

Sarah Barrow*

◉ Exilio y encuentro cultural en *Cosas que dejé en La Habana*

Los modelos convencionales de identidad nacional y sentidos de pertenencia social se encuentran amenazados con la inmigración, ya sea por casualidad o a propósito, especialmente si se trata del exilio. Muchas veces, el individuo en tal situación se siente obligado a abandonar sus afiliaciones originales y se fuerza a adaptarse al nuevo contexto, adoptando costumbres, rituales y apariencias diferentes, para asegurar su supervivencia económica, psicológica y física. Además, como sugiere Hamid Naficy, incluso estos exilios que no vuelven a la patria, “mantienen un deseo intenso de hacerlo [...] y conmemoran esta patria por fetichizarla” (2001: 12). Esta investigación se inspira en los temas propuestos por Naficy y considera la manera en que “las identidades se construyen a través, y no fuera de la idea de la diferencia” (Hall 2000: 17, traducción de la autora). Se centra en un análisis de una película que destaca las dificultades y los peligros del exilio, y que examina la diversidad ante el desafío de la inmigración: *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón 1997).

Este relato ofrece un reflejo de la vida en España de tres inmigrantes cubanas, filmado desde el punto de vista de un director español y escrito por Senel Paz, celebrado autor cubano. El tema de la nostalgia que arriesga a distorsionar las representaciones del “Otro” se destaca en la película de Aragón, y este análisis examina el significado de las afiliaciones nacionales de su director y su escritor. Cuestiona también la relevancia de las relaciones coloniales en el contexto de las co-producciones cinematográficas hispánicas. Se pregunta si el cine es un medio adecuado para representar el estado traumático de “limbo”, y el sentido precario de las identidades dislocadas que sufren los exiliados y los inmigrantes (Bhabha 1990). Finalmente se expone que esta película demuestra que el exilio no es una experiencia homogeneizante, sino que existe un amplio abanico de posibilidades para reformular el sentido de identidad del inmigrante después de llegar al país “huésped”, y empezar a reivindicar su sentido de libertad (Laclau 1990).

Como observa Mike Wayne en su texto sobre el Cine Tercero, “todas las películas son políticas pero no todas de la misma manera” (2001: 1). Por cierto, la película de Aragón está lejos de ser política de una manera explícita y revolucionaria. Sin embargo, es

* Sarah Barrow es profesora de Estudios de Cine en la Universidad de Anglia Ruskin en Cambridge. Investiga el reflejo de identidades latinoamericanas e inglesas en el cine contemporáneo basándose en los debates sobre la evolución de identidades y sobre la crisis personal y pública relacionadas con diferentes formas de hibridez. Conecta estos aspectos con un análisis detallado de los mecanismos formales y estrategias de películas y directores individuales. En particular, se ha dedicado al estudio de la relación entre la violencia política y el cine en Perú.

claro que en *Cosas*, los temas de la nacionalidad y de la identidad nacional son muy importantes para los exiliados. Aquí vamos a examinar la manera en que el relato presenta diversos elementos contrastantes “con el objetivo de reconectarse con los raíces nacionales o de re-imaginar las identidades nacionales” (Hjort 2000: 115). Por lo tanto, este estudio intenta aclarar las estrategias adoptadas por el director y el guionista de esta comedia agridulce para ofrecer retratos bastante complejos de individuos que se descubren afectados en formas distintas por sus viajes desde su tierra natal a la nación “huésped”. En particular, examina las tensiones provocadas por un deseo profundo de volver a la patria, y por una obligación simultánea de buscar oportunidades en otros lugares.

