

Subjetividad postcolonial a través de los recuerdos de la madre tierra: las islas del Caribe como ejemplo

M^a del Carmen Rodríguez Fernández
Universidad de Oviedo, España

La relación de España con los fenómenos migratorios ha sido un viaje de ida y vuelta, un camino con retorno en unas sociedades que a lo largo de la historia buscaron alcanzar mayores cotas de libertad y encontrar *el dorado* de uno y otro lado del océano Atlántico. Desde la década de los años cuarenta hasta el momento actual, la filmografía de la emigración marcó una evolución constante: fue propagandística en los inicios y un filón argumental al servicio del régimen político español en las décadas de los cincuenta y sesenta; en los setenta fue un cine, que, bajo una apariencia de comicidad, escondía una acendrada crítica social de la situación de los emigrantes españoles en Europa, paso previo para convertirse en un cine moderno en la España democráticamente consolidada de los ochenta.

Desde mediados de los ochenta y ya en la década de los noventa, surge en el cine español una corriente social y de denuncia que ha llamado la atención sobre unas actitudes todavía colonialistas al dejar patente el racismo de gran parte de la sociedad española de nuestros días. En esta tarea se han implicado directoras y directores a la par: ahí están filmes como *Bwana* (Imanol Uribe, 1996), *El tren de la memoria* (Marta Arribas y Ana Pérez, 2005), *Said* (Llorenç Soler, 1998), *Las cartas de Alou* (Montxo Armendáriz, 1990) o *Flores de otro mundo* (Icíar Bollaín, 1999), donde se retrata la violencia física y psicológica de la que son objeto tres mujeres recién llegadas a un pueblo castellano y *Cosas que dejé en la Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997) en el que un grupo de cubanos lucha por sobrevivir valiéndose de los estereotipos que sobre ellos ha creado el imaginario colectivo. En todas estas películas quedan claras las posturas de denuncia de los cineastas ante unas actitudes xenófobas que, construidas culturalmente, todavía son continuidad de unos planteamientos eurocéntricos y patriarcales.

Flores de otro mundo y *Cosas que dejé en la Habana* son los filmes elegidos para analizar cómo los personajes inmigrantes intentan inscribir en su memoria algunas de las señas de identidad de sus culturas de procedencia, las islas del Caribe, en las que la España del descubrimiento y la colonización había dejado su impronta por medio de su lengua, religión y costumbres. Ambas películas presentan unos rasgos comunes pues, a pesar de sus especificidades, Bollaín y Gutiérrez Aragón inciden en el retrato social de los inmigrantes en la España contemporánea y denuncian cuáles son las estrategias semiocultas que se utilizan en la sociedad para difundir unas imágenes estereotipadas de los mismos. En las dos películas hay también relaciones de pareja que se corresponden a mayor escala con los términos en los que se establece el compromiso para la convivencia pacífica entre el grupo inmigrante y la sociedad de acogida. Así, el

desequilibrio de fuerzas en términos de género tiene su continuación en la inseguridad e invisibilidad de los inmigrados.

Al hablar de los recuerdos que los personajes intentan imprimir y preservar como herencia de sus antepasados, es importante, en primer lugar, distinguir por qué este ensayo se refiere a los recuerdos de la *madre tierra* (que vincula la creación con lo femenino y convierte a ésta en depositaria y trasmisora de un legado) en detrimento de la utilización del término *madre patria* de la lengua castellana, construido y diseminado con una alta connotación semántica patriarcal y utilizado por las sociedades colonizadas para referirse a la construcción socio-política en general y al país colonizador, en particular. El concepto de *madre patria*, al contrario de lo que ocurre con el significado de *madre tierra*, daría prioridad al legado impuesto en la colonización y se referiría a lo adquirido e interiorizado por la fuerza y no a lo heredado como pueblo. De ahí, la preferencia por el término *madre tierra* ya que se referirá, desde una perspectiva postestructuralista y policéntrica, a la vinculación matrilineal de los personajes con la tierra que les vio nacer.

