

LA MUJER INMIGRANTE EN EL CINE ESPAÑOL
DEL INAUGURADO SIGLO XXI

ROSABEL ARGOTE

Universidad Carlos III de Madrid¹

Entre enero de 2000 y diciembre de 2002 se han estrenado en las salas de cine de Madrid 287 películas españolas. De entre ellas, una de cada cuatro (67 en total) contiene algún personaje extranjero; y de estos personajes la mujer inmigrante es, sin duda, la peor parada. No tiene voz; es prostituta en la mayoría de los casos; es malintencionada y su presencia en el filme se justifica como elemento desestabilizador que narrativamente “hay que” aniquilar o domesticar para una recuperación del equilibrio inicial. En algunas películas, simplemente están muertas, como la prostituta rusa en *El alquimista impaciente*, o van a acabar muriendo enganchadas a los paraísos artificiales de la droga, como la hija de española y guerrillero colombiano en *Olivia*. En otras, y al estilo convencional de aquella “pretty woman” de Garry Marshall, aparecen junto a hombres españoles que rescatan a estas mujeres de la calle (o de la expulsión del país, o de la red de trata de blancas, o de la pobreza...) como en *Adiós con el corazón*, *Almejas y mejillones*, *La gran vida*, *La mujer de mi vida* o *En la puta vida*. Si las inmigrantes proceden de un país del llamado “Tercer Mundo”, son acalladas (como en *Salvajes*) o relegadas al murmullo (*Poniente*, *Torrente 2: Misión en Marbella*) y sólo si proceden de Estados Unidos o incluso Argentina tienen entidad como personajes femeninos desarrollados como sujetos en vez de objetos.

Para el análisis de esta caracterización como objetos narrativos que ha dado en llamarse “otredad”, partamos de la siguiente tabla de “Personajes inmigrantes en la España de hoy”²:

¹ Investigación realizada en el marco de los debates sobre el enfoque de género en las "Migraciones, Extranjería y Asilo" del Máster en Acción Solidaria Internacional de Europa de la Universidad Carlos III de Madrid. Mi especial agradecimiento a sus coordinadores José Hernández y Daniel Oliva.

² Tabla de elaboración propia confeccionada con la colaboración de Araceli Maira a partir de datos publicados en la revista semestral *Cine para leer*.

	Películas estrenadas en Madrid	Películas ESPAÑOLAS estrenadas en Madrid	Filmes ³ españoles ⁴ con personajes extranjeros ⁵ SÓLO MASCULINOS en la España de hoy	Filmes españoles con personajes extranjeros FEMENINOS en la España de hoy
Enero-Junio 2000	203	41	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>El árbol del penitente</i> ▪ <i>Kilómetro cero</i> ▪ <i>Lo mejor de cada casa</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Ataque verbal</i> (cubana) ▪ <i>Krámpack</i> (francesa) ▪ <i>Pídele cuentas al rey</i> (dominicanas, portuguesa) ▪ <i>Tú, ¿qué harías por amor?</i> (francesa) ▪ <i>Un paraíso bajo las estrellas</i> (cubana)
Julio-Diciemb 2000	197	45	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Año mariano</i> ▪ <i>La comunidad</i> ▪ <i>Tatawoo</i> ▪ <i>Tomándote</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Adiós con el corazón</i> (cubana) ▪ <i>Almejas y mejillones</i> (argentina) ▪ <i>La gran vida</i> (mexicana) ▪ <i>Leo</i> (rumanas) ▪ <i>San Bernardo</i> (venezolana)
Enero-Junio 2001	193	49	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Hombres felices</i> ▪ <i>Lena</i> ▪ <i>Sagitario</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Código natural</i> (rusa y oriental) ▪ <i>Corazón de bombón</i> (italiana) ▪ <i>No llores, Germaine</i> (belgas) ▪ <i>Nueces para el amor</i> (argentina) ▪ <i>Torrente 2: Misión en Marbella</i> (rusas)
Julio-Diciemb 2001	194	41	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Clara y Elena</i> ▪ <i>Gente Pez</i> ▪ <i>La isla del holandés</i> ▪ <i>Noche de reyes</i> ▪ <i>Sin noticias de Dios</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>En construcción</i> (musulmanas) ▪ <i>I love you baby</i> (dominicana) ▪ <i>La mujer de mi vida</i> (peruana) ▪ <i>Los pasos perdidos</i> (argentina) ▪ <i>Más pena que Gloria</i> (argentina) ▪ <i>Salvajes</i> (africana) ▪ <i>Vidas privadas</i> (argentina)
Enero-Junio 2002	199	54	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Impulsos</i> ▪ <i>La playa de los galgos</i> ▪ <i>Lejos</i> ▪ <i>Manjar de amor</i> ▪ <i>Rencor</i> ▪ <i>Todo menos la chica</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>A mi madre le gustan las mujeres</i> (checa) ▪ <i>Demasiado amor</i> (mexicana) ▪ <i>El alquimista impaciente</i> (rusa) ▪ <i>En la ciudad sin límites</i> (francesa) ▪ <i>En la puta vida</i> (uruguayas) ▪ <i>Hable con ella</i> (francesa) ▪ <i>Piedras</i> (sudamericanas) ▪ <i>Tardes de Gaudí</i> (norteamericana) ▪ <i>Vivancos 3</i> (italiana)

³ No se incluyen ni documentales ni películas de animación. Para futuros análisis quedan, por tanto, cintas como *La espalda del mundo* (España, 2000, dir. Javier Corcuera) que narra en forma de documental las historias de un niño peruano y de un exiliado turco en Suecia, o *Extranjeros de sí mismos* (España, 2000, dir. José Luis López-Linares y Javier Rioyo) que recoge los testimonios de los italianos y soldados de las Brigadas Internacionales que vinieron a España a luchar en la Guerra Civil.

⁴ Están incluidas las co-producciones en las que España participa.

⁵ No se incluye a la etnia gitana, por lo que quedan fuera de este estudio películas como *Lola vende cá* (dir. Llorenç Soler), *Gitano* (dir. Manuel Palacios) o *Vengo* (dir. Tony Gatlif).

Julio-Diciemb 2002	209	57	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Canícula</i> ▪ <i>Deseo</i> ▪ <i>Esta noche, no</i> ▪ <i>Lugares comunes</i> ▪ <i>Peor imposible, ¿qué puede fallar?</i> ▪ <i>El traje</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ <i>Amnesia</i> (sudamericana) ▪ <i>Darkness</i> (norteamericanas) ▪ <i>El lado oscuro del corazón 2</i> (argentina) ▪ <i>El viaje de Carol</i> (norteamericana) ▪ <i>Entre Abril y Julio</i> (argentina) ▪ <i>La novia de Lázaro</i> (cubana) ▪ <i>Octavia</i> (oriental colombiana) ▪ <i>Poniente (un relato universal sobre el amor)</i> (marroquíes) ▪ <i>Una casa de locos</i> (belga e inglesa)
---------------------------	-----	----	--	--

Muchos de los filmes arriba listados no rompen con el pensamiento tradicional que ha dividido y divide el mundo en hombres y mujeres. No rompen con la conservadora oposición binaria entre lo masculino y lo femenino la cual establece, además, un orden jerárquico en el que a lo masculino se le reserva una posición privilegiada mientras que lo femenino queda relegado a una posición inferior⁶.

