten en los sentimientos de frustración que

nacen a partir de un viaje interrumpido, abortado o ni siquiera empezado por algún que otro contratiempo. Aunque existen counter-road movies en todos los cines del continente latinoamericano (véase la filmografía en Lie 2017), la Cuba postsoviética generó algunos ejemplos particularmente potentes de esta variante, como *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) – centrada en un grupo de viajeros condenados a pasar varios días en una estación de autobuses – o *Habana Blues* (Benito Zambrano, 2005) – que trata del dilema con que se enfrentan dos músicos cubanos cuando se les ofrece la posibilidad de emigrar del país. Ilustrando la importancia de la pausa o inmovilidad como instancias de autorreflexión, las road movies y counter-road movies cubanas expresan la importancia de seguir adelante en tiempos de crisis de diferentes maneras. Así, Unruh muestra cómo el pragmatismo económico del taxista Tony en *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea, 1995), el redescubrimiento de las virtudes del comunitarismo en *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000), el reencuentro con el pasado en *Miel para Ochún* (Humberto Solás, 2001) o el don de improvisación de los niños en *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005) pueden interpretarse como soluciones posibles al problema general de la carencia de combustibles, el cual simboliza en un nivel más profundo la carencia de visiones claras y de “energía espiritual” en la Cuba de los noventa y principios del nuevo milenio. Al sugerir caminos posibles hacia el futuro, estas road movies y counter-road movies cubanas están dotadas de una fuerte dimensión “geosófica”, y florecen en un período marcado por una gran inseguridad acerca del futuro de la Revolución, que no pudo canalizarse hacia los medios públicos. Nutriéndose de esa inseguridad, la (counter-) road movie cubana, tal como la analiza Unruh, parece condenada a desaparecer después del Período Especial.

Es cierto que en los años posteriores al Período Especial, ese clima de incertidumbre acerca de la supervivencia o no de la Revolución cedió el paso a otro de seguridad: no habría cambios fundamentales en el orden ideológico ni político, a pesar de la introducción (parcial) de medidas capitalistas en el plano económico (Hernández Reguant 2009:9-10). Y sin embargo, al menos dos películas cubanas indican la persistencia del género en los años posteriores al Período Especial: *Personal Belongings* – una counter-road movie de Alejandro Brugués (2007) – y *Boleto al paraíso* – una road movie de Gerardo Chijona (2010). En este ensayo intentaremos demostrar que la road movie no simplemente persiste después del 2000 sino que además cambia de función. En vez de sugerir una forma de conocimiento que permita al país salir del *impasse* de la crisis postsoviética, como había hecho durante el Período Especial, la road movie posterior al año 2005 se centrará en la pregunta de cómo se puede sobrevivir mentalmente en un contexto que ya no brinda perspectivas de cambio. En este sentido, la “geosofía” ofrecida por la road movie durante el Período Especial cede el paso a una suerte de “geopatía” – término que proponemos para referir a la escenificación, bajo forma espacial, de las nuevas vivencias afectivas que surgen en el contexto posrevolucionario, y que van marcadas por la ausencia de seres queridos y la falta de sueños colectivos. Si los geósofos navegaban con sabiduría e ingeniosidad por paisajes de crisis política, los geópatos circulan por geografías básicamente emotivas, marcadas por un presente que se halla exento tanto del idealismo revolucionario del pasado como de un futuro esperanzador. En lo que sigue nos aproximaremos a esta geopatía desde la perspectiva de una de las dos películas mencionadas – *Personal Belongings* – no solamente porque es la primera road movie que surge después del Período Especial, sino también porque inaugura un fenómeno nuevo en el cine cubano: el del cine independiente.

## 1. *PERSONAL BELONGINGS*: PRESENTACIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Al director cubano-argentino de *Personal Belongings*, Alejandro Brugués (\*1976), se le conoce hoy en día sobre todo como el director de *Juan de los Muertos* (2011), una película que llamó mucho la atención por ser el primer largometraje zombi del cine cubano, el cual fue galardonado con un premio Goya en España. Destacando el interés del director por los géneros cinematográficos, igual que por el tema de la supervivencia en una Cuba posrevolucionaria (cf. el motivo del zombi), *Juan de los Muertos* demostró, dado su éxito comercial, el potencial de un cine cubano independiente que había emergido cuatro años antes con el estreno de *Personal Belongings*. Como apunta Julio Ramos, el término de “cine independiente” tiene un significado especial en el contexto cubano: “[...] en la mayor parte del mundo, remite a un cine producido fuera de las redes del mercado y sobre todo de los circuitos de producción y distribución hollywoodense. En cambio, en Cuba, la noción de cine independiente se refiere, primeramente, al modo de financiamiento del cine hecho con fondos privados” (Ramos 2013: s.l.). En el caso de *Personal Belongings*, la compañía productora es Quinta Avenida, que fue fundada por Alejandro Brugués y su productor Inti Herrero en 2004. Según Claudia Galviño, quien se sumó a Brugués y Herrero en el 2006, las características de las películas producidas por la Quinta Avenida son el rechazo de una distinción tajante entre cine comercial y cine artístico, el interés por los géneros, y la aspiración a alcanzar un público internacional (en Ramos 2013, s.l.).