Los cineastas y la crítica sensibilizada con la temática de la inmigración rechazan la superioridad de lo occidental/ eurocéntrico por tratarse del concepto más parcial y paradójico posible en los estudios culturales y que tanto daño ha hecho en el devenir histórico y social de los pueblos. Como dicen los críticos Shohat y Stam “el colonialismo exalta la cultura europea y denigra la cultura indígena” para añadir unas líneas más adelante “las instituciones colonialistas intentaron despojar a los pueblos de los complejos y ricos atributos culturales que conformaban su identidad como comunidad y su sentimiento de pertenencia a un grupo, dejando tras de sí un legado de pérdida traumática y de resistencia.”(35).

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando algunos de los miembros de esas sociedades llegan a la *madre patria* en calidad de inmigrantes y la sociedad les es hostil, los desprecia y/o los invisibiliza después de haber sido víctimas de sus colonizadores en el pasado y sufrir un daño histórico irreparable? Algunos sobreviven renunciando a su idiosincrasia, intentando identificarse con la cultura del país de acogida (es el caso de tía María en *Cosas que dejé en la Habana*); otros, en cambio, intentan adaptarse sin renunciar a su identidad (Patricia en *Flores de otro mundo*) y los hay que rechazan todo tipo de identificación, adaptación y subordinación étnica, de clase y género y continúan su viaje en pos de su *eldorado* (sirva como ejemplo Milady en *Flores de otro mundo*). De ahí la elección del filme de Bollaín porque centra la atención en lo que ocurre en el microcosmos de su película, en las actitudes xenófobas, que son extensibles a parte de la sociedad española. A este respecto le dice Bollaín a Cami-Vela en una entrevista:

[v]ivimos en un país en el que están ocurriendo muchas cosas y el cine es un medio fabuloso para denunciar, y si no para denunciar, por lo menos para hacer reflexionar. Eso es una parte del cine, pero es una parte, no es la única. Hacer cine sólo con esa intención ... al final, puedes incurrir en el panfleto. Pero el cine tiene mucho de documento, por ser visual, por ser audiovisual. Incluso aunque evites hablar de las cosas. (42)

Partiendo de los conceptos de género y diversidad, *Flores de otro mundo* analiza las intersecciones culturales que se producen cuando llega una caravana de mujeres al pueblo ficticio de Santa Eulalia. Los protagonistas son tres parejas de personajes: la

formada por un agricultor que busca esposa y una joven madre dominicana que necesita encontrar la estabilidad familiar necesaria para que a sus hijos no les falte lo imprescindible para vivir (Damián/ Luis Tosar y Patricia/Lisette Mejía). La segunda pareja es la constituida por un hombre prepotente y machista y una joven cubana que ansía libertad (Carmelo/José Sancho y Milady/ Marilyn Torres). La tercera relación es la compuesta por una mujer española de mediana edad que huye de la soledad de su nido vacío, deseando encontrar compañía, y el hombre pseudointelectual que retorna al pueblo para no salir nunca más de allí (Marirrosi/Elena Irureta y Alfonso/Chete Lera).

Flores de otro mundo utiliza una estructura coral, vertebrada en torno a estas tres historias con sus personajes principales, secundarios y referenciales, para ahondar en temas como el de la redefinición de la noción de igualdad en las relaciones hombre-mujer, la diferenciación cultural y generacional y la resignificación de los deseos de las mujeres, hasta ahora silenciados e invisibilizados por la construcción patriarcal; cuestiones todas ellas que se debaten en los estudios postcoloniales y de género.