Lo vemos, por ejemplo, en *Piedras*, de Ramón Salazar, drama urbano en torno a las historias paralelas de cinco mujeres, integrantes de un universo de personajes de los cuales el único extranjero masculino es un elegante ejecutivo argentino amante de los tangos (clase alta), mientras que los personajes extranjeros femeninos son la prostituta holandesa que trabaja en el burdel y las prostitutas sudamericanas y africanas que hacen la calle en el barrio madrileño (clase baja). Otro ejemplo lo encontramos en *El lado oscuro del corazón 2*, de Eliseo Subiela, película en la que el personaje inmigrante masculino es poeta y filósofo argentino que viaja a Barcelona en busca de la mujer de su vida (una mujer que sepa volar); y, al llegar a la capital catalana, descubre que la amante que tuvo en Buenos Aires perdió las alas que tuvo un día; las perdió tal vez cuando al llegar a España tuvo que hacerse, no poeta, no filósofa, sino “puta” para sobrevivir.

Ambos filmes ejemplifican lo que podrían ser narraciones que, en cierto sentido, siguen concediéndole al hombre la categoría de sujeto, mientras que, también sólo en cierto sentido, marginan a la mujer a la categoría de objeto de dicho sujeto. Para los textos que sí la marginan, la mujer sigue siendo, en resumidas cuentas, la otra⁷; y si la mujer es además

⁶ Véase el libro de Shannon Bell *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body*, que explica cómo históricamente los textos conservadores no han roto con la logocéntrica asunción de la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino.

⁷ Ya Freud explicaba esta dicotomía utilizando el valor simbólico de las representaciones del pene y la vagina. Para él, el pene se configuraba como significante de la autoridad y patriarcalismo; y los órganos sexuales femeninos se representaban como significantes de la ausencia fálica (la vagina, como cavidad que necesita ser rellenada con la presencia del pene). Esta construcción biológica, que legitimaba la existencia de limitaciones a las opciones abiertas al sujeto según su sexo (opciones de sexualidad, identidad, rol social), concedía al hombre una posición de superioridad por poseer en su pene “el carnet de socio para poder acceder al ‘club’ de la élite cultural”, como describe Frank Krutnik en su artículo “Masculinity and its discontents” (82).

inmigrante, pasa entonces a integrar la subcategoría de “la otra de la otra”, como resultado de un proceso en el que la división hombre-mujer (como sujeto-otra) se vuelve a desglosar y el otro categórico de la mujer se subdivide en una oposición binaria más: entre mujer buena (la otra) y mujer mala (la otra de la otra).

La doble otredad de las inmigrantes sin voz

En este proceso de otredad y doble otredad, muchos personajes de mujeres inmigrantes pierden su voz. Veamos unos ejemplos de esta pérdida la cual contrasta, sin ánimo de querer yo abogar por un cine realista que tenga que retratar la realidad social, con el progresivo incremento de la inmigración femenina en España. En la sociedad española actual, y según datos publicados por Maria-Àngels Roque en su artículo “Mujer y migración, una doble mirada en el Mediterráneo occidental”, las mujeres representan el 46% de la población inmigrada; y, en concreto, el colectivo de mujeres marroquíes es el más numeroso, con un total de 34.909 personas (20). Esta creciente presencia de mujeres marroquíes en la sociedad española va pareja a una cuasi-absoluta invisibilidad del colectivo en el cine español. Así, una película como *Poniente (un relato universal sobre el amor)*, de Chus Gutiérrez, que indaga en la espeluznante conformación de odio xenófobo que en pueblos como El Ejido desató y sigue desatando graves olas de violencia contra los inmigrantes, da voz sólo a los personajes masculinos. Sólo hablan ellos: Asbemi, Said... mientras que sus mujeres son representadas calladas en el campamento junto a las tierras de cultivo⁸.

El segundo ejemplo de representación del colectivo femenino marroquí en España lo encontramos en la excelente película *En construcción*, de José Luis Guerín, que recoge la transformación del barrio chino barcelonés desde el momento en que se decide demoler las casas viejas hasta que ya empiezan a levantarse las nuevas edificaciones. Como protagonistas de esta transformación la cinta recoge la historia cotidiana de unos peones marroquíes que trabajan en la obra. Pero esta vez sí se dedica metraje a dos mujeres árabes que, al toparse con unos cráneos y restos arqueológicos que han sido desenterrados casualmente por la excavadora, comentan cómo la muerte no discrimina y cómo el destino final del ser humano es semejante independientemente del lugar del que vengamos y del color de nuestra piel.

En el tercer y cuarto ejemplo que quiero resaltar aquí volvemos a encontrarnos con mujeres inmigrantes calladas. Una de ellas es africana y en la película *Salvajes*, de Carlos

Moliner, es la esposa de un inmigrante también africano que colabora con una red mafiosa de “importación a España de esclavos subsaharianos baratos” y que acaba siendo asesinado por una pandilla de *skin heads* neonazis. Su mujer no sabe nada, no dice nada; como tampoco sabe ni dice nada la esposa del inmigrante portugués de la película *Pídele cuentas al rey*, de José Antonio Quirós, quien como “buena esposa” acompaña a su autoritario marido y le sigue a donde él diga. Es él quien decide que toda la familia se una a la marcha que el protagonista de la película, un minero asturiano en paro, está realizando a pie desde su ciudad natal hasta Madrid para reivindicar ante el rey su derecho a trabajar recogido en la Constitución española. Es el hombre lusitano, como otros inmigrantes marroquíes con los que se topa el minero en su viaje, quien manda y quien se “juega el tipo” por buscar un trabajo para poder proporcionar a su esposa e hijos una mejor vida. Son, sin duda, unas representaciones en las que simbólicamente

“se asocia la migración masculina a los modelos heroicos, en los que a partir de una situación de necesidad debe iniciarse el viaje y superar varias pruebas, para efectuar finalmente el retorno que confirma el éxito del proceso. . . En cambio, la migración femenina, o bien se contempla como acompañante del hombre o bien se asocia a un proyecto personal no inducido” (Roque 19).

Esta diferenciación otreda, por tanto, a la mujer inmigrante. Y salvo en excepciones (como en *Demasiado amor*, de Ernest Rimoch, filme en el que una mujer mexicana viaja a España para empezar a construir un proyecto al que luego deberá unirse su hermana; o en *Leo*, de José Luis Borau, en el que son mujeres rumanas las que trabajan en el taller de costura; o en *No llores, Germaine*, de Alain de Halleux, en el que Germaine es la cabeza de familia que convence a su marido e hijos para emigrar a un pueblecito del Pirineo catalán), es el hombre quien es representado como el “héroe”. Por el contrario su esposa queda, como decía, relegada al papel de “la otra” (silenciosa acompañante de su marido): otredad que se duplica cuando, además de ser inmigrante, el personaje femenino se dedica a la prostitución y pasa de ser “mujer buena” a “mujer mala”, que es el caso del resto de las inmigrantes en *Pídele cuentas al rey* que ejercen de “dominicanas damas de compañía” en un puticlub de carretera.