El argumento de la película

Cosas que dejé en La Habana destaca por la manera en que evoca el sentido de la pérdida sufrido por los exiliados cubanos que llegan a España en un momento de crisis económica y cultural de su nación natal. En este caso, los personajes dejaron un país comunista en dificultades para viajar a un país capitalista donde imaginan que sus sueños se harán realidad. Mientras que para las tres hermanas cubanas protagonistas España parece muy al principio la Tierra Prometida, para otros representa solamente un punto de transición en el camino a su destino final que en el caso de Bárbaro es Miami, el centro de la diáspora latina en los Estados Unidos y el lugar donde cree que puede cumplir con sus sueños capitalistas.¹ La película se centra en los viajes físicos y afectivos de las tres hermanas Rosa (Isabel Santos), Ludmila (Broselianda Hernández) y Nena (Violeta Rodríguez), las cuales –poco después de llegar a España– se encuentran con Ígor (Jorge Perugorría) que vive en el país desde hace unos años. A través de Ígor, el relato nos introduce a Bárbaro (Luis Alberto García) y su familia, que esperan continuar su viaje ilegal a Miami. Por medio de estos grupos, la película ofrece una crítica del capitalismo y un retrato idealista y nostálgico de La Habana. A través de momentos íntimos que revelan la relación fuerte entre algunos de los personajes y el país que se sintieron obligados a abandonar, *Cosas* sugiere que la nacionalidad tiene más que ver con los sentimientos y emociones, y menos con las estructuras políticas (Anderson 1983). Considera además las maneras diferentes de mantener esta conexión por la vida cotidiana, y al mismo tiempo de asimilarse al nuevo contexto. Por consiguiente, demuestra que se crean los espacios de transición, de “limbo”, como parte del proceso de adaptación.

Al igual que mucho del cine hispánico producido desde la década de 1990, los orígenes transnacionales y transculturales de esta película se revelan por los elementos clave de su historia de producción. Aunque no sea una coproducción en el sentido estricto, clasificada como obra española, atrajo fondos y otros recursos de varias fuentes internacionales, incluyendo el instituto principal cinematográfico de Cuba (ICAIC) y el ayuntamiento de Madrid. Aragón escribió el guión con el cubano Senel Paz, antiguo colaborador del director cubano Tomás Gutiérrez Alea. Aunque la mayor parte del relato tiene lugar en Madrid, La Habana figura como escenario de la primera secuencia y como

¹ Se nota aquí que *El corazón del bosque* (1978), también de Aragón, aborda los temas del exilio y la posibilidad de la vuelta, pero en el contexto español post-Franco (Jordan/Morgan-Tamosunas 1998: 43).

lugar imaginario de la nostalgia para la mayoría de los exiliados cubanos. Finalmente tenemos en cuenta que el reparto incluye actores españoles y cubanos aclamados y emergentes.² Por lo tanto, la identidad nacional de la película se complica por su composición híbrida, y las tensiones posibles creadas por la colaboración entre los cubanos y los españoles provocan debates por parte de los espectadores.

Imágenes nostálgicas de Cuba

El relato empieza directamente con unas imágenes nostálgicas de La Habana, sus habitantes y sus actividades diarias. Este sentido de la nostalgia se reafirma por una banda sonora evocadora que acompaña las imágenes de las interrelaciones humanas. Es tentador interpretar estas imágenes como memorias de uno de los personajes. De otro lado, la falta de autenticidad de la imagen fotográfica se sugiere por unos de los comentarios secundarios. Lo que se evoca por las imágenes del ajetreo y bullicio de la ciudad de La Habana con enfoque en los medios de transporte (bicicletas, autobuses, coches) es la impresión de que los habitantes viven su vida cotidiana en las calles, y esto marca un contraste fundamental con la mayoría de las escenas en Madrid que tienen lugar en los espacios claustrofóbicos de un apartamento. En esta secuencia nostálgica, un grupo de muchachos disfruta de un baño en el mar, y una mujer pasa unos momentos íntimos en la calle con su novio. Estas imágenes llaman la atención a las relaciones humanas, y a las relaciones entre el pueblo y su ciudad. En primer lugar, no se sabe a quién pertenecen estas memorias. Después de unos minutos, la cámara revela las manos de una mujer que mira la fotografía blanca y negra de tres muchachas juntas en la misma calle en La Habana que fue el lugar de la secuencia anterior en colores. Con esta combinación de imágenes fijas y móviles, la película empieza a mezclar el pasado y el presente, y comienza a conectar los personajes y las culturas. Además, llama la atención del espectador a las tensiones entre las memorias de la patria y los sueños de un futuro mejor en otro lugar. Ofrece también la posibilidad de un espacio de transición donde se creen y se negocian nuevas identidades y relaciones. De esta forma, *Cosas* parece sugerir que hay una gran variedad de razones para explicar las decisiones de la gente que elige o que se siente obligada a abandonar su nación y a cruzar las fronteras entre países, y que haya mucha gente que viaja con grandes expectativas de circunstancias mejores. Sin embargo, el relato nos muestra que aun si los valores políticos e ideológicos del exiliado se alinean con los de la nación receptora, y aun si el exilio es más o menos voluntario, la mayoría de los exiliados mantienen una relación afectiva con su nación natal. Naficy observa que “los exiliados, sobre todo los [...] que se encuentran expulsados, suelen querer definir sus vidas, por los menos durante el período liminal de su desplazamiento, no solo en relación con la patria sino también en términos claramente políticos” (2001: 12).