El filme toma como ejemplo la caravana de mujeres de Plan, que en 1985 había viajado a esa localidad rural del Alto Aragón con el fin de paliar la huida de los jóvenes de los pueblos y propiciar la estabilidad familiar en su entorno. Bollaín utiliza como escenario el pueblo de Santa Eulalia, al que llega un autobús repleto de mujeres, en un acto organizado por los hombres del pueblo, con el fin de fomentar las relaciones de pareja y restablecer el cambio generacional en el mundo rural que evite el despoblamiento definitivo. Una vez que surgen los primeros acercamientos entre los hombres del pueblo y las mujeres recién llegadas, queda de manifiesto quiénes van a ser los personajes que se emparejen. Caso diferente es el de Carmelo y Milady, porque el personaje femenino no se encuentra entre el grupo de mujeres que forma parte de la caravana. Carmelo explica a sus amigos qué busca él en una mujer y por qué, cansado de hacer turismo sexual en Cuba, ha decidido traerse a una cubana a vivir con él. La suya es una clara relación de sexo a cambio de libertad, en la que él representa al macho por antonomasia, con un discurso prepotente en cuestiones de género, clase y cultura que ella, recién llegada al país colonizador, no entiende: él busca oprimir y someter a Milady; ella sólo desea ser libre. El modo en el que va vestida encarna sus sueños: los pantalones elásticos y ceñidos, con barras y estrellas, muestran con una sola imagen su oposición al régimen castrista, su búsqueda de libertad, y resumen su marcha de Cuba.

Tras de sí ha quedado su familia, inmortalizada en unas fotografías que Milady guarda celosamente en una caja de tabaco. Ni la elección de los recuerdos fotográficos, ni la caja de tabaco son casuales: su madre y su hermano por una parte y la caja de tabaco, por otra, simbolizan sus orígenes y sus vínculos matrilineales con la tierra. A ellos recurre en los momentos de añoranza y de desesperación, cuando se da cuenta de su error al huir de una dictadura política para arrojarse en brazos de una dictadura de género. La amistad que mantiene con la hija de Patricia, una niña de ocho años, los abrazos y el cariño que le profesa, son muestras de cómo Milady “involuciona” en su soledad, añora su niñez y se identifica con la chiquilla, recreándose en actitudes infantiles y preservando unos recuerdos que sólo comparte con alguien en quien ella se ve reflejada.

El punto de inflexión en su historia ocurre cuando Milady abandona el pueblo para conocer la vida nocturna de Valencia. A su regreso, este personaje, inocentemente le dice: “Ay, Carmelo, no te lo vas a creer,” pero Carmelo no espera a escuchar lo que ella

desea contarle de su viaje, sino que, herido en su amor propio y vejado en su hombría ante los demás, la golpea tirándola al suelo. En este punto de la historia, la posición y la mirada de Milady desde el suelo, con el picado del personaje masculino y el contrapicado del femenino dejan patente que ella no entiende, y mucho menos comparte, la actitud machista y violenta de su pareja. Existe en la relación de Milady y Carmelo una incompreensión generacional, pero sobre todo, cultural y de género, traducida de la superioridad que emana de la posición eurocéntrica del varón y que, consecuentemente, sitúa al personaje femenino en un claro plano cinematográfico inclinado que simboliza la desigualdad y la incertidumbre. Bollaín no deja dudas acerca de cuáles son los deseos de Milady al huir del pueblo, para seguir su camino en solitario, con la sola compañía de su preciada caja de tabaco donde guarda recuerdos de su vida en Cuba.

La segunda pareja es la formada por Patricia, casada en España con Damián, hombre tímido e inseguro, sin personalidad alguna, que vive con su madre mayor y quiere crear un núcleo familiar, siguiendo la tradición paterna, sin tener en cuenta los deseos y necesidades de su esposa. La madre de Damián, Gregoria, se muestra extremadamente rigurosa con la joven y con lo que culturalmente representa. La actitud monolítica e intolerante de este personaje aparece muy bien representada en una de las primeras escenas cuando Patricia, en un intento por conservar el legado de la *madre tierra* para ella y para sus hijos y por tender unos lazos interculturales, hace una comida que no es del agrado de Gregoria y ésta le replica acerca de cómo se cocina en aquella casa.