Éstas integran el grupo de “otras de las otras” del cine español, junto a la prostituta rusa en *El alquimista impaciente* de Enrique Jiménez y Patricia Ferreira (muerta, callada, sin voz, de quien lo único que tenemos son fotografías mudas); o la cubana de *Un paraíso bajo las estrellas* de Gerardo Chijona (que abandonó a su marido y a su hija cuando sustituyó un

⁸ Nótese el contraste entre este “silencio” y la importancia numérica de las mujeres marroquíes inmigrantes en España, que constituyen el 20% de toda la inmigración marroquí (según datos presentados por Aïcha Belarbi en su artículo “Evolución y perspectivas de la migración femenina”).

cabaret habanero por otro madrileño); o la caribeña de *Amnesia* de Gabriele Salvatores (a quien un “niño pijo” ordena una felación a cambio de pastillas y otras drogas en una discoteca ibicenca); o las también prostitutas rusas de *Torrente 2: Misión en Marbella* de Santiago Segura de quien el detective dice:

TORRENTE. “[Dirigiéndose a la chica de su derecha:];Cómo me gustan las guarrillas!

[Dirigiéndose a la prostituta de su izquierda:];Mira cómo se ríe la rusa! [Entonces, de debajo del agua saca la cabeza una prostituta que, sumergida, le ha estado haciendo una felación y Torrente le ordena que siga:] Oye, toma aire y ¡al pilón! Venga, hombre, no te distraigas. [Y dirigiéndose otra vez a las prostitutas de su derecha e izquierda:] Joder, es fea, pero ¡cómo la chupa!”⁹

Claro que este último texto hay que leerlo en clave de paródica mofa de aquel cutre cine español de “los años del destape” y de las babeantes miradas de salidos como Fernando Esteso y Andrés Pajares dirigidos por Ozores. Pero no podemos perder de vista que, como señala Dolores Juliano en su artículo “Movilidad espacial de género”, “[d]e la imagen que nos formemos de las mujeres inmigrantes dependerán las ofertas de formación que les hagamos y las oportunidades laborales que les brindemos” (315-16). Por tanto debería ponerse freno a esta recurrencia a representar a la mujer inmigrante como prostituta lo cual no hace sino reforzar un estereotipo discriminador ya muy profundamente arraigado. Efectivamente hay un gran porcentaje de población inmigrante femenina procedente de República Dominicana, Brasil, Colombia... que se dedica a la prostitución. Pero con él coexiste todo un 25% del total de las mujeres sudamericanas en España que se dedica, según datos publicados por el Colectivo Ioé, a “ocupaciones de nivel medio o alto (con cierto peso de las ocupaciones sanitarias, médicas, ATS, odontólogas)” (cit. en Juliano 312). ¿Dónde están estas médicas, ATS y odontólogas sudamericanas en el cine español?

Tal vez ya es hora de que el cine español diga “*adiós con el corazón*” a personajes como la patética protagonista de la película que bajo este mismo título dirige José Luis García Sánchez. En el filme una cubana corredora profesional, hija bastarda de un decaído donjuán español que en su juventud tuvo un desliz con una mujer isleña, no duda en presentarse en España para pedir la paternidad al “hidalgo” madrileño venido a menos y, de paso, conseguir la doble nacionalidad. Pero no satisfecha con el escaso poder adquisitivo del padre, ella busca más, hasta que al final decide acostarse con el primer empresario corrupto pero rico que le ofrece un chalet con piscina, un coche de lujo y una productora en la que poder hacer sus torpes pinitos como actriz. Eso sí, todo ello “sin corazón”, porque en *Adiós con el corazón*, no hay espacios ni para lágrimas ni para amores. De haberlos, estaríamos ante una nueva “*pretty woman*” a la española y no es el caso. Sí lo es, sin

embargo, el de películas como *Almejas y mejillones* de Marcos Carnevale, *La gran vida* de Antonio Cuadri o *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva en las que las protagonistas, como voy a exponer a continuación, son inmigrantes también salvadas por hombres, de quienes, a diferencia de en el filme de García Sánchez, agradecidas incluso se enamoran. Veamos.

Las nuevas *pretty women* del cine español:
tranquilizantes narrativos ante la “amenaza social” de la inmigración

En *Almejas y mejillones* la protagonista argentina vive en un chalet junto a un acantilado en Tenerife, pero no paga el alquiler, ni el recibo del teléfono; es una desordenada, su casa está muy sucia y en ella las pilas de ropas amontonadas y tiradas en el suelo por todas las habitaciones son un reflejo de la propia vida caótica de esta mujer. Como profesión, se dedica a timar jugando al póker: organiza primeras timbas en su chalet haciendo creer a los jugadores invitados que ella no sabe jugar, y luego monta segundas timbas para ganarles todo el dinero. En cuanto a su sexualidad, es lesbiana... hasta que entra en su vida el español interpretado por Jorge Sanz que le va a “salvar” de su desastrosa vida e incluso le va a “curar” de su lesbianismo haciéndole que se transforme en heterosexual. Este biólogo, que colabora en la Universidad de la Laguna estudiando el hermafroditismo de los mejillones, le convierte en una mujer ordenada, honrada y además “normal sexualmente”: mujer buena e ideal que, en la última escena de la película, vemos trajeada como buena y respetable periodista mientras, desde su casa, su hijo y su marido le ven contentos y orgullosos frente al televisor.

En línea similar, otra película protagonizada por una inmigrante, esta vez mexicana, vuelve a apoyarse en el esquema “hombre bueno rescata del agujero de la delincuencia a mujer lagarta”. Me refiero a *La gran vida*, filme que gozó de un gran éxito comercial gracias a la presencia de Salma Hayek como “soriana” que decía ser y como “*pretty woman*” que decía querer ser en un momento determinado de la cinta. La historia comienza cuando a un conductor municipal de autobuses que decide suicidarse le “llueven del cielo” cien millones de pesetas para que se los gaste en una semana, por lo que accede a posponer siete días su suicidio. Convertido de repente en millonario, le llueven también “cazafortunas” que le quieren por su dinero y que no dudan, como es el caso de la protagonista, en acostarse con él para aprovecharse y robarle. A esta mujer, sin embargo, no le salen bien sus malévolos planes, ya que se enamora de su “víctima” y, de manos del amor, experimenta el arrepentimiento y su deseo de redención. Y si bien en el desenlace de la película también él se salva del suicidio y recupera las ganas de vivir, es en ella en quien se ejecuta la

⁹ De los diálogos de *Torrente 2: Misión en Marbella*.

transformación de “mujer mala” (ladrona, lagartona, putona) en “mujer buena” (honrada, enamorada, esposa).