Si consideramos estas observaciones en relación con las tres protagonistas de este relato, reconocemos la diversidad de las experiencias del exilio. Nena, la más joven,

² Violeta Rodríguez fue nominada para un Goya (Mejor Actriz Revelación) por su interpretación del papel de Nena. Daisy Granados, quien interpreta a la tía Marta, es muy bien conocida en el cine cubano (v. su papel protagonista en el famoso *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea 1968). Jorge Perugorría (Igor) fue una de las estrellas de la película *Fresa y chocolate*, también de Alea.

parece tener la conexión emocional más fuerte con su país natal, y hace referencias románticas a sus sonidos, sus imágenes, sus olores y sus gustos, sobre todo cuando está con Igor quien representa un papel importante en la conservación fetichista de sus memorias de la patria. Este enfoque idealista de Nena corresponde a su profesión de actriz y a su posición de hermana menor, pues se hace claro que las otras dos hermanas la protegieron hasta cierto punto de las realidades más duras de la vida cotidiana en La Habana. Mientras tanto, Ludmila la segunda hermana, parece muy contenta de haber abandonado su patria, ya que recuerda solamente los momentos duros y los desafíos de todos los días.³ A ella le interesan más el dinero y las cosas materiales, y cree que existen muchas oportunidades de obtenerlos en España, sea por el trabajo o por otras maneras. Tiene el enfoque más capitalista y es la más pragmática de todas las hermanas, y esto se muestra claramente por su participación en el negocio de su tía y su seducción del hijo de la familia adinerada española. Mientras tanto, Rosa, la figura materna, parece tener una relación más ambivalente y pragmática con su patria. Se revela que fue ella quien tomó la decisión de dejar La Habana para buscar una vida más desahogada en España, lo que incluye, para Nena, una carrera como actriz. Sin embargo, a pesar de su determinación de aceptar su vida nueva en España, su fuerte conexión afectiva a La Habana se revela por ejemplo a través de su cocina. En efecto, los platos picantes que prepara para la familia sirven para recordarles su patria y provee un gran placer para todos los personajes latinoamericanos, aun para los que pretenden estar más felices en España como su tía Marta (Daisy Granados).

Detrás de las máscaras del gran teatro del mundo inmigrante

En contraste con las tres hermanas, la tía parece despreciar su nación natal que ve como poco definida en términos socio-culturales y económicos. Consecuentemente, ella adoptó, hace muchos años, la identidad de una española bastante acomodada, y abandonó su identidad cubana para poder sentirse más integrada en su nuevo entorno (Wade 2004). Se viste y se peina elegantemente, y habla con acento madrileño, con la esperanza de que la acepten como española marcada por las ideas de una cultura supuestamente superior, del progreso, de la tecnología, y de la civilización de la península. Por lo tanto, la conducta de este personaje evoca el debate polémico sobre las diferencias entre la cultura española-europea y la cultura latinoamericana (Williamson 1992: 285-310). Por otra parte, pronuncia un discurso sobre la importancia de distinguir entre los elementos constitutivos de las diferentes identidades nacionales. Después de burlarse de la conducta excéntrica de los ingleses, y de los “sucios y glotones” franceses revela una admiración escandalosa por Hitler y el sentimiento fuerte del nacionalismo alemán de esa época. Sobre todo estos comentarios –que no coinciden con el rechazo de su propia nación de origen– delatan el sentido profundo de sufrimiento personal de una mujer que tuvo que trabajar mucho para integrarse en la clase media española, y que al mismo tiempo trató de borrar sus vestigios cubanos. A través de adaptar su cocina, su peinado, su ropa y su