El triangulo formado por Patricia, Damián y su madre da como resultado dos puntos de fricción en sus relaciones personales. Por una parte, los continuos chantajes de que es objeto Patricia por parte de su marido dominicano ponen en serio peligro la relación entre ésta y Damián. Por otra, en lo referente a Patricia y Gregoria, el punto de inflexión ocurre cuando aquella invita a sus amigas a pasar un par de días en Santa Eulalia. Esto es considerado como un abuso de confianza por parte de Patricia y tiene unas consecuencias casi dramáticas para ella y sus dos hijos.

La secuencia que se va a analizar tiene tres partes: en primer lugar, su llegada a través del establo a un espacio intermedio, previo al interior de la casa; el paseo por las calles, donde despiertan el interés de los curiosos y los comentarios ofensivos y, por último, la cena que comparten con Damián y su madre minutos antes de marchar definitivamente. Las tres partes son claves para entender la importancia de las intersecciones culturales, el *displacement* que ocurre en el filme y las necesidades que sienten como inmigrantes por estar unidas y conservar su idiosincrasia como pueblo. Para Donapetry “la elección del pueblo aislado es acertada al máximo tanto por presentar un microcosmos de la España “profunda”, como por la importancia del “sitio”, donde los distintos emplazamientos y desplazamientos de los personajes principales ocurren a nivel literal y simbólico”¹ (83).

El concepto de desplazamiento y emplazamiento alcanza su clímax en la secuencia que comparten los personajes de la casa con las amigas y la tía de Patricia. Al desplazamiento geográfico, del Caribe a España y dentro de ésta de la ciudad al pueblo castellano, hay que añadir el desarraigo emocional. El grupo de amigas intenta recrear la gastronomía de su tierra y se acompaña de música caribeña que ellas han traído grabada en un magnetófono. Están en la casa de Patricia, pero lo hacen en una significativa zona de paso entre el establo y la cocina. Bollaín presenta a Gregoria al fondo y a la derecha

del plano, viniendo del interior de la casa, en actitud desaprobadora y de rechazo absoluto hacia estas mujeres y su cultura, significando con ello su repulsa hacia cualquier transgresión que implique la pérdida de poder en su espacio vital y que contribuya al hibridismo cultural. No hay lugar en el pueblo para el grupo caribeño. Se encuentran desplazadas en este microcosmos igual que lo están en cualquier ciudad. Pasean por las calles de Santa Eulalia donde se las objetualiza mirándolas con curiosidad y haciendo comentarios ofensivos acerca de sus personas; conviven con la ciudadanía, pero se las invisibiliza con los largos silencios que ocurren cuando ellas están presentes o cuando se las margina de las conversaciones.

El segundo intento de aserción postcolonial tiene a la música y a la gastronomía como ejes, ya que estos personajes caribeños buscan “their psychic ‘re-memberment’ with the successful incarnation of the displaced subject” (Dash, 332). El juego de significados implícito en el término *re-memberment* es sumamente útil en este caso concreto porque a través de los recuerdos intentan conseguir reconstruirse/ “remembrarse” como sujetos. Se mueven al ritmo de la música, pero se las desprecia porque la sensualidad de sus movimientos es uno de los marcadores que el colonialismo ha utilizado siempre para establecer el binomio superioridad vs. inferioridad entre colonizador y colonizado. Sin embargo, a pesar de que la sensualidad de la danza sea un estereotipo creado sobre la raza negra a ambos lados del Atlántico, este lenguaje corporal las hace más resistentes como grupo. Dice Helen Gilbert en “Dance, Movement and Resistance Politics”:

As well as resisting identities imposed by the dominant culture on individual or groups and/or abrogating the privilege of their signifying systems, dance can function to recuperate postcolonial subjectivity because movement helps constitute the individual in society ... Movement as producer of one’s self and one’s culture has special significance for reading the dance as text in Aboriginal plays. In imperial historical accounts, Aboriginal dance has been encoded as the expression of savage or exotic otherness within a discourse which represents blacks as objects to be looked at, rather than as self-constituting subjects.² (342)

A través de estas escenas Bollaín deja patente la imposibilidad de estos personajes para ser aceptados como grupo en el microcosmos de Santa Eulalia. La comida que las caribeñas preparan para compartir con Patricia y sus hijos, y también con Gregoria y Damián, es un brindis por las relaciones interculturales; pero el silencio que hay en la mesa muestra el rechazo del que han sido objeto. Sin embargo, y a pesar de esta descortesía y superioridad de la que hacen gala madre e hijo, aquí también se puede hablar de una resistencia y de un intento, por parte de Patricia y sus amigas, por recuperar su subjetividad postcolonial pues, al igual que ocurriera con la danza según palabras de Gilbert, ésta es la manera que tienen de recordar sus vínculos con la tierra que les vio nacer y reforzarse como grupo inmigrante. La secuencia concluye con la marcha de las visitantes, por la noche, en un plano entero de Patricia y Milady despidiéndolas en medio de una oscuridad en la que sólo destacan sus figuras, símbolo de la nada en la que están inmersas y del pesimismo que las embarga. Pero el cine no ha de ser sólo denuncia, como dijera Bollaín, sino que tiene una función importantísima que es la de entretener; de ahí que en esta secuencia crucial se entremezclen la denuncia y la hilaridad. El punto de comicidad lo pone Daisy (una de las amigas) cuando recibe una llamada telefónica que atiende en el transcurso de esa comida en la que el silencio es protagonista. Su conversación (de la que los personajes y el público espectador sólo escuchan su parte) gira en torno a la imposibilidad de estar “allí” (en la ciudad) por estar

“aquí” (en el pueblo). Bollaín es plenamente consciente de la importancia del diálogo, por otra parte totalmente intrascendente para el devenir de la historia, pues centra el interés de los presentes en la importancia que tienen estos dos términos que marcan no sólo la distancia geográfica en el mapa de España sino la distancia geográfica y emocional que sienten estas mujeres tan lejos de su país. Éste es un guiño de la cineasta para hacer entender cuán necesario es que se abandonen actitudes eurocéntricas en favor del policentrismo y cómo sienten las inmigrantes el desplazamiento del que han sido víctimas, pues al hablar de desplazamiento no nos referimos únicamente al sentido literal del término, sino al desarraigo metafórico del que esta escena es un clarísimo exponente.

El desenlace de la historia en esta relación de pareja entre Patricia y Damián se alcanza con la Primera Comunión de la niña junto con los restantes niños del pueblo y el nuevo embarazo de Patricia. Este final deja un sabor agrídulce en el público espectador, consciente de que este acto religioso-social asimilará a la hija de Patricia en la cultura de la *madre patria* en detrimento de sus raíces. De ello sólo quedan en el traje de comunión algunas marcas de la *madre tierra*, como son las mangas abullonadas y el uso de volantes en su confección. La historia de Patricia y sus hijos concluye con una neocolonización metaforizada a través del cuerpo gestante, pero también con una celebración de la diferencia, ya que su bebé se convertirá en la primera persona mestiza en el microcosmos de Santa Eulalia.

El filme de Manuel Gutiérrez Aragón, *Cosas que dejé en la Habana*, plantea un viaje a la memoria de la *madre tierra* en el que los cuerpos, los olores y los sabores cubanos tienen un papel predominante. La historia se articula en torno a Igor y Nena, dos inmigrantes cubanos en España que se enamoran por medio de la música y los bailes caribeños. Gutiérrez Aragón toma como punto de partida, por una parte, la llegada a España de tres hermanas (Nena, Rosa y Ludmila), a quienes su tía María acoge temporalmente intentando que se asimilen a la cultura española, y, por otra, la coincidencia en el aeropuerto con Igor (Jorge Perugorría) que va a recoger a una familia cubana en tránsito hacia Estados Unidos.