Otra transformación de prostituta a “mujer respetable” la encontramos en el filme *En la puta vida*, que narra la historia de unas uruguayas que viajan desde Montevideo hasta Barcelona creyendo que van a “ganar la plata suficiente” para montar su soñada peluquería en Uruguay, cuando en realidad acaban siendo víctimas de un red de trata de blancas. La “ceguera” del personaje principal no deja de sorprender cuando, enamorada del proxeneta, voluntariamente accede a prostituirse. Pero la solución narrativa de sustituir a ese proxeneta por un comisario barcelonés, joven, guapo y ridículamente ubicuo que es quien “le salva”, le rescata de la calle y de quien también se enamora más tarde resta fuerza al discurso reivindicativo final de la mujer contra las situaciones de explotación que sufren las inmigrantes en Europa. Como describe Francisco Moreno, crítico de *Cine para leer*, “con ese increíble policía español surgido de la más ínfima fotonovela, casi acaba siendo otro *Pretty Woman*”.

Esta repetida alusión a “*pretty woman*” no es casual, ni mucho menos. *Pretty woman* representa, para el imaginario colectivo del siglo XX, el deseable final feliz para toda “mujer de la mala vida” que, como Cenicienta desangelada, “necesita” que sea un héroe el que le rescate de la calle y le salve con su dinero. Más aún: *Pretty woman* representa la posibilidad que tiene el sistema occidental de corregir los “errores sociales” que amenazan su estabilidad haciendo que puedan ser regenerados y “devueltos al redil” de las “buenas” formas, los “buenos” valores, las “buenas” y correctas identidades sexuales y sociales, como en *Almejas y mejillones* o en *La gran vida*, al estilo de aquella Julia Roberts corregida y regenerada por Richard Gere.

De hecho, sabemos que cuando en un sistema social emerge un nuevo grupo (a finales del siglo XIX, el burgués; a mediados del siglo XX, el de la mujer en el espacio público; a principios del siglo XXI, el inmigrante) la asentada comunidad social espectadora de este nacimiento experimenta la necesidad de dotarse de dos tipos de instrumentos. Por un lado, busca instrumentos con los que reforzar su identidad: esto es, consistentes en identificar al *otro* frente al que definir el contorno de lo propio (ejemplo: ese *otro* frente al que el español ve confirmada su identidad por oposición, por contraste, sería el no-nacional). Y por otro lado, y una vez identificado ese *otro*, busca dotarse de instrumentos con los que aniquilar simbólicamente toda amenaza que dicha emergencia de un nuevo grupo social pueda suponer para su estabilidad (volviendo al mismo ejemplo, la clase social establecida necesita pensar en el inmigrante como en un grupo absorbible y asimilable por la cultura nacional española que no va a amenazar ni la hegemonía de los valores cristianos, ni

las creencias en la familia nuclear monógama, ni la inviolabilidad de las tradiciones españolas).

Algunos de estos instrumentos de que se dota el sistema para “aniquilar amenazas”, y por tanto para cumplir una función social tranquilizadora, parten de la propia política. Así se explica el que las leyes de inmigración españolas, como apunta Javier de Lucas, busquen frenar la entrada en España de culturas “amenazantes” y definan como deseables sólo a los inmigrantes asimilables¹⁰:

“hablar la misma lengua, practicar la religión católica, pertenecer a culturas ‘análogas’ (los ejemplos de esa categoría son tan disparatados como ‘cultura latinoamericana’ o ‘cultura europea’ y a duras penas esconden el fobotipo: la cultura ‘musulmana’, ‘árabe’, en suma ‘fundamentalista’” (De Lucas 17).

Otro instrumento de función tranquilizadora es la ficción. Y si una de sus estrategias es, como hemos visto, la de callar a ciertos personajes, la otra consiste en representar a prostitutas inmigrantes que, al final de la historia, son asimiladas y corregidas por un hombre español, en plena actualización de una estrategia narrativa que, lejos de ser nueva, lleva siendo practicada durante siglos por muy diversos autores de la historia de la literatura universal.

Efectivamente las prostitutas como personajes han servido tradicionalmente a los narradores de la clase dominante para identificar todo aquello que supusiera una amenaza para las instituciones conservadoras (como la familia) y amenazante para su clase social patriarcal (como, por ejemplo, la entrada de la mujer en la vida pública), para luego “eliminarlo” narrativamente en todo un ejercicio de “novela tranquilizadora” para esa clase en el poder. Múltiples ejemplos los encontramos a finales del siglo XIX, en autores como Benito Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, *La desheredada*), Juan Valera (*Genio y figura*) o Eduardo López Bago (*La prostituta*, *La pálida*, *La buscona*, *La querida*) cuyos personajes ramerías siempre eran aniquiladas en el desenlace de la narración, o bien simbólicamente (recluidas en un manicomio o en un convento) o bien físicamente (muerte, suicidio, enfermedad terminal).

La diferencia entre estos textos de Galdós, Valera o López Bago y los textos que aquí nos ocupan es precisamente el tiempo: ha pasado más de un siglo. A finales del siglo

¹⁰ “Algunas muestras de estos prejuicios culturalistas y diferencialistas los encontramos en muchas de las disposiciones de la Ley Española de Inmigración L.O. 8/2000 (como en su artículo 3.2, que proclama la inadmisibilidad de violaciones de derechos humanos aunque se aduzcan tradiciones culturales propias, como si esa inadmisibilidad sólo se produjera como consecuencia de tradiciones culturales). También los encontramos en el programa GRECO (que ‘advierte sobre la dificultad de adaptarse a los valores de los derechos humanos en función de la cultura a la que pertenezcan los inmigrantes’) o en el Reglamento (que incluye disposiciones que condicionan la obtención de un visado al resultado de una entrevista con el inmigrante en la que se establezca ‘la capacidad de adaptación del solicitante a la sociedad española’)” (véase De Lucas 17).

XIX, aquellas prostitutas, a la hora de simbolizar los peligros amenazantes para el orden social de entonces, simbolizaban por ejemplo los peligros de instaurar un sistema político de soberanía nacional (sistema para el que el poder podía ser considerado simbólicamente como la vagina de una prostituta: lugar de encuentros donde empezaban a coincidir, por primera vez, hombres procedentes de diferentes clases sociales, aristócratas, burgueses, políticos, pueblo llano...). Los decimonónicos defensores de un sistema de élites políticas rectoras simbolizaban, por tanto, los riesgos de los sistemas democráticos en la prostituta (con los riesgos de contagio de sífilis, por ejemplo) y al final mataban a la prostituta en un gesto de aniquilación de lo que era una amenaza para la estabilidad política autoritaria burguesa. A finales del siglo XIX la ideología burguesa también experimentó la contradicción de, por un lado defender el sufragio universal (doctrina liberal que proclamaba el derecho a la libertad y a la igualdad como derechos universales) y por otra parte excluir a la mujer de esos derechos (prohibiéndole la entrada en el ámbito público de las discusiones políticas y económicas). Para justificar esta exclusión se simbolizaba en la prostituta la perdición “natural” en la que cae toda mujer que no vive sujeta a las normas estrictas del patriarcal hogar.