³ La actitud de Ludmila sirve para recordarnos la crisis económica sufrida por Cuba después del desmonte de la Unión Soviética (Chanan 2004: 444-449).

conducta general, ella manifiesta públicamente su afiliación a la cultura supuestamente más civilizada de sus huéspedes.

Al mismo tiempo, muestra (sin admitirlo públicamente) que es casi imposible “olvidarse” de su identidad nacional por completo. La proximidad y la conducta de sus sobrinas recuerdan a Marta sus orígenes cubanos, y entonces su conexión emocional con su patria se revela otra vez, aunque sólo en momentos privados. Unas noches después de la llegada de las hermanas, la vemos entrar en la cocina para comer los restos del estofado cubano que había rechazado cuando sus sobrinas estaban presentes. Es de notar que en este momento lleva el pelo recogido, una pequeña señal (estereotípica) de su identidad cubana (menos civilizada). En efecto, es muy probable que su conexión nostálgica con La Habana, insinuada por las imágenes de la primera escena, y el rechazo de su patria resulte de un deseo profundo de protegerse del trauma de la pérdida de identidad. Más que los otros personajes, la “Marta española” que vemos parece una máscara que le permite a la Marta cubana-española sobrevivir en la sociedad huésped. A través de esta nueva identidad fingida, intenta ocultar a los familiares y al resto del mundo los sentidos de “la tristeza, la soledad y la marginación social”, los que se consideran rasgos típicos de la experiencia de los exiliados (Naficy 2001: 27).

Vemos a las hermanas por primera vez cuando llegan al aeropuerto de Madrid desde La Habana. Aprendemos que se escapan de la pobreza, la incertidumbre y la falta de oportunidades para los jóvenes en su país natal. Las tres mujeres se encuadran juntas en la primera toma, sugiriendo un sentido de solidaridad que se verá puesto en duda durante la historia que se presenta en esta película. En efecto, a través de sus experiencias hay que cuestionar la idea de que la experiencia de los exiliados es homogénea o claramente estructurada.⁴ En lugar de esto, se revela que los recuerdos de la vida en La Habana se transforman en expectativas de la vida madrileña muy diversas, y que sus valores, sus sueños y sus afiliaciones políticas son también muy distintas. En la aduana, las hermanas se encuentran separadas físicamente por el agente de inmigración que les niega autorización para pasar el control de pasaportes en grupo. Sin embargo, a pesar de esta separación —una señal de la fragmentación emocional y cognitiva que va a revelarse más claramente durante la película— las réplicas hostiles del agente acentúan que este representante del gobierno “huésped” las considera juntas como visitantes inoportunas, y hasta cierto punto como una “Otra” inferior. La falta de experiencia de las hermanas con los controles y rituales de la inmigración las pone a merced de una legislación nacional que amenaza con marginarlas desde el principio. Su gran entusiasmo por el viaje a Madrid se ve incluso más disminuido por su primer encuentro con Marta que no las reconoce en el aeropuerto, un hecho que subraya la falta de vínculo afectivo entre la tía y sus sobrinas.