Si el título en inglés de *Personal Belongings* ya traduce esta aspiración internacional, las escenas iniciales, en las que escuchamos cómo arranca un coche que nos llevará por las calles de La Habana, inscriben a la película claramente en el imaginario de la road movie. Al mismo tiempo, la dirección del coche – que está orientada hacia la ciudad en vez de alejarse de ella – ya indica la relación de inversión que el director entablará con este género: en el resto de la película se pondrá en claro que *Personal Belongings* es una “counter-road movie” antes que una road movie convencional. El personaje principal, de nombre Ernesto (Caleb Casas), es un graduado de la facultad de medicina que trabaja como taxista en La Habana, donde espera el día en que sus muchos esfuerzos por conseguir una visa en alguna embajada sean compensados. Como esto solo ocurre al final, prácticamente toda la película de Brugués está centrada en la espera frustrante de alguien que quiere salir de la isla y no puede. El título *Personal Belongings*, además de apelar al público internacional, también alude al motivo del viaje ansiado, ya que evoca el momento en que se incita a los pasajeros a averiguar si no han dejado nada de sus “efectos personales” en el avión antes de salir del vehículo aéreo.

El tema del exilio, presente en esta película de Brugués, habría supuesto un tabú en las primeras décadas de la Revolución Cubana dada su connotación política. Durante el Período Especial, sin embargo, el régimen evolucionó hacia una visión más pragmática de la emigración, ya que el éxodo contribuía, paradójicamente, a la supervivencia de la economía local mediante el envío de remisas. Un nuevo énfasis en la cultura, en vez de en la política, debía fomentar un discurso más inclusivo frente a la comunidad emigrada, la cual empezó a designarse mediante el término más neutro de “diáspora” en vez del de “exilio” (Hernández Reguant 2009: 75-77). La reconfiguración del concepto de comunidad que ocurre durante el Período Especial explica la importancia simbólica de la palabra “belongings” en el título del filme: además de referir al viaje imaginario en el avión, alude a la redefinición de las antiguas

formas de pertenencia a una comunidad (o a varias) en la Cuba postsoviética. Simultáneamente, la primera palabra del título, “personal”, conecta con otro legado más del Período Especial: la emergencia de una concepción más individual e intimista del yo. Como explica Cristina Venegas: “Special Period narratives brought the possibility of a separation of State and self” (2009:40) lo que generó un “emotional geography moving beyond social revolution and toward the individual self” (Venegas 2009:37). En lo que sigue, examinaremos cómo el taxi en *Personal Belongings* se convierte en un instrumento de geopatía que permite explorar un paisaje sentimental marcado por el desapego.

## 2. EL TAXI COMO COCHE-BALSA

Igual que otros medios de transporte, el taxi aparece en *Personal Belongings* como un “mediatopo móvil”: un vehículo que no solamente permite desplazarse por un espacio externo, sino que constituye un espacio de por sí, marcado por algunas características (Nitsch 2013:20). Si los taxis suelen considerarse como variantes del automóvil (Robert 2018:46), cabe advertir que existen diferencias importantes entre taxis y coches convencionales. Primero, los taxis no sirven para el traslado personal (ocasionalmente ampliado a parientes o amigos), sino para el de personas en principio desconocidas por el propietario del coche; desde esta perspectiva, van marcados por una forma de heterogeneidad a nivel social. Segundo, a diferencia del automóvil normal, el cual se asocia con ideas de autonomía y libertad, el taxi implica una agencia parcial y compartida ya que el taxista se limita a manejar el vehículo mientras el cliente decide adónde va.