Ha pasado más de un siglo y la prostituta como mujer débil que se deja arrastrar por sus instintos animales más sexuales y salvajes cuando no es ni guiada, ni confinada, ni disciplinada por el hombre sigue apareciendo en algunos textos narrativos de nuestro tiempo, si bien en simbología de otras amenazas. Su vagina ya no simboliza los riesgos de la democracia y el sufragio universal. Su actividad laboral tampoco simboliza los riesgos de la entrada de la mujer en la esfera pública económica y política de la vida. Por el contrario, la prostituta rusa o dominicana o cubana es el personaje que buscan “aniquilar” todas las personas que hoy en día creen que los inmigrantes han venido a España a aprovecharse de nosotros, a quitarnos los puestos de trabajo y hacernos competencia desleal en el mercado laboral, a rebajarnos los salarios, a robarnos y atracarnos, a invadirnos¹¹, a contaminar

¹¹ Sin embargo, ¿podemos hablar de invasión cuando en realidad el número de extranjeros en España no llega siquiera a 3 por cada 100 habitantes? ¿Podemos hablar de “usurpación de puestos de trabajo” cuando en realidad hoy en día falta mano de obra en muchos sectores productivos y es frecuente el cierre de establecimientos (como el sufrido por varias sucursales de VIPS en Madrid) por su incapacidad de encontrar trabajadores? ¿No nos encontramos, en realidad, ante unas meras representaciones de los inmigrantes en términos de fobotipos? Acusamos a los inmigrantes de invadirnos, pero olvidamos que hoy en día hay más ciudadanos españoles viviendo fuera de España (más de medio millón sólo en América Latina) que extranjeros residiendo dentro de nuestras fronteras. En esa acusación también pecamos de amnesia histórica ya que “sólo entre 1890 y 1990 casi 7 millones de compatriotas emigraron a América; . . . entre 1960 y 1980 el 6,6% de los gallegos, el 3,2% de los extremeños y el 2,7% de los andaluces emigraron más allá de nuestras fronteras. Y si hoy son miles los magrebíes que vienen a España, en 1911 eran 135.000 los españoles que trabajaban en la región argelina de Orán y 89.000 los españoles que vivían en el norte de Marruecos” (Blanco 47). Ésta amnesia histórica como incapacidad de ver el pasado se completa, por último, con una falta de visión del futuro, ya que España necesita la entrada de trabajadores: “España, que tendrá la media de edad más elevada del mundo en el año 2050, para mantener el equilibrio entre trabajadores en activo y jubilados deberá acoger a

nuestras calles de criminalidad, a contagiarnos con enfermedades extrañas, a poner en peligro nuestra identidad cultural... A estas prostitutas es a las que el cine español transforma en “*pretty women*” en todo un proceso de otredad y doble otredad que, sin embargo, ya hay filmes que están explorando cómo desmontar.

Alteridad de las mujeres de culturas “análogas”

Llegados a este punto, y si bien cae sobre su propio peso el entender que no todas las extranjeras en España son consideradas como “amenazantes” para el orden social hegemónico español, quisiera hacer aquí mención a los filmes que, efectivamente, giran en torno a estos otros personajes los cuales, pese a su “exotismo”, no necesitan ser aniquilados narrativamente.

En *Tardes de Gaudí*, de Susan Seidelman, Cassandra Reilly es una culta estadounidense que trabaja en Barcelona como traductora (como también son norteamericanas las protagonistas de *Darkness*, de Jaume Balagueró, y de *El viaje de Carol*, de Jeanine Meerapfel). En la película de Almodóvar *Hable con ella*, Katerina es una elegante francesa asentada en Madrid, profesora de ballet clásico de la protagonista. También es francesa la mujer extranjera en *Krámpack*, de Cesc Gay: película sobre el despertar adolescente de dos amigos, en la que aparece el personaje de Marianne como amiga de la familia y “canguro” de uno de los chavales durante sus vacaciones en un chalet de lujo. En el filme *En la ciudad sin límites* de Antonio Hernández, el personaje fuerte de la película es asimismo una madura mujer francesa (quien, cuando era joven y militando su marido en la resistencia anti-franquista, no dudó en denunciar a la policía al mejor amigo de éste cuando supo que la camaradería entre los dos comunistas no sólo era política sino también sexual). Y gala, pero dulce, es igualmente la madre viuda de los dos chavales en *Tú, ¿qué harías por amor?* de Carlos Saura Medrano, que desde el otro extremo de la escala social, y como superviviente en un barrio madrileño de marginación, paro y droga en el que probablemente aterrizó tras casarse con el español que había emigrado temporalmente a Francia, educa a sus hijos en el no racismo (como muestra la escena en la que el chavalín más joven le ofrece pintura de camuflaje a su amigo negro en prueba inconsciente de que no ve distinto el color de su piel).

Dentro del grupo de personajes estudiantes extranjeras en España, en *Una casa de locos* de Cédric Klapisch dos chicas británica y belga son universitarias *erasmus* en Barcelona. Y en *Entre Abril y Julio*, de Aitor Gaizka, Abril es una estudiante de música

4 millones de inmigrantes en los próximos veinte años y a 12 millones en el próximo medio siglo, es decir, una media anual cercana a los 300.000” (Blanco 46).

argentina que acaba de superar un cáncer y que se encuentra en la capital española realizando su tesis doctoral.

Otras argentinas en España, semejantemente tratadas como sujetos narrativos en las películas que nos ocupan, son las protagonistas de *Nueces para el amor* de Alberto Leechi, *Vidas privadas* de Fito Paez, *Los pasos perdidos* de Manane Rodríguez y *Más pena que Gloria* de Víctor García León. En *Nueces para el amor* una argentina se ve obligada a huir a Madrid cuando, en plena dictadura, su novio es apresado y pasa a engrosar las listas de desaparecidos. También exiliada es la protagonista de *Vidas privadas*, dirigida por Fito Paez, en que la protagonista no tiene más remedio que escapar a España pero se lleva consigo un trauma sexual “de recuerdo” de su estancia en la cárcel bonaerense en la que le torturaron, mataron a su compañero y le arrebataron a su bebé: rehúsa todo contacto físico y sólo le gusta “mirar”. La tercera mujer argentina víctima de la dictadura es la protagonista de *Los pasos perdidos* de Manane Rodríguez en que una chica veinteañera instalada en Madrid con “sus padres” descubre que en realidad es argentina y que siendo niña fue secuestrada y cedida a una familia afín a los dictadores argentinos cuando sus verdaderos padre y madre biológicos fueron apresados por el régimen y desaparecidos. El ansia de saber y conocer y rebelarse de la joven protagonista se vislumbra también en otro filme, *Más pena que Gloria* de Víctor García León, en que el personaje principal de la película tiene una compañera de clase en el instituto que es argentina y quien, durante una clase en la que el profesor está ensalzando a Clarín, dice no creer que la literatura se debería estudiar ni por países ni por nacionalidades “porque eso es patriotero”.