Igor está también en el aeropuerto, esperando la llegada de su amigo cubano Bárbaro con su mujer y su hija, que están en camino a Miami. Para esta familia, España representa nada más que el punto medio de un viaje más largo a los Estados Unidos. En oposición a las tres hermanas, Bárbaro representa otro tipo de inmigrante; habla abiertamente y con desdén de las restricciones diarias de su patria (Cuba), pero llega a España vestido

⁴ Naficy describe la experiencia inmigrante como una “estructura del sentimiento” emergente, haciendo así referencia al estudio importante e influyente de las tensiones y las relaciones internas de los grupos sociales, escrito por Raymond Williams en 1977 (2001: 26).

con una camiseta de los colores de la bandera cubana. Está muy ansioso por vivir su sueño norteamericano, pero al mismo tiempo tiene dificultades para abandonar su afiliación cubana. Está muy entusiasmado con el viaje, y con las promesas y los excesos de la cultura occidental. Hace referencia directa a la pornografía, el alcohol, las mujeres y la comida que espera encontrar allí, pero al mismo tiempo admite que está muy contento con su mujer, gorda y poco atractiva, tal vez una señal de su miedo profundo del cambio. Mientras tanto, su mujer (Isabel Díaz) come compulsivamente, otro símbolo de la ansiedad. Dice a su hija, delgada y débil, que ella merece disfrutar de vez en cuando, para intentar compensar los trastornos en su vida. En términos psicoanalíticos se podría interpretar la comida como compensación por su falta de estabilidad y seguridad, ya que se trata de una conducta repulsiva y obsesiva. Su posición intersticial y su situación de desahogada, entre su patria recordada y su destino imaginado, le causa una angustia enorme que se expresa por la comida excesiva. Mientras que su marido habla (como Marta) con admiración de las naciones occidentales, Nati se siente “extranjera” y no tiene ninguna conexión afectiva a su nuevo entorno. En efecto, Bárbaro y las tres hermanas comparten la opinión de que España es una nación más avanzada que Cuba, aunque sus impresiones iniciales del país huésped que expresan las mujeres señalan prioridades muy diversas: Ludmila se maravilla de los coches modernos que se ven desde la ventana de su cuarto en el apartamento de Marta, mientras que a Nena la claustrofobia la sorprende y le hace pensar en los espacios diferentes de La Habana.⁵

Ígor y sus amigos viven en un apartamento muy abarrotado y bastante miserable que parece más un escondite y un punto de transición para los inmigrantes ilegales. Aquí, en este espacio, se mezclan los sentimientos del peligro, la solidaridad, la incertidumbre y las expectativas. La hora de comer en casa de Marta ofrece un espacio para conversaciones que revelan más diferencias sociales y culturales. Por ejemplo, las hermanas disfrutaban enormemente de los sabores nuevos como las uvas que no tuvieron la oportunidad de comer en La Habana, donde dependían de las autoridades rusas para las importaciones alimentarias (la compota de manzana era el producto de lujo). De esta manera, se señala el enfoque de la película en el sentido del gusto como indicador importante de la identidad. Además, Marta declara que para empezar a sentirse asimiladas, tienen que (re)educar su paladar. Cuando hablan de la comida y de sus platos preferidos, se nota la diferencia en sus imágenes nostálgicas de Cuba: Rosa habla de su patria con un aire de respeto y afecto que se refleja en su cocina, mientras que Ludmila está orgullosa de su actitud más rebelde y de su espíritu más intrépido (a ella le gusta experimentar con los platos nuevos). Por otra parte Nena, la más idealista rechaza las restricciones a su libertad y revela durante esta conversación que fue estudiante de artes dramáticas y que quiere trabajar como actriz en España. No tiene ninguna idea de las dificultades para los inmigrantes sin papeles en lo que concierne el trabajo, pero sí tiene experiencia de la falta de oportunidades culturales en La Habana.⁶ Su tía desdén sus planes como ingenuos, pero detrás del rechazo hay que ver claramente su motivo de explotar a las tres hermanas como “esclavas modernas” en su tienda de prendas de piel. Quiere que Ludmila trabaje como costu-

⁵ Naficiy hace referencia a las memorias nostálgicas de parte de los exiliados, de sus recuerdos de la patria como tipo de utopía abierta, y de la experiencia del exilio como distopía claustrofóbica (2001: 27).