En este filme, tan importante como los recuerdos de los personajes es el imaginario que el propio cineasta ha construido en su memoria. En su caso se da la circunstancia de que, aunque nacido en España, ha viajado varias veces a Cuba a lo largo de los años. De antepasados cubanos, Gutiérrez Aragón tuvo una infancia enfermiza que transcurrió en el entorno femenino de la casa familiar. Con las historias que le contaban fue creando en su mente una idea de Cuba que como él mismo ha dicho a Carlos F. Heredero: “No encontré nada de la Cuba que yo había construido en mi infancia del imaginario cubano que circulaba entre mi familia, pero en cambio sí reconocía los sabores, los olores y los sonidos”³ (134).

Las evocaciones, por tanto, adquieren en esta película máxima importancia al fusionarse el imaginario fantástico y real del director (sus recuerdos contruidos de una parte, con los recuerdos vividos, de otra) con la ficción del texto fílmico. En ella, cineasta, guionista (Senel Paz), actores y actrices, todos ellos cubanos, al hablar de los sabores y los olores, ficcionalizan y recrean las referencias subjetivas con las de la ficción propiamente dicha. La obra tiene un intertexto: *Santa Cecilia: una ceremonia cubana para una mujer desesperada*⁴ que aflora intermitentemente a lo largo del filme: primero, por medio de los deseos de Nena de ser actriz; posteriormente, en las escenas de los

ensayos a los que ella acude clandestinamente después de la medianoche, y, finalmente, cuando se llega a representar la obra y se convierte en una denuncia de la situación política de Cuba. La pieza teatral, que tanto ha ensayado Nena en Cuba y que nunca se pudo hacer pública para evitar la censura castrista, se oirá en el escenario de un teatro madrileño, aunque, eso sí, con adaptaciones al gusto del público español. No se llamará “Santa Cecilia: una ceremonia cubana”, sino “Salsa en la balsa” en una clara alusión a los balseros y al estereotipo creado sobre los cubanos y su afición por el baile.

El monólogo de “una mujer desesperada”, como dice el título de la obra de Estévez, es interpretado por Nena. El personaje encarna a una mujer fantasma que clama por un pasado perdido entre referencias históricas de la ciudad como evidencia de la nostalgia de Cuba dentro de Cuba.⁵ Pero Nena, mediante esta personificación, está imprimiendo en su memoria su recuerdo de Cuba al tiempo que, por medio de esta fantasmagoría, denuncia su invisibilidad como persona:

“¿Qué ha desaparecido La Habana?
 La Habana sigue ahí; quién ha desaparecido he sido yo.
 Yo lo que busco es una vida bonita...
 No les conozco; pero, ustedes, ¿qué me miran con esa cara de perplejidad?
 ¿Usted viene de La Habana?
 ¿La Habana, digo, mi ciudad?
 ¿La Habana no existe?
 ¿Yo la inventé?”

El monólogo es una prueba de su resistencia en esa sociedad neocolonizadora a la que ella acaba de llegar. Con la representación en escena de este grito desesperado, Nena reclama a esa nueva sociedad la subjetividad postcolonial que por derecho le pertenece.

Tan importantes como las reminiscencias subjetivas, que tienen un trasfondo político de denuncia y muestran la añoranza por Cuba como país, son aquellas que, de índole matrilineal, conforman los recuerdos del imaginario colectivo de la inmigración, que están ligados a la infancia y al mundo en femenino. Como dice Molina Foix “[Gutiérrez Aragón] da un distinguido motivo recurrente a la película, el universo de los olores, sabores y gustos que los personajes cubanos toman como soporte de su idioma cultural y su comportamiento” (135). Así Igor le dice a su amigo Bárbaro: “la saliva de las cubanas sabe distinta a la de las españolas”, lo que se corrobora en la siguiente escena en la que Igor besa a Nena y le dice: “¡Qué rico!”, a lo que ella responde posteriormente al besar y oler todo su cuerpo con un “huelas a Cuba.” Otro ejemplo de la importancia y la añoranza de los productos tropicales cuando, en la obra teatral, en medio del bullicio del mercado en una plaza, una voz grita: “Flan de calabaza, luz intensa y este calor ahora ... corramos a la plaza vieja para comprar panecillos de ajo, flores, miel, maní, agua de coco, canela en rama para despertar los instintos”.

Al igual que ocurriera en *Flores de otro mundo*, también los personajes de *Cosas que dejé en La Habana* se recrean en la gastronomía de su tierra, intentando con ello crear una política de resistencia y evitar una nueva colonización. En la película de Gutiérrez Aragón hay varias escenas en torno a la mesa. Las dos primeras tienen como protagonista a tía María: en la primera de ellas, este personaje, amargado por todo lo que ha perdido al dejar atrás La Habana, dice a sus sobrinas: “Lo primero que hay que educar, cuando uno llega a otro país, es el paladar;” una sentencia cargada de

significado, pues “educar” y “otro país” muestran la superioridad que emana del país colonizador que este personaje acató y asumió en un intento por identificarse con la cultura española. Hay una segunda ocasión en la que, de nuevo, se aprecia la actitud monolítica de este personaje, invisibilizado ya como sujeto postcolonial, cuando le dice a Rosa con motivo del toque cubano que le da a un plato reconocidamente español como el cocido: “A mí me gustan los sabores netos: el cocido en Madrid y el ajiaco en Cuba.” Frase que se contradice con su actitud posterior cuando se levanta de la cama a media noche para comer a hurtadillas en la cocina las sobras del ajiaco que ha cocinado su sobrina. En ninguna de estas dos escenas se consigue el hibridismo cultural a través de la gastronomía como ya ocurriera en la película de Bollaín; sin embargo, sí hay una escena en la que la comida cubana se convierte en protagonista, y tiene lugar en casa de Azucena, vecina de tía María y sus sobrinas, quien sí apuesta por las relaciones interculturales y ofrece su casa para esta comida cubana.

La secuencia se abre con una mesa llena de productos que destacan por su brillante colorido, a la que sigue una escena en la que el bullicio de la gente y el trasiego de cazuelas en la cocina y de fuentes de comida, en un incesante ir y venir, intenta ocultar la cara amarga de la inmigración: sus preocupaciones por la falta de papeles y de dinero y centrarse, en cambio, en la añoranza de la *madre tierra* a través de sus productos. El diálogo entre un español y un cubano deja claro, por parte del español, el desconocimiento que existe acerca de las costumbres de “los otros” y, por otra, cómo incide en su concepto de identidad como pueblo:

-“¿Qué es esto?”

-“Comida, hermano. Esto sí es comida”.

El desequilibrio de fuerzas entre españoles y cubanos en este tipo de reuniones “caribeñas” da a entender cuán difícil es una plena relación intercultural; pues, si bien la película finaliza con la escena de la boda entre Ludmila y Javier, en la que hay cubanos y españoles a la par, el hecho de que sobre el pastel de bodas se encuentren las banderas de los dos países y la orquesta entone el himno español en el momento cumbre del festejo, al cortar la tarta nupcial, deja bien claro los términos en los que se establecen las relaciones entre los inmigrantes y el país de adopción. El hecho de que en las dos películas analizadas se preste especial atención a los recuerdos que están vinculados con el ámbito doméstico por su asociación con la naturaleza provoca una relación de desequilibrio de carácter político que trasciende al individuo para llegar a ser social: pues a través de su identificación con la tierra se les asocia y se les reidentifica con lo femenino, lo que les convierte en un grupo doblemente, incluso triplemente en el caso de las mujeres, victimizado.