Todos estos personajes, cuya alteridad no es ni subyugada ni aniquilada en los filmes arriba descritos¹², no son ni subyugados ni aniquilados precisamente porque su presencia en España no constituye la “amenaza” al orden social a la que vengo refiriéndome. Tanto la cultura norteamericana como la europea o incluso la argentina pertenecen al grupo de culturas “análogas” aceptado por el sistema político español regulador de la inmigración. Y por ello no hacen falta ficciones tranquilizadoras que nos protejan de ellas. Por muy doloroso que resulte admitirlo, en España hay inmigrantes considerados “de primera clase”

¹² Efectivamente, no todas las alteridades suponen una división alienante entre “sujeto” y “otro”. La alteridad enriquece siempre y cuando no se traduzca en una jerarquización que margine al “otro” con respecto al “yo”, no importa a cuál de los cuatro tipos de “otros” nos estemos refiriendo, siguiendo la tipología de los “otros” que realiza Marc Augé en su libro sobre *Los “no lugares”*: “*el otro exótico* que se define con respecto a un “nosotros” que se supone idéntico (nosotros [españoles], europeos, occidentales); . . . *el otro étnico o cultural*, que se define con respecto a un conjunto de otros que se suponen idénticos, un “ellos” generalmente resumido por un nombre de etnia; *el otro social*: el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias que comienza por la división de sexos pero que define también, en términos familiares políticos, económicos, los lugares respectivos de los unos y los otros; . . . [y] *el otro íntimo*, por último, que . . . responde al hecho de que la individualidad absoluta es impensable: la transmisión hereditaria, la herencia, la filiación, el

y hay inmigrantes marginados a ser “de segunda clase”. Entre los primeros están las traductoras norteamericanas, las profesoras de ballet francesas o las intelectuales argentinas; entre los segundos, están el resto de “otros” y “otras” y “otras de otras”.

Para calmar los miedos sociales hacia estas “otras” y “otras de otras”, la ficción conservadora se sirve de los modelos “a lo *pretty woman*”. Con objetivo contrario, esto es, para integrar en la sociedad a estas “otras” y “otras de otras” sin tener que asimilarlas previamente, existe otra ficción, la ficción oposicional, que se encarga de dismantlar las categorías tradicionales de otredad. Esta ficción oposicional desordena, rechaza, niega, refiriéndonos al caso que nos ocupa, los fundamentos de la superioridad de la “raza española” (que marginan a los “otros” sudamericanos, chinos, africanos... y ensalzan a los “sujetos” españoles). Asimismo dismantla, desordena, rechaza y niega los modos de conducta ligados a la masculinidad española como sujeto dominante (para rescatar de la otredad a las mujeres –otras–, a las mujeres inmigrantes –otras de las otras– e incluso a las mujeres inmigrantes prostitutas o lesbianas –las otras de las otras de las otras–).

Oposición a la otredad de los personajes femeninos inmigrantes desde el espacio de maniobrabilidad cultural actual

Antes de adentrarme en concreto en estos discursos fílmicos oposicionales que en el periodo 2000-2002 han desotredado al personaje de la mujer inmigrante y lo han representado como sujeto narrativo en vez de mero objeto, se hace pertinente un breve paréntesis para aclarar desde qué espacio cultural surgen dichos discursos.

Podemos partir de que un discurso oposicional es aquel que surge de un sistema social y cultural determinado, pero se opone a él basando su transgresión en cruzar los límites del ordenamiento dominante (cuestionando, si nos referimos a la actualidad, el éxito del capitalismo, las bases de la sociedad clasista, las categorías tradicionales de masculinidad y feminidad, el pensamiento único con respecto a los conceptos de familia o sexualidad...). Lo interesante es constatar que, al cruzar tales límites, el discurso oposicional se introduce en un espacio reservado precisamente para dichos cuestionamientos¹³: espacio que fue bautizado como “*room for maneuver*” o “espacio de

parecido, la influencia, son otras tantas categorías mediante las cuales puede aprehenderse una alteridad complementaria, y más aún, constitutiva de toda individualidad” (25-26).

¹³ Pensemos por ejemplo en un sistema social como un organismo vivo de figura esférica que encierra dentro de sí todos sus componentes (como una célula). Este organismo biológicamente estaría revestido y separado del exterior por una doble membrana. La capa más interna de la membrana podría tener una consistencia blanda, así como unos pequeños orificios a través de los cuales los elementos envueltos pudiesen respirar el oxígeno guardado entre una capa y otra de la membrana. La segunda capa, en contacto con el exterior, sería de un tejido fuerte y sólido, sin cavidades ni orificios, para proteger la estabilidad del sistema de posibles amenazas extrañas. Pero volvamos a la idea del sistema social occidental. Es un organismo compuesto por

maniobrabilidad” por el crítico Ross Chambers, en un trabajo que tituló precisamente *Room for Maneuver. Reading Oppositional Narrative*. Para Chambers, entre la posibilidad de disturbio y trastorno del orden que puede darse en un sistema y la capacidad del sistema para absorberlo y recuperar el orden, existe un espacio para maniobrar al margen del sistema, en el cual la oposicionalidad al sistema debe actuar (xi)¹⁴. Ese espacio de oposición es creado por

“individual or group survival tactics that do not challenge the power in place, but make use of circumstances set up by that power for purposes the power may ignore or deny” [haciendo así uso de su] “particular potential to change states of affairs, by changing people’s ‘mentalities’ (their ideas, attitudes, values, and feelings)” (Chambers 1).

En nuestro caso, una de estas tácticas de la ficción oposicional consiste, por tanto, en dislocar los principios jerárquicos tradicionales y conceder a “las otras de las otras” (personajes femeninos inmigrantes sin verdadera identidad social, sexual, cultural, económica, política... que sólo “son” en tanto que “son” esposas de sus salvadores) el carácter de sujetos con identidad. Esta identidad, sin anular su diferencialidad como mujeres¹⁵ (unas son homosexuales, otras heterosexuales; unas son madres solteras, otras cabezas de familia; unas son comunistas, otras capitalistas; unas son hispanocubanas y otras hispanomexicanas...), les libera del estigma de una otredad cuyo objetivo final sabemos que es el de colaborar con el sistema el cual, para reproducirse, necesita perpetuar las jerarquías y las desigualdades (sociales, sexuales, raciales, económicas, políticas, íntimas...).

unas instituciones políticas, económicas, morales, sociales, religiosas, éticas que lo componen, lo alimentan y lo sostienen. Sin embargo, y como comentaba en el apartado tercero de esta introducción, todo sistema necesita reservar un espacio “para respirar” en el que sean posibles las actuaciones oposicionales. Todo sistema, como decía antes, necesita que sus miembros integrantes tengan la sensación de que existe libertad para la oposicionalidad. De otra forma, estos integrantes se asfixiarían, se harían conscientes de su situación de encierro y, en plena revuelta contra la claustrofobia, se rebelarían hasta hacer estallar al sistema. El espacio “entre la membrana interna y la membrana exterior” soluciona el problema. El discurso oposicional se escapa por los orificios de la primera capa y, desde ese espacio intermembranal, cuestiona el sistema.

¹⁴ Dentro de ese espacio, por poner un ejemplo, a principios de los años noventa el rap de los hispanos, negros o chavales del Bronx, Harlem o Vallecas descargaba su crítica ácida contra la sociedad. Cuando estos grupos oposicionales empezaban a tener una identidad demasiado definida, fuerte y grupal, el sistema vio que podían ser una amenaza. Activó entonces los mecanismos para absorber y aniquilar su oposición (el rap entró en los círculos comerciales de la industria musical y hoy en día muchos adolescentes ricos y rebeldes se rapan el pelo al cero y visten con las mismas bandanas, vaqueros anchos y camisetas de colores de guerra que usaron las bandas callejeras para marcar sus territorios. Al ponerse de moda estos signos oposicionales, se dejaba a los primeros raperos de barrio sin sus señas distintivas de identidad).