⁶ Se nota que el guionista de la película, Senel Paz, hace referencia frecuente al período temprano de la Cuba revolucionaria, cuando se prohibió el contacto con la cultura occidental.

rera, Nena como dependiente y modelo, y de Rosa espera que se case muy pronto con Javier (Pepón Nieto), el hijo gordo e inmaduro del rico hacendado que le provee de pieles y al cual le falta un heredero.

Se revela también que Ígor es un buscavidas; aprendió a sobrevivir como inmigrante ilegal en España al adoptar una posición de mediador entre los que están desesperados por conseguir papeles falsos y los que están dispuestos a proveerlos si se les paga bien. También es un gigoló, en el sentido de que satisface con su cuerpo los deseos de las mujeres adineradas. Según él, no tiene nada más que ofrecer. Como objeto de deseo masculino de la mirada femenina, se sitúa en la posición inferior convencionalmente reservada para las mujeres.⁷ Tal vez sea su relato el más traumático de todos los personajes porque no parece tener los medios personales ni materiales necesarios para cambiar su situación precaria. Ígor explota la imagen exótica que tienen las mujeres de su identidad del “Otro” cubano para seducirlas. Finge estar afiliado a la lucha cubana revolucionaria, que parece muy romántica a muchas europeas. Las mujeres que seduce, normalmente en las reuniones de apoyo para la solidaridad cubana, admiran su supuesta afiliación fuerte a una causa política. Como Marta, Ígor adoptó una identidad falsa e inauténtica para sobrevivir. Al convertirse en su “Che”, Ígor cumple con los sueños románticos de estas mujeres. Al mismo tiempo, parece haber olvidado sus propios sueños y su esperanza de una vida mejor en España, hasta que el entusiasmo idealista de Nena le saca de su apatía profunda.

A pesar de todas las dificultades y los impedimentos, Nena persigue su sueño de hacerse actriz. Se pone en contacto con un dramaturgo y director teatral cubano disidente. Está muy entusiasmada con la oportunidad de trabajar otra vez con él, interpretando el papel principal en la obra de teatro que prepararon en Cuba, *Santa Cecilia, Ceremonia Cubana*.⁸ Este entusiasmo se apaga cuando descubre que el director ha cambiado el espíritu de la obra para intentar hacerla más agradable para los espectadores españoles, y así más viable en términos comerciales en un país que el director describe como “otro mundo”.⁹ Ha moderado las referencias abiertamente políticas y las ha reemplazado con elementos más folclóricos que, según él, pertenecen a las expectativas clave del público español sobre un espectáculo cubano.

Así, obligan a sus artistas a reafirmar las imágenes latinas estereotípicas (Shohat/Stam 1994: 196-7).¹⁰ Utiliza las luces y los colores intensos para evocar una imagen nostálgica de La Habana como un lugar lleno de pasión y placer. Poco después, los personajes del espectáculo se ven huyendo de su país a causa de los principios socialistas dema-

⁷ Esta inversión de la mirada cinematográfica convencional se reafirma en la escena cuando entendemos la conversación entre las hermanas sobre los hombres españoles que esperan encontrar: futbolistas y toreros de cuerpos espléndidos. Se imaginan que los españoles (para ellas, los exóticos) son superiores a los cubanos.

⁸ Ésta se basa en una obra literaria escrita por el dramaturgo y autor cubano Abilio Estévez, conocido por sus libros críticos con la ideología revolucionaria.

⁹ Los sentimientos casi bipolares de euforia y de depresión que sufre Nena son, según Naficy, rasgos típicos de la experiencia exiliada (2001: 27). Se siente muy desesperada cuando se da cuenta de que no hay oportunidad realista de volver a La Habana.