La escasez de taxis en road movies contrasta con su gran importancia en la variante cubana del género. Así, en *Guantanamo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1995), un matrimonio acompañado de un amigo de la casa se desplaza en taxi por toda la isla para asegurar el entierro de una persona querida en La Habana, tras su fallecimiento imprevisto en Guantánamo. El taxi – conseguido gracias a los contactos del marido, quien es un alto funcionario del Partido – implica la convivencia durante varios días de cuatro personas, ocasionalmente acompañadas por pasajeros que necesitan un traslado urgente en esos tiempos de crisis del transporte público. La heterogeneidad del grupo de viajeros en el taxi se aprovecha en *Guantanamo* para escenificar las tensiones ideológicas que reinan en aquel momento en el país. El contraste entre la rigidez ideológica del marido y el pragmatismo del taxista, o entre el afán de libertad de su mujer y el oportunismo de su esposo son dos ejemplos de las tensiones que nacen a partir de esta convivencia. En un momento en que la Revolución Cubana restringía fuertemente la libertad de expresión, el taxi de *Guantanamo* cobra así una función profundamente política en un sentido arendtiano. De hecho, como explica Hannah Arendt en *The Human Condition*, la condición absoluta para que exista lo político reside en el reconocimiento de la pluralidad que nos caracteriza como seres humanos. “Action [...] corresponds to the human condition of *plurality*, to the fact that men, not Man, live on the earth and inhabit the world. While all aspects of the human condition are somehow related to politics, this plurality is specifically the condition – not only the *conditio sine qua non*, but the *conditio per quam* – of all *political life*” (Arendt 1998 (1958):7; nuestro énfasis). Al mismo tiempo, la ruta que sigue el taxi – que lleva del Oriente donde originó la Revolución a la capital – indica alegóricamente la urgencia para el régimen político de redescubrir sus fuentes de inspiración originales.

Esta cualidad del taxi desaparece después del Período Especial, como bien lo demuestra *Personal Belongings*. Si bien la historia presenta explícitamente a Ernesto como taxista y se entiende que es gracias a este trabajo como sobrevive en la sociedad, la película casi no lo muestra llevando a clientes a algún destino. El taxi lleno de gente en *Guantanamo* se convierte en un vehículo vacío en *Personal Belongings*. En vez de retratarlo como ámbito de pluralidad y heterogeneidad, la película de Brugués presenta el taxi como un lugar de soledad y privacidad: Ernesto guarda allí las pocas cosas que todavía significan algo para él y que quisiera llevar consigo al extranjero en caso de conseguir una visa: una maleta con algunas cosas personales (“personal belongings”), una foto de su madre fallecida y un cajoncito misterioso. Este último – un regalo de su padre – contendría aquello que, según el padre de Ernesto, ayudaría al protagonista a seguir adelante en el peor momento de su vida. El taxi vacío, pero al mismo tiempo altamente personalizado, le sirve a Ernesto de casa temporal mientras sigue esperando la visa. Por razones psicológicas antes que económicas, Ernesto ya no quiere pertenecer a una sociedad que está firmemente decidido a abandonar. El taxi simboliza esta posición intermedia – de una vida “en limbo” como dice Ernesto mismo – por lo cual el movimiento que se asocia al taxi cobra una dimensión trágica: si bien el vehículo de Ernesto circula constantemente, él mismo no va a ninguna parte.

Como medio de transporte cubano, el taxi en *Personal Belongings* también dialoga con las balsas que usan los más desesperados para irse de la isla. Aprovechando la connotación de “agencia parcial” que mencionamos anteriormente, el taxi representa para Ernesto el último trozo de agencia que le queda como individuo frente a una espera que se hace cada vez más larga; está firmemente decidido a no rebajarse al grado de desesperación que les empuja a otros a subirse a una balsa y “tirarse al mar”. No obstante, como observa uno de sus amigos irónicamente, él ya está en una balsa también. Su taxi es su balsa, su medio de salvación en un mar de desesperados.

## 3. EL AMOR DESPUÉS DEL PERÍODO ESPECIAL: AMANTES LIGHT

A nivel diegético, la dinámica de la película está asegurada por un elemento imprevisto en la vida de Ernesto: su enamoramiento de Ana (Heidi García). Igual que Ernesto, Ana es una veinteañera que vive sola en la casa paterna. Toda su familia, su novio inclusive, ya se encuentra en el extranjero, pero ella no quiere irse de Cuba jamás. Cuando Ernesto y Ana se conocen casualmente durante una revisión médica (Ana trabaja como médica en el hospital), se sienten irremediamente atraídos el uno a la otra, pero la perspectiva de la separación futura, implícita en los planes de emigración de Ernesto, hace que inicialmente rechacen la idea de una relación. Ambos se han acostumbrado a un modo de vida que descansa en el desapego; ya no quieren involucrarse en nada ni entablar relaciones duraderas con nadie. Sin embargo, hay una atracción irresistible entre ellos y deciden experimentar con una forma de “amor light”: una relación sentimental sin perspectivas de futuro, que se limite a pasarlo bien mientras dure, sin enamorarse jamás. Como era de esperar, este experimento con una forma de amor desapegado fracasará, y cuando Ernesto finalmente recibe su visa al final de la película, un poco para su sorpresa, ya no sabe si alegrarse o llorar. La película sugiere que Ernesto se irá de Cuba, pero que seguirá para siempre vinculado a la isla a través de Ana.