¹⁵ Como expone Chela Sandoval, la Teoría de la Diferencialidad propone que se ponga fin a intentar definir a la mujer en términos de si es peor, igual o mejor que el hombre. La reivindicación de diferencialidad pide la posición de sujetos tanto para mujeres (que no tienen por qué compartir entre sí una identidad homogénea ni mucho menos) como para homosexuales, protestantes, gentes de bajos ingresos, indígenas, etcétera. Se trata, en resumidas cuentas, de romper con todo proceso de otredad, sea de género, sexo, raza, estilo de vida, clase social, etcétera, que privilegie a los “unos” y aliene a los “otros”. Se trata de entender que “[a]ny social order which is hierarchically organized into relations of domination and subordination creates particular subject positions within which the subordinated can legitimately function. These [positions] . . . can become transformed into more effective sites of resistance to the current ordering of power relations” (Sandoval 11).

Centrándonos en las jerarquías y desigualdades sexuales y en la oposicionalidad de las ficciones que desotredan la homosexualidad, veamos dos ejemplos, que además nos van a permitir analizar cómo la inmigración unida a la homosexualidad conforman un espacio tradicionalmente marginado por los discursos conservadores (el modelo convencional sigue colocando a la persona heterosexual como *topos* privilegiado otredando la homosexualidad) y, por tanto, conforman un espacio de maniobrabilidad idóneo para un discurso oposicional donde desmontar las categorías genéricas tradicionales. En estos ejemplos, la doble otredad de la cubana y la checoslovaca lesbianas en *Ataque verbal* y en *A mi madre le gustan las mujeres* respectivamente es destruida ya que ambos filmes trasladan al personaje de la inmigrante homosexual desde su localización marginal en la periferia de los discursos tradicionales al centro de su trama como textos oposicionales. En ambos textos las mujeres tienen voz, tienen papel y lugar central, tienen identidad sexual y cuestionan el orden social convencional.

Así *A mi madre le gustan las mujeres*, de Inés París y Daniela Fejerman, narra la historia de amor entre una joven pianista checa sin papeles en España y una mujer madura española recién separada y con una brillante carrera musical. Cuando las hijas de ésta se enteran de que la madre le ha prestado a la “intrusa” todo el dinero de la herencia, se embarcan en una maquiavélica aventura para desenmascarar a quien, en realidad, no oculta ninguna doble intención ni ninguna farsa.

En *Ataque verbal* de Miguel Albadalejo la historia, sin embargo, sí empieza con un engaño, aunque luego acabe con la deconstrucción de la imagen tradicional de la “jinetera” cubana que quiere salir de la isla y que con ese objetivo busca un turista que se case con ella y le saque de allí. En concreto la trama se abre cuando una española viaja a Cuba en busca de la mujer isleña con quien una vez tuvo un *affaire*, pero se confunde y acaba acostándose con la hermana pequeña, a quien propone que se vuelva con ella a España para iniciar una relación de pareja. Tras varios flirteos verbales, la cubana destapa el enredo, y al final al espectador o espectadora no le queda más remedio que admitir que no todas las cubanas utilizan su cuerpo como moneda de transacción a cambio de un visado español.

La protagonista de la película no es una “jinetera” que busca salir de la isla porque, como ella misma dice, si lo fuera, se buscaría un taiwanés o un “gallego” desesperado. Deconstruido ese estereotipo, la protagonista es una mujer que, rebelada contra su condición de objeto del deseo masculino, se ha transformado en sujeto con deseo femenino. Es una mujer que escapa del molde tradicional de comportamiento “propio de las mujeres” y que defiende su libertad y levanta su voz como ser pensante. Es una mujer que, como la protagonista de *A mi madre le gustan las mujeres*, disloca la diferenciación genérica

tradicional y reivindica la construcción de un nuevo imaginario colectivo en el que su rol de mujeres como individuos quede definitivamente incorporado.

Nuevo imaginario colectivo “en construcción”

La construcción de este nuevo imaginario colectivo es, de hecho, objetivo de las ficciones oposicionales que buscan des-otredar a mujeres, a mujeres inmigrantes, o lesbianas, o inmigrantes lesbianas, dado que

“[e]n el contexto de un cambio . . . que ve emerger la conformación de una nueva identidad femenina, la práctica de las relaciones entre los géneros implica la transformación de las estructuras simbólicas que, en ese proceso, reevalúan el papel social de la mujer. De tal forma que el imaginario masculino requiere, también, construir una nueva identidad que permita a los hombres asumir una relación equilibrada con las mujeres. De eso depende la construcción de una nueva cultura que libere tanto a hombres como mujeres, de estructuras sociales de poder que imponen condiciones autoritarias entre los géneros”. (Montesinos 1)

El papel del cine en la construcción de este nuevo imaginario social es fundamental. Y si, como afirma Montesinos, primero surgió la necesidad de liberar a hombres y a mujeres de las estructuras simbólicas que evalúan autoritariamente a los géneros (liberación que fue aclamada con más fuerza desde los movimientos sociales de mediados del siglo XX), ahora está surgiendo la necesidad de liberarles de las estructuras simbólicas que marginan y discriminan a los extranjeros en general, y a las mujeres inmigrantes en particular.

Desde el espacio de maniobrabilidad cultural actual habría que apostar por tramas argumentales, contenidos, personajes que desmonten categorías tradicionales como las ligadas a héroes masculinos y a “*barbies*” femeninas. Habría que cuestionarse críticamente la representación de la mujer extranjera en películas como *Corazón de bombón*, de Álvaro Sáenz de Heredia, en la que una italiana azafata de televisión está a punto de tirarse de un puente hasta que un guapo y simpático español le salva del suicidio. En *San Bernardo*, de Joan Potau, una atractiva y guapa venezolana es objeto de deseo de un tipo bondadoso que, como ONG andante, empieza saliendo por compasión con una coja, una gorda y una fea sólo para hacerles felices pero acaba, claro, enamorándose de la guapa. En *La mujer de mi vida*, de Antonio del Real, una peruana sin papeles es objeto de transacción entre un productor de televisión, que la desea, y un actor venido a menos, que accede a casarse con ella y así darle la residencia española a cambio de ser protagonista en la serie que el productor está rodando. Y en *I love you, baby*, de Alfonso Albacete y David Menkes, una dominicana llamada Marisol convierte a un homosexual en heterosexual (aunque en realidad es una bola discotequera la que al caerle en la cabeza al gay le cambia su tendencia sexual), se casa con él, logra traer a España a la niña que un día tuvo que dejar en

Sudamérica, todos juntos forman una familia... y colorín, colorado, este cuento se ha acabado... ¿Este cuento se ha acabado?