¹⁰ Ígor admite a Nena que desempeña el papel de uno de los estereotipos cubanos. Canta, baila, sonríe como los interpretantes de la obra teatral, aunque admite también que se siente triste y vacío. Para él, el acto de interpretar su identidad se hace una estrategia de supervivencia.

siado restrictivos, y viajando hacia las oportunidades imaginarias de Occidente. La noche del estreno, Nena rechaza los cambios y vuelve al guión original que pone énfasis en los anhelos profundos de los ideales de la comunidad y de la solidaridad. En tales momentos se expresan explícitamente las preocupaciones principales de esta película sobre la experiencia fragmentaria y solitaria de los exiliados.

Mientras tanto, Ígor continúa representando el papel del latinoamericano exótico políticamente comprometido. Confiesa a Nena haber seducido a mujeres adineradas y le aconseja que se olvide de sus recuerdos de la patria si quiere sobrevivir en España. En su opinión, los inmigrantes no deben permitirse recordar al pasado, y tienen que evitar enamorarse de alguien de la misma nacionalidad, ya que a él los recuerdos le causan mucho sufrimiento, por lo cual intenta protegerse inventándose una nueva identidad. Nena rechaza sus consejos y perturba su sentido de estabilidad tan frágil con un beso apasionado que le recuerda a su juventud en La Habana. Su conducta idealista le hace pensar en su ciudad natal y su cariño le trae a la memoria las imágenes de su pasado.¹¹ Así, ella se convierte en la encarnación y el símbolo de la patria misma. Igor declara que ella tiene el sabor de La Habana, una frase que se utiliza para el tráiler de la película, y que pone el énfasis en la importancia central del tema de la conexión emocional con la cultura de origen. Además, se nota que los sentimientos de la nostalgia y de la pérdida se evocan por la banda sonora, que incluye diversos estilos latinoamericanos, pero mantiene un tema principal compuesto de los sonidos lastimeros de la trompeta y la flauta.¹²

La escena culminante de la película pone de relieve las tensiones y las diferencias entre los exiliados cubanos, y de esta manera acentúa la heterogeneidad de la experiencia y la supervivencia de los inmigrantes. A pesar de las dificultades, Nena decide concentrarse en su futuro como actriz en España y termina sus relaciones con Ígor. Ludmila sorprende a todos con el anuncio inesperado de su compromiso con el hijo de la familia española, lo que señala otra forma de asimilación en la sociedad de acogida. Rosa continúa complaciendo a los otros con sus platos cubanos (otra “señal de memoria” directa). Motivado por la culpa y el deseo de compensar su falta de “autenticidad”, Ígor decide conseguir los pasaportes falsos que Bárbaro necesita para terminar su viaje a Miami. Cuando Bárbaro declara que “hay varios modos diferentes de sobrevivir”, se aclara que las estrategias de la negociación, del sacrificio personal y del compromiso pertenecen esencialmente a las características de la experiencia exiliada.

Finalmente se revela que para trabajar como actriz en España, Nena tiene que adoptar la identidad de una difunta. Al igual que Ígor y Marta, tiene que fingir ser otra persona para integrarse en España. Reconoce los grandes sacrificios personales de sus hermanas y acepta que la vuelta a La Habana es muy poco probable. Parece más realista en darse cuenta de que La Habana de sus sueños es un producto romántico de su imaginación. Ya no se siente eufórica, pero está resuelta a hacer realidad su sueño principal de llegar a ser actriz en España. La imagen final de la película, cuando la cámara se retira de la muchedumbre y pone de relieve el aislamiento de Ígor, sugiere que él se queda

¹¹ Nena se convierte así en “una señal de la memoria”, como las que describe David MacDougall en su ensayo sobre las películas de la memoria (1998).

¹² La música de esta película incluye títulos como “La Habana sin ti”, “La mejor noche”, y “Cubanas en Madrid”.

paralizado en una posición de “limbo”, mientras que Nena desaparece sola en su futuro incierto.