Antes de que esto ocurra, sin embargo, Ernesto sigue usando su taxi como cápsula protectora frente a Ana y la sociedad que representa. Se niega a dormir en su casa – solo entra ocasionalmente y se queda unas horas. Como ya mencionamos más arriba, la película no contiene escenas de uso de taxi normales. Más bien relata cómo la rutina diaria de Ernesto – cuando no trabaja como taxista – consiste en circular entre dos zonas en las que se juega su vida sentimental: en una se encuentra la casa de Ana; en la otra se sitúan las embajadas. Si la casa de Ana representa el amor sin compromisos ni futuro, las embajadas aparecen como lugares de sentimientos falsos, ya que Ernesto trata de conmovier a los funcionarios con una historia fingida sobre su madre difunta para obtener una visa. La geopatía en *Personal Belongings* corresponde a la navegación del protagonista a través de un paisaje emocionalmente desolador, que implica reprimir sentimientos de amor sincero, o rebajarse a una sentimentalidad fingida y manipuladora.

Resulta altamente significativo en este contexto que, cuando Ernesto decide un día abrir la caja sorpresa para curarse de una depresión fatal, la cámara no muestre su contenido, sino más bien las reacciones que provoca en Ernesto: primero el protagonista se pone a reír a carcajadas; después se echa a llorar. La película sugiere de esta manera que, si bien el desapego ayuda quizás a sobrevivir, lo único que nos permite vivir es su contrario: el “apego”.

## CONCLUSIÓN

Es difícil determinar, a partir de una sola película, si la función geopatética de la road movie es propia del cine independiente en Cuba o si más bien caracteriza a todas las películas posteriores al Período Especial que describen un viaje. Lo que es cierto es que las connotaciones simbólicas del movimiento en *Personal Belongings* difieren radicalmente de las que tenían en las road movies del Período Especial. Si antes aportaban una forma de conocimiento acerca de las opciones que se presentaban para una nación en crisis (geosofía), ahora se vinculan con una exploración del paisaje emotivo que surgió después del Período Especial, y que se presenta como estrictamente individual (geopatía). Es crucial recordar en este contexto que el contenido de la cajita-sorpresa no se muestra al espectador; aquello que nos empujará hacia adelante en los momentos de crisis más dolorosos de la vida será algo absolutamente individual en vez de colectivo. Será algo que logre sacarnos de la depresión y volver a conectarnos con la vida mediante una emoción fuerte. Si la geopatía de *Personal Belongings* contiene una lección, es que moverse y conmovirse van juntos, como también lo recuerda la etimología de la palabra “emoción” misma (Bruno 2002:6). De la misma manera, las nuevas comunidades transnacionales ya no se definirán solamente por los lazos culturales, sino por los vínculos afectivos también. Por mucho que intentemos llevarnos nuestros “personal belongings” para no extrañar nada del lugar que abandonamos, seguiremos atados a este lugar por los “affective belongings”, que nos recordarán siempre quiénes fuimos, a quiénes amamos y con quiénes seguiremos estando a pesar de la distancia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDRT, Hannah (1998 [1958]) *The Human Condition*. Chicago/London: University of Chicago Press.
- BRUNO, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso.
- COHAN, Steven & Ina Rae HARK (eds.) (1997) *The Road Movie Book*. London/New York: Routledge.
- HERNANDEZ-REGUANT, Ariana (ed.) (2009) *Cuba in the Special Period. Culture and Ideology in the 1990s*. New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- LIE, Nadia (2017) *The Latin American (Counter-) Road Movie and Ambivalent Modernity*. New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- NITSCH, Wolfram (2013) “Médiatopes mobiles: l’effet des moyens de transport sur l’expérience de l’espace urbain”, in *Scénarios d’espace*. Clermont Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, 15-35.
- RAMOS, Julio (2013) “Las paradojas del cine independiente en Cuba: entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño”, in *Imagofagia* (Buenos Aires), 2013/8, s.l. [www.asaeca.org](http://www.asaeca.org). Web. 4 jun. 2018. <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/439>>.
- ROBERT, Karen (2018) “Automovilidad”, in Dhan ZUNINO SINGH, Guillermo GUCCI & Paola JIRON (eds.) (2018) *Términos clave para los estudios de movilidad en América Latina*. Buenos Aires: Ed. Biblos, 41-48.
- UNRUH, Vicky (2016) “The Power of Running on Empty: On the Road in Post-Soviet Cuba”, in Verónica GARIBOTTO & Jorge PEREZ, eds., *The Latin American Road Movie*. New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 73-94.
- VENEGAS, Cristina (2009) “Filmmaking with Foreigners” in Ariana HERNANDEZ-REGUANT, ed., *Cuba in the Special Period*. New York/Basingstoke: Palgrave Macmillan, 37-50.