Flores de otro mundo y *Cosas que dejé en La Habana* muestran la visión de dos cineastas que profundizan en las relaciones interculturales de unos países que están al otro lado del Atlántico y su *madre patria*, denunciando el rechazo de una parte de la sociedad que niega el hibridismo y las relaciones interculturales equitativamente. No deja de ser significativo que ambos filmes finalicen con una boda pues, a lo largo de la historia, el matrimonio ha sido un contrato aparentemente equitativo entre dos partes, que ha afectado negativamente a las mujeres y a quienes culturalmente estén asociados a lo femenino. La elección de ambos cineastas por un final “dulce” produce un regusto amargo, al dejar al descubierto todas las estrategias de autoridad y eurocentrismo que subyacen en el mismo, pero, al mismo tiempo, esa probable unión constituye para

muchas personas caribeñas el primer paso de su aceptación en la nueva sociedad y casi la única opción válida si no quieren vagar ininterrumpidamente en busca de su *eldorado* o si no quieren ser totalmente invisibilizadas, en una neocolonización, como grupo inmigrado.

Notas

1. Donapetry utiliza los términos “emplazar” y “emplazamiento”, “desplazar” y “desplazamiento” para referirse a conceptos desarrollados por la crítica postcolonial angloparlante.

² La cita se refiere a los aborígenes australianos pero es aplicable a los pueblos de raza negra, cuyas danzas han sido siempre consideradas extremadamente sensuales a los ojos de los colonizadores blancos.

³ Heredero, Carlos F. : *Cuentos de magia y conocimiento; el cine de Manuel Gutiérrez Aragón*, Madrid: Alta Films, 1998 en Molina Foix, Vicente: *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra. Signo e imagen, 2003.

⁴ La obra se estrenó en La Habana en 1994 y fue presentada en Miami al año siguiente. *Santa Cecilia* ...es un monólogo del poeta, dramaturgo y novelista Abilio Estévez (1954 -); la historia cuenta con un repertorio de canciones de la vieja trova cubana.: <http://www.teatroenmiami.net/2003/marzo/3/ny-nn-santacecilia.htm>

⁵ En http://www.armandoacosta.com/txt_edit.php?id=308

Obras citadas

Cami-Vela, M.: *Mujeres detrás de la cámara*. Madrid: Ocho y medio, 2001.

Donapetry, Maria: *Toda ojos*. Oviedo: KRK, 2001.

Gilbert, Helen: “Dance, Movement and Resistance Politics” pp. 341-345, en *The Postcolonial Studies Reader* ed. by Ashcroft, B., Griffiths, G. and Tiffin, H. London & New York: Routledge, 1995.

Molina Foix, Vicente: *Manuel Gutiérrez Aragón*. Madrid: Cátedra (Signo e Imagen/ Cineastas), 2003.

Shohat, Ella y Stam, Robert (1994): *Multiculturalismo, cine y medios de Comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

Filmografía

Bollaín, Icíar: *Flores de otro mundo*. Guión: Icíar Bollaín y Julio Llamazares. Producción: La Iguana S.L. y Alta Films S.A. con la participación de Televisión Española, 1999. 106 m.

Gutiérrez Aragón, Manuel: *Cosas que dejé en La Habana*. Guión: Manuel Gutiérrez Aragón y Senel Paz. Producción: Gerardo Herrero para Sogetel y Tornasol Films. S.A. con la participación de Canal + (España) y con la colaboración de Sogepaq S.A. 1997. 110 m.

Netgrafia

http://www.armandoacosta.com/txt_edit.php?id=308

<http://www.teatroenmiami.net/2003/marzo/3/ny-nn-santacecilia.htm>