De esta forma, *Cosas que dejé en La Habana* destaca como crítica emotiva del exilio en general, y para los cubanos en España en particular. Por un lado, ofrece una mirada colonial y nostálgica desde el punto de vista de un director español sobre la experiencia cubana del exilio (Shohat/Stam 1994: 347).¹³ Por otro lado, ofrece un debate complejo y a veces contradictorio sobre las estrategias de integrarse en una cultura extranjera capitalista, y pone de relieve la diversidad de las experiencias del desplazamiento a través de una historia afectiva de tres hermanas y sus familiares. Reconoce el exilio como una situación traumática y examina con mucha compasión los sentimientos de la ansiedad, la euforia, el aislamiento, la claustrofobia y la nostalgia que sufren los personajes. Se revela, a través de los relatos de Marta, de Igor, y de Nena, que la adopción de una identidad nueva resulta de las estrategias más básicas de supervivencia, aun si empeora el sentido del vacío. Finalmente rechaza la idea de una diáspora homogénea. En cambio, nos demuestra que existen jerarquías importantes en el seno de la experiencia inmigrante, y que los que se integran en la sociedad huésped consiguen más poder y oportunidades. Sobre todo, lleva a la pantalla una visión bastante distópica del exilio como “lugar de la lucha y de la transformación social” (Naficy 2001: 11), donde las memorias de la patria no sirven de mucho, y donde los valores socialistas de la comunidad y de la solidaridad se reemplazan por el individualismo.

Filmografía

- Gutiérrez Aragón, Manuel (1978): *El corazón del bosque*. España: Arandino, S. A.
— (1997): *Cosas que dejé en La Habana*. España: Alta Films, Argentina Video Home, Primer Plano Film Group.
Gutiérrez Alea, Tomás (1995): *Fresa y chocolate*. Cuba: Miramax Film, TeleMadrid, Tabasco Films, SGAE, ICAIC, IMCINE.
— (1968): *Memorias de subdesarrollo*. Cuba: Cuban State Film, ICAIC

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities*. London: Verso.
Bauman, Zygmunt (2004): *Identity*. Cambridge: Polity.
Bhabha, Homi K. (1990): “Interrogating Identity: The Post Colonial Prerogative”. En: Goldberg, D. T. (ed.): *Anatomy of Racism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 94-101.
Chanan, Michael (2004): *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Hall, Stuart (2000): “Who Needs Identity?” En: du Gay, Paul/Evans, Jessica/Redman, Peter (eds.): *Identity: A Reader*. London: Sage, pp. 15-30.
Hjort, Mette/Mackenzie, Scott (eds.) (2000): *Cinema and Nation*. London/New York: Routledge.

¹³ La mayor parte de las críticas en la página IMDB sugiere que el tono nostálgico y romántico de esta película provocó irritación para algunos de sus espectadores cubanos; <<http://www.imdb.com/title/tt0125711/usercomments>>.

- Jordan, Barry/Morgan-Tamosunas, Rikki (1998): *Contemporary Spanish Cinema*. Manchester: Manchester University Press.
- King, John (2000): *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. London: Verso.
- Laclau, Ernesto (1990): *New Reflections on the Revolution of our Time*. London: Verso.
- MacDougall, David (1998): "Films of Memory". En: *Transcultural Cinema*. Princeton, NJ: Princeton University Press, pp. 231-244.
- Naficy, Hamid (2001): *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Film-making*. Princeton: Princeton University Press.
- Rix, Rob (1999): "Co-productions and common cause". En: Rix, Rob/Rodríguez-Saona, Roberto (eds.): *Spanish Cinema: Calling the Shots*. Leeds: University of Leeds, pp. 113-128.
- Rodríguez Martorell, Carlos (2007): "Love in the Time of Revolutionaries – Senel Paz's Return to Literature". En: <<http://www.criticasmagazine.com/articleID=CA64682>> (04.10.07).
- Shohat, Ella/Stam, Robert (1994): *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge.
- Wade, Peter (2004): "Images of Latin American *Mestizaje* and the Politics of Comparison". En: *Bulletin of Latin American Research*, 1, 23, pp. 355-366.
- Wayne, Mike (2001): *Political Film: The Dialectics of Third Cinema*. London/Sterling: VA: Pluto Press.
- Williams, Raymond (1977): *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Williamson, Edwin (1992): *The Penguin History of Latin America*. London: Penguin.