Podemos decir que, efectivamente, algunos cuentos (entendiendo por cuentos las tramas típicas y tópicas, las formas de narrar convencionales, las historias “de siempre”), más que acabar, son revisitados y reescritos por nuevos “cuentistas” (escritores, cineastas...). Esa revisitación a veces no es oposicional; a veces sí. Cuando no lo es, se limita a adaptarse a los nuevos tiempos. Cuando es oposicional, por el contrario, la reescritura se realiza en clave de mofa paródica y subvierte las convenciones tradicionales que está revisitando (como en *Vivancos 3*, de Albert Saguer, en que se transgrede el modelo de “mujer buena y decente” a través de una italiana ninfómana que engaña a su amante español con otros hasta que al final opta por enrolarse en el Coro del Ejército Ruso ya que es a ellos a quienes puede ayudar con sus prácticas sexuales). Otra forma de visitar un “cuento tradicional” oposicionalmente sería el readaptarlo a los nuevos “miedos sociales” pero sin aniquilar a las “amenazas” (como en *Código natural*, de Vicente Pérez Herrero, donde dos hermanos de un pueblo ganadero de montaña conviven con una prostituta rusa que les asesora en la vida y una valiente japonesa que lleva tatuado en la piel “el amor es dolor”).

De todos modos, junto a éstos “que acaban” o que se reescriben, también están los “cuentos que empiezan”, los textos que inventan nuevas formas de contar, nuevos lenguajes con los que narrar desde nuevos espacios de maniobrabilidad, como es el caso de las que el director español Fernando Merinero llama “películas vivas”. En ellas, y así lo muestra su bonito filme *La novia de Lázaro* (construido sobre la propia voz de una inmigrante cubana en España que va contando su historia a medida que ésta se va sucediendo), no se parte ni de un guión fijo ni de una planificación de secuencias y encuadres, sino que se deja que la cámara evolucione libremente en función de lo que sienten los personajes, como explica el propio Merinero¹⁶. En la “imperfecta e imprevisible” puesta en imágenes de la imperfecta e imprevisible vida de esta mujer inmigrante que llega a Madrid y se encuentra con que su novio cubano ahora es drogodependiente y está encarcelado, es ella quien tiene la voz. Y el director Fernando Merinero, callado por decisión propia, opta por que dicha voz femenina con acento isleño sea precisamente la creadora del nuevo “*room for maneuver*” desde el que colaborar en la reformulación de identidades de la que hablaba Montesinos. El resultado es una *novia de Lázaro* sin espacios para otredades; es una película que des-otreda a Dolores liberándole de su condición de objeto (de la narración) y asignándole una identidad de sujeto.

¹⁶ Véase el dossier de prensa de la película *La novia de Lázaro* en www.lanoviadelazaro.com/dossier.html

La importancia de este desmontaje simbólico (invisibilidad marginal del director, visibilidad central del personaje femenino) se entiende si, volviendo a Montesinos, aceptamos que todo cambio social necesita de la transformación de las estructuras simbólicas y mentalidad de los individuos a quienes afecta dicho cambio. Sabemos que la situación de la mujer ha cambiado con las luchas y reivindicaciones de las últimas cuatro décadas, pero sabemos también que ese cambio no habría sido posible si, paralelamente, el cine, la literatura, los *mass media*... no hubiesen colaborado en la construcción de un nuevo imaginario colectivo contenedor de una nueva identidad tanto para los hombres como para las mujeres. Ahora, con la llegada de la mujer inmigrante a la sociedad española, necesitamos de una nueva cultura que nos “que libere tanto a hombres como mujeres, de estructuras de poder que imponen condiciones autoritarias entre las nacionalidades” y que, como expone Jesús Ballesteros en su libro *Postmodernidad: Decadencia o Resistencia*, satisfaga todas nuestras “necesidades humanas, de lo biológico a lo simbólico” (13)¹⁷.

Para la satisfacción de las necesidades en el terreno de lo simbólico, en éste nuestro tiempo de grandes problemas con el *homo qua homo*, quisiera aquí abogar por que las representaciones oposicionales (en la literatura, en el cine, en los *mass media*...) sigan atacando los procesos tradicionales de otredad desde los espacios de maniobrabilidad que puedan existir o existan en los márgenes de éste nuestro sistema del inaugurado siglo XXI. Y si bien hemos avanzado en los últimos años en las conquistas del neofeminismo, de la descolonización política de los pueblos del Sur y del reconocimiento de la pluralidad de culturas y civilizaciones, las nuevas representaciones de este nuevo siglo vendrán a reflejar que “[l]o central ahora no es ya la lucha contra la represión del Estado, ni siquiera contra la explotación del mercado, sino contra la alienación del individuo” (Ballesteros 151). Apostemos pues por nuevos o reescritos discursos, narrativos o no narrativos, contra la alienación del hombre, del hombre inmigrante, de la mujer inmigrante, desde dentro y desde fuera del celuloide.

¹⁷ Ballesteros añade que el final del siglo XX debe creer en “[u]n progreso, como fruto del esfuerzo de la libertad humana, que parte de la convicción de que los grandes problemas de nuestro tiempo no son técnicos, sino éticos, y competen al *homo qua homo*” (14)

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUGÉ, Marc: *Los “no lugares”: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- BALLESTEROS, Jesús: *Postmodernidad: Decadencia o resistencia*, Madrid, Tecnos, 1989.
- BELARBI, Aïcha: “Evolución y perspectivas de la migración femenina”, en Maria-Àngels Roque (dir.): *Mujer y migración en el Mediterráneo Occidental*, Col. Antrazyt-ICM, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 27-46.
- BELL, Shannon: *Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- BLANCO, Delia: “Inmigración: El desafío de la convivencia”, *Tiempo de Paz, Número especial dedicado a la Inmigración y Reforma de la Ley de Extranjería*, nº 61, primavera-verano 2001, pp. 41-47.
- CHAMBERS, Ross: *Room for Maneuver. Reading (the) Oppositional (in) Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.
- CINE PARA LEER. Revista semestral de Ediciones Mensajero.
- DE LUCAS, Javier: “Una política de inmigración que no llega: Las sinrazones de la contrarreforma de la L.O. 8/2000”, *Tiempo de Paz, Número especial dedicado a la Inmigración y Reforma de la Ley de Extranjería*, 61 (primavera-verano 2001), pp. 6-22.
- JULIANO, Dolores: “Movilidad espacial de género”, en Maria-Àngels Roque (dir.): *Mujer y migración en el Mediterráneo Occidental*, Col. Antrazyt-ICM, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 305-17.
- KRUTNIK, Frank: “Masculinity and its discontents”, *In a Lonely Street: Film noir, genre, masculinity*, New York, Routledge, 1994, pp. 75-91.
- MONTESINOS, Rafael: “Cambio cultural y crisis en la identidad masculina”, *El cotidiano. Revista de la realidad mexicana actual* 68 (1995), p. 11, 24 de mayo de 1999 <<http://www-azc.uam.mx/cotidiano/68.doc3.html>>.
- ROQUE, Maria-Àngels: “Mujer y migración, una doble mirada en el Mediterráneo occidental”, en Maria-Àngels Roque (dir.): *Mujer y migración en el Mediterráneo Occidental*, Col. Antrazyt-ICM, Barcelona, Icaria, 2000, pp. 13-24.
- SANDOVAL, Chela: “U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World”, *Genders* 10 (1991), pp. 1-